

RECENSIONI

ESTRATTO

da

RIVISTA DI STORIA E LETTERATURA RELIGIOSA

2016/1 ~ a. 52



Leo S. Olschki Editore
Firenze

Anno LII - 2016 - n. 1

Rivista di Storia e Letteratura Religiosa



diretta da

G. Cracco, G. Dagron†, C. Ossola
F. A. Pennacchietti, M. Rosa, B. Stock



Leo S. Olschki Editore
Firenze

Rivista di Storia e Letteratura Religiosa

diretta da

GIORGIO CRACCO - GILBERT DAGRON† - CARLO OSSOLA
FABRIZIO A. PENNACCHIETTI - MARIO ROSA - BRIAN STOCK

Periodico quadrimestrale
redatto presso l'Università degli Studi di Torino

Direzione

Cesare Alzati, Giorgio Cracco, Gilbert Dagron†, Francisco Jarauta
Carlo Ossola, Benedetta Papàsogli, Fabrizio A. Pennacchietti, Daniela Rando,
Mario Rosa, Maddalena Scopello, Brian Stock

Redazione

Linda Bisello, Paolo Cozzo, Valerio Gigliotti, Giacomo Jori, Marco Maggi,
Chiara Pilocane, Davide Scotto

Articoli

- D. PIAY AUGUSTO, *De Higinio de Córdoba a Braulio de Zaragoza. Crónica del antipriscilianismo* Pag. 3
D. FERRARIS, *Il culto del profeta Elia tra Oriente e Occidente* » 47
P. CATTANI, «*Les vertus de la pauvreté*». *Désintéressement et littérature chez André Suarès et Charles Péguy* » 65

Fénelon: una presenza

- B. PAPÀSOGLI, *Il libro XIV del Télémaque: oltre la visione* » 85
A. MEZZADRI, *Difficile paradoxe. Une analyse stylistique des œuvres devotes de Fénelon* » 103
M. CHEVALLIER, *Fénelon convertisseur* » 123

Note e testi

- N. PACE, *Orígenes, Sobre los principios. Osservazioni su una recente edizione* » 135

Recensioni

- R. TAFT – S. PARENTI, *Storia della Liturgia di San Giovanni Crisostomo, vol. 2: Il grande ingresso* (A. Nicolotti) » 149
Le figures de David à la Renaissance, edité par E. Boillet, S. Cavicchioli, P.-A. Mellet, Genève, Droz, 2015 (C. Mazzarelli) » 150
L. CASTELVETRO, *Lettere Rime Carmina*, edizione critica e commentata a cura di E. Garavelli, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2015 (M. Al Kalak) » 154
N. BALZAMO – O. CHRISTIN – F. FLÜCKIGER, *L'Atlas Marianus de Wilhelm Gumpfenberg. Édition et traduction*, Neuchâtel, Éditions Alphil-Presses Universitaires Suisses, 2015 (G. Alonge) » 156

- Pubblicazioni ricevute** » 161

Anno LII - 2016 - n. 1

Rivista di Storia e Letteratura Religiosa



diretta da

G. Cracco, G. Dagron†, C. Ossola
F. A. Pennacchietti, M. Rosa, B. Stock



Leo S. Olschki Editore
Firenze

COMITATO DEI REFERENTI

Gérard Ferreyrolles (Université Paris-Sorbonne) – Giuseppe Ghiberti (Professore Emerito della Facoltà Teologica dell'Italia Settentrionale) – Paolo Grossi (Professore Emerito dell'Università di Firenze) – Moshe Idel (Hebrew University, Jerusalem)
Francesco Margiotta Broglio (Professore Emerito dell'Università di Firenze)
Corrado Martone (Università di Torino) – Agostino Paravicini Bagliani (Professeur Honoraire de l'Université de Lausanne) – Marco Pellegrini (Università di Bergamo) – Michel Yves Perrin (École Pratique des Hautes Études, Paris)
Maria Cristina Pitassi (Université de Genève) – Victor Stoichita (Università di Friburgo)
Roberto Tottoli (Università degli Studi di Napoli L'Orientale)
Stefano Villani (University of Maryland) – Francesco Zambon (Università di Trento)

Gli articoli presi in considerazione per la pubblicazione saranno valutati in 'doppio cieco'. Sulla base delle indicazioni dei *referees*, l'autore può essere invitato a rivedere il proprio testo. La decisione finale in merito alla pubblicazione spetta alla Direzione.

RECENSIONI

ROBERT TAFT – STEFANO PARENTI, *Storia della Liturgia di San Giovanni Crisostomo*, vol. 2: *Il grande ingresso*, Grottaferrata, Monastero esarchico, 2014 (Analekta Kryptopherrēs 10), pp. 793.

Negli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso, al Pontificio Istituto Orientale, all'epoca centro di studio e ricerca sulla liturgia bizantina senza pari, prestava il proprio insegnamento il gesuita Juan Mateos. Applicando un filone di ricerca promettente, attento alle istanze della "liturgia comparata" teorizzata da Anton Baumstark, egli ebbe la capacità di creare un innovativo metodo di studio delle fonti liturgiche e di impostare una scuola di studiosi che lo mettersero in pratica. Mateos affidò al giovane confratello gesuita Robert F. Taft il compito di elaborare un saggio che avrebbe dovuto far parte di una grande storia della liturgia eucaristica, per la quale lui stesso aveva appena concluso il saggio su *La célébration de la Parole dans la liturgie byzantine* (1971). Si sentiva la mancanza di una storia che potesse fare il pari, ad esempio, con il *Missarum sollemnia* del gesuita Josef A. Jungmann, dedicato alla storia della messa romana.

Il progetto non venne alla luce nella forma in cui era stato concepito, perché Mateos lasciò la storia della liturgia per dedicarsi agli studi biblici (affrontati con altrettanta competenza), ma nei quarant'anni che sono seguiti Taft si è impegnato a portare avanti il lavoro di Mateos. Il suo primo saggio, uscito nel 1975, era dedicato a una parte ben precisa della liturgia eucaristica: lo spazio dedicato al trasferimento dei doni all'altare e alla preparazione spirituale dei ministri che si colloca dopo la liturgia della parola e prima dell'anafora (la preghiera eucaristica vera e propria). Riedito nel 1978 e, con appendici, nel 1994 e nel 2004, questo saggio è divenuto il secondo volume di una grande *History of the Liturgy of St. John Chrysostom* che Robert Taft ha portato quasi alla conclusione aggiungendo altri volumi dedicati rispettivamente ai dittici (vol. 4), ai riti prima della comunione (vol. 5), alla comunione, al ringraziamento e ai riti conclusivi (vol. 6). La scelta di occuparsi della liturgia del Crisostomo fu dettata dal fatto che, oltre ad essere attualmente il formulario più usato nel rito bizantino, essa ha mantenuto diversi tratti arcaici rispetto, ad esempio, a quello di Basilio il Grande.

I risultati dell'opera di Taft sono stati notevoli. Egli ha potuto documentare l'evoluzione graduale dei riti pre-anaforici bizantini da un'estrema semplicità originaria fino all'estrema complicazione, talora confusionaria, attestata dai manoscritti più tardivi. Prima del VI secolo i riti pre-anaforici della Grande Chiesa costantinopolitana – alcuni dei quali certamente già presenti nella seconda metà del V secolo – consistevano nella semplice preparazione dell'altare e nel trasferimento processionale dei doni conservati nello *skeuophylakion* esterno, da parte dei diaconi: il vescovo e i presbiteri attendevano l'arrivo dei doni nel santuario, quindi li deponevano, li ricoprivano e forse li incensavano. Dopo il bacio di pace, i celebranti si lavavano le mani, quindi il vescovo sceglieva il presbitero al quale affidare la declamazione dell'anafora. I riti pre-anaforici si concludevano con l'ammonizione a sorvegliare le porte della chiesa.

Nei primi anni dell'episcopato di Timoteo (511-518), in questa struttura fu inserita la recita del simbolo di Nicea-Costantinopoli; frattanto si aggiungeva il canto del Salmo 23, quindi l'Inno dei Cherubini. L'originaria scelta del presbitero per la recitazione dell'anafora sviluppò un dialogo stilizzato tra i concelebranti. A partire dal VII secolo le autentiche finalità dei riti e dunque la loro piena intelligibilità cominciano a passare in secondo piano attraverso l'aggiunta di elementi non necessari, che spostano e snaturano le azioni rituali; intanto si abbandona l'uso di avere uno *skeuophylakion* esterno e di conseguenza si perde la funzione essenziale del Grande Ingresso, cioè il trasferimento dei doni al santuario. Si affermò la nozione errata che questi riti venissero in qualche modo a costituire una sorta di "offertorio", e la sobria funzionalità perse il suo significato spingendo i commentatori liturgici bizantini alla ricerca di allegorie e simbolismi.

La storia del Grande Ingresso si conferma come uno dei migliori esempi di applicazione di alcune "leggi liturgiche" formulate da Anton Baumstark: l'evoluzione dei riti dalla diversità all'uniformità e dalla semplicità all'arricchimento; la tardiva simbolizzazione di azioni liturgiche che in origine avevano soltanto uno scopo pratico; la coesistenza di elementi più recenti e usi più antichi che poi vengono soppressi; la conservazione di usi più arcaici nei tempi forti dell'anno liturgico e nelle celebrazioni episcopali; l'evoluzione di un formulario liturgico nei "punti deboli" della sua struttura; la maggiore resistenza delle periferie ai cambiamenti introdotti nei maggiori centri liturgici.

Nel corso dei quarant'anni successivi alla prima edizione del 1975, alcuni studiosi hanno perfezionato la conoscenza dei problemi trattati nel *The Great Entrance*. Proprio l'importanza di questo studio come paradigma di un metodo, e la sua distanza ormai eccessiva da quanto pubblicato in seguito dal medesimo autore, rendevano auspicabile un aggiornamento. È quanto ha fatto in modo encomiabile Stefano Parenti, allievo di Robert Taft, in questa traduzione italiana completamente rivista e aggiornata, pur mantenendo la struttura originaria, nonché considerevolmente aumentata. C'è da augurarsi che Parenti voglia continuare l'opera di traduzione e revisione di tutti i volumi della *History of the Liturgy* del maestro, perché il pubblico italiano possa disporre di uno strumento che certamente costituisce un modello per chiunque desideri occuparsi di storia della liturgia (non solo bizantina). Ce n'è bisogno, giacché si vive nel rischio, tutt'altro che remoto, che le conquiste del metodo storico-critico applicato alla liturgia siano dimenticate e restino inapplicate, per cedere lo spazio a quegli studi di natura esclusivamente teologica e pastorale che al momento sembrano assorbire gran parte delle energie dei pochi liturgisti in attività.

ANDREA NICOLOTTI

Le figures de David à la Renaissance, edité par E. Boillet, S. Cavicchioli, P.-A. Mellet, Genève, Droz, 2015, pp. 549.

Non una figura, non un volto ma più figure – *visages multiples* – quelle con cui David, profeta e re, ma anche peccatore e penitente, vate e salmista, si mostra nella cultura del Rinascimento. Ed è proprio attraverso quei suoi molteplici volti che si rivela la profonda umanità di David, interprete delle ambiguità e complessità di una società percorsa da conflitti e tensioni, religiose e politiche. David è «Uomo» del Rinascimento «dans une culture [...] qui repense profondément le rapport de l'homme au monde et

de l'homme à Dieu» (p. 8) come sin dall'introduzione sottolineano i curatori del volume svelando, così, il filo conduttore dei saggi riuniti, che mirano a indagare ragioni e modalità con cui le lettere, le arti, il pensiero politico e teologico rinascimentali si sono ri-appropriati della storia di David.

La presenza crescente nelle arti del Rinascimento dell'eroe biblico – pari forse solo alla fortuna, nei medesimi secoli, di Ercole, come David eroe 'troppo' umano (p. 17) – giustifica l'ampiezza degli approcci proposti, correlati da quattro percorsi tematici che ne definiscono anche il comune contesto e sfondo storico-politico: quello dell'Europa percorsa dalle guerre di Religione, che dividono protestanti e cattolici; dall'affermazione degli stati regionali e nazionali e dalle guerre d'Italia, che ne modificano la mappa geopolitica. Un'ampiezza di riferimenti ben documentata, d'altra parte, dall'esauritivo compendio bibliografico, suddiviso in fonti e studi, raccolto in calce al volume (pp. 474-521) e dal buon apparato iconografico, anche di tavole fuori testo. *David, un modèle civique et un miroir pour le princes* è il primo dei percorsi proposti nel volume. *L'imitatio Davidis* è per re Carlo VIII la cornice ideologica entro cui inquadrare la sua discesa in Italia e la guerra contro i Turchi (D. Vinay, p. 25). Una riappropriazione politica veicolata da opere di devozione e di propaganda, come testimoniato dal libro d'ore *Psautier de Charles VIII* (ms. lat 774, fol. 1, Paris, Bibliothèque nationale de France, Pl. I) in cui re Carlo è accostato al salmista – in primo piano il re, in secondo piano il salmista – e nell'atteggiamento orante del *beatus vir* che sottolinea l'associazione del re di Francia, pronto a scendere in Italia, al primo re d'Israele: il primo fa così del suo viaggio temporale un viaggio spirituale che ne giustifica metodi ed obiettivi. A confronto con questa interpretazione di David da parte della monarchia francese, il *David* che Michelangelo Buonarroti realizzerà, non senza difficoltà e interruzioni, tra il 1501 e il 1504, su committenza della Repubblica di Pier Soderini, insediatisi all'indomani della discesa di Carlo VIII e della cacciata dei Medici, acquista ulteriore valore quale 'risposta' al contempo politica e culturale, a quel modello; simbolo delle virtù civili e dell'astuzia che si oppone e sconfigge la brutalità del tiranno, il *David* del Buonarroti è il vero 'gigante' e fa leva proprio sul valore tutto umano di quel gesto di tensione trattenuta e di dimensione temporale in divenire, che prelude all'uccisione di Golia, un'invenzione iconografica che allontana l'eroe dall'astratta stasi 'divina'.

Abbandonato il filone della riappropriazione politica ed ideologica è il *David* al contempo figura eroica cavalleresca e tragica ad essere raccontato nel secondo percorso tematico individuato nel volume (*II. David, un Héros chevaleresque et une figure tragique*) e in cui sono poste in dialogo le interpretazioni messe in scena tra XV e XVI secolo nelle arti figurative, nella prosa, nel teatro. N.C. Rebichon indaga la ricezione in Italia della figura di *David* come *Preux*, già canonizzata nella letteratura medievale in Francia e Sacro romano impero, una ricezione letta nel passaggio da testo a immagine, attraverso l'iconografia impostasi nei cicli decorativi realizzati nella penisola nella prima metà del XV secolo. È la storia di una migrazione che partendo dai testi si traduce in figura e che dalla biblioteca della famiglia Gonzaga, ove, nel 1407, è registrata la presenza del romanzo *Les Voeux du Paon*, un testo composto verso il 1312 dal poeta lorenese Jacques de Longuyon (pp. 139-140) e primo vettore della diffusione in Italia della figura del *Preux*, porta poi a Castel Roncolo (Foligno), per giungere infine al castello della Manta e poco dopo a quello di Castelnuovo nel Canavese. L'iconografia del *David* come un severo cavaliere in armatura nei quattro cicli decorativi analizzati dalla studiosa non perde il suo rapporto con il testo scritto, evidente in cartigli e iscrizioni. Così negli affreschi di palazzo Trinci a Foligno, rivelando il ruolo, nel *topos* di *David*, soldato e uomo illustre (ove l'aspetto mes-

sianico passa del tutto in secondo piano), di un ulteriore testo poetico, *Dit des Neuf Preux*, in circolazione negli ambienti protoumanistici come dimostra l'esemplare appartenuto al cardinal Giordano Orsini, committente del ciclo di affreschi del palazzo di Montegiordano. Ha un volto e una veste da cavaliere armato contro il demonio anche il re David raccontato da Jerónimo de Sampedro, il poeta e mercante valenziano, autore del *Libro de la Cavalleria Celestial*, da intendersi come una delle più efficaci risposte letterarie di dottrina morale ai romanzi cavallereschi che detenevano il primato nell'ambito dei libri di intrattenimento (A. Bègue-E.H. Alonso, p. 159). Nel suo essere cavaliere, prima ancora che re, il David di Sampedro diventa il simbolo de «l'homme sur la terre», la sua lotta contro il demonio è della stessa natura di quella, permanente, dell'uomo contro il male (p. 181). Di lotta e allo stesso tempo di ricorrenze tra testi figurativi e poetici ci parla anche la rilettura morale e spirituale, incentrata sul tema della *virtus*, dell'ecfrasis *Sopra una statua in marmo del re David che tiene in mano una testa di Golia* di Leone Santi, da datarsi agli anni trenta del Seicento (J.L. Nardone, pp. 183-196). Qui, a riprova che la ricerca merita di essere ulteriormente approfondita in questa direzione, la scultura cui Santi si riferisce non è nota ma è anche probabile che il testo vada inteso proprio come un omaggio alle arti in dialogo: David, da cavaliere ed eroe biblico, diventa così autorità e modello esemplare che 'impetra', con la stessa forza persuasiva del *David* di Donatello, *exemplum* per le generazioni a venire ma anche indubitabile prototipo per l'ecfrasis stessa di Santi, che al contempo risente di un'iconografia ripresa tra Cinquecento e Seicento con maggiore frequenza in pittura che nelle arti plastiche.

L'esemplarità di David, tema cui sono dedicati i saggi riuniti nel terzo dei percorsi tematici del volume (*III. David le Psalmiste, une autorité et un modèle*), e che sembra legare il David della *Commedia* di Dante a quello di Gian Lorenzo Bernini, è un'esemplarità che ci parla di un processo di identificazione dell'artista – poeta, musicista, pittore o scultore – con il re biblico. Il filtro dell'autorappresentazione può apparire ovvio nell'iconografia musicale che, come evidenziato nel saggio di Renato Meucci, influisce sul rinnovamento dell'immagine del re-musicista, sostituendo alla consueta arpa, la neonata viola da gamba, al passo con i tempi e in accordo con gusto e sapere di artisti e committenti, come rivelano dipinti e cicli di affreschi di secondo Cinquecento di ambito lombardo e bolognese (pp. 285-287). Più complessa e densa di rimandi è l'iconografia dell'autoritratto dell'artista, pittore o scultore, in figura di David. Essa reca con sé, infatti, sempre una polisemia di significati. Come nel caso, discusso nel saggio di Camilla Cavicchi, del presunto *Autoritratto* del pittore ferrarese Benvenuto Tisi detto Garofalo, a Roma in collezione privata (p. 317), che oltre ad alludere alle virtù del pittore, umanista e conoscitore di musica, traduce l'aspirazione dell'artista a promuovere un'immagine di sé presso il suo pubblico come modello di virtù, cristiane e morali, e come 'creatore', in quanto David prefigurazione veterotestamentaria di Cristo, con un significato analogo a quello reso esplicito da Dürer nel suo celebre *Autoritratto* datato 1500 e conservato a Monaco (Alte Pinakothek). Seguendo tale iconografia nella sua evoluzione Cinque e Seicentesca, si ricorderà il caso di Bernini, che nel suo *David* Borghese, raffigurato nell'atto di scagliare la pietra che ucciderà il brutto Golia, al contempo rappresenta la tensione del suo stesso volto nell'atto di scolpire – celebre è l'aneddoto riportato da Baldinucci su Maffeo Barberini che avrebbe retto lo specchio allo scultore. La tensione del re biblico è quindi la stessa dell'artista impegnato a «levare» dalla dura materia bruta il volto dell'eroe che sta scolpendo.

Anche la sontuosa decorazione dell'organo dell'abbazia benedettina di San Pietro a Modena, analizzata con il filtro comune della storia della musica e della storia dell'arte, rivela particolari di grande fascino. Come evidenziato da Sonia Cavicchioli, qui la *Storia*

di David raffigurata intorno al 1546 nei sottarchi dell'organo e da attribuirsi a Giovanni Taraschi è accostata all'episodio illustrato del trasporto dell'*Arca a Gerusalemme*, che si svolge come un corteo festoso lungo il profilo della cantoria, in modo da essere ben visibile all'assemblea dei fedeli (S. Cavicchioli, pp. 291-314); una scelta iconografica inconsueta, che nelle intenzioni dei benedettini di San Pietro mira ad evidenziare il contrasto tra David e Uzza, reo di essersi accostato all'arca come «a un oggetto qualsiasi» e dunque dimentico della «maestà del Signore» (p. 304). Al contempo gli episodi salienti della vita di David, tra cui, fra tutti, l'uccisione del gigante Golia, *exemplum* per i credenti della necessità di fede in Dio che consente a David di sconfiggere Golia solo con le armi della sua semplicità ed intelligenza, dialoga, seppure a distanza e su modelli iconografici profondamente diversi, con gli affreschi della navata sinistra di san Pietro con due *Concerti di uomini e satiri*, dipinti a monocromo a rimandare all'immagine di un rilievo antico. La raffigurazione da intendersi come spiegazione «mitica della nascita dello strumento e della musica» (p. 311) è solo in apparenza in contraddizione con le raffigurazioni bibliche dipinte sull'organo: essa ci parla, infatti, del colto umanesimo dei Benedettini, che sembrano così identificare l'organo a canne come «lo strumento del Creatore», in anticipo sulla concezione espressa da Athanasius Kircher nella *Musurgia universalis* (1650) (p. 314).

La raffigurazione delle storie di David a Modena ha, d'altra parte, una certa analogia con l'inserimento della medesima iconografia tra gli episodi raffigurati da Lorenzo Lotto nelle tarsie del coro di Santa Maria Maggiore a Bergamo e realizzate tra il 1524 e il 1532. L'episodio di David e Golia è collocato tra gli altri *exempla veterotestamentari*, su uno dei pannelli rivolti verso la navata, visibili al fedele. Come Noè e Giuditta, David è qui il simbolo dell'umanità redenta che reagisce al naufragio e alla brutalità. Ma la piccola nudità di David, in contrasto con la scintillante armatura del grandioso gigante, nell'interpretazione di Lorenzo Lotto, sembra anche voler sottolineare proprio la fragilità tutta umana dell'eroe, il cui viaggio, come il viaggio stesso dell'umanità, non è privo di cadute e sconfitte. Alle 'ombre' di David è dedicato l'ultimo dei temi proposti nel volume – *IV. David et Bethsabee, entre pénitence et libertinesime*. L'episodio di Betsabea, protagonista della letteratura francese del XV e XVI secolo, del romanzo libertino di Ferrante Pallavicino, edito nel 1639, come di molti dipinti di soggetto amoroso e lascivo, in specie in ambito veneto, tra cui la celebre *Betsabea al Bagno* di Paolo Veronese oggi al Museo di Lione, mostra l'altro volto di David, quello che cede all'adulterio e alle passioni amorose. È un cedimento che fa riemergere quel lato 'troppo' umano dell'eroe biblico, il suo essere unico responsabile delle proprie azioni che però, allo stesso tempo, ne decreta la fortuna di lunga durata nella cultura rinascimentale e le molteplici possibilità interpretative cui esso si presta.

A ricordarci che le interpretazioni da sondare possono aprire ancora a percorsi inediti, sta, ad esempio, proprio la tela che il Caravaggio dipinge per Scipione Borghese, *David con la testa di Golia*, poco tempo prima della morte dell'artista a Porto Ercole: la scelta di Caravaggio, senza precedenti iconografici, di raffigurare il proprio volto non in quello dell'eroe vincitore, ma in quello del bruto sconfitto, meriterebbe un ulteriore approfondimento critico. Non è solo l'inequivoca testimonianza del ribaltamento dell'idea dell'artista, ben chiara, come si è visto, all'iconografia rinascimentale e certamente nota a Caravaggio; ma forse un ulteriore volto di David: lo sguardo dell'eroe, attraversato da pentimento e sgomento mentre offre la testa recisa del gigante allo spettatore, posto di fronte ai limiti delle proprie azioni, in meditazione sul destino dell'umanità e sui confini del giudizio sul Bene e sul Male.

LODOVICO CASTELVETRO, *Lettere Rime Carmina*, edizione critica e commentata a cura di E. Garavelli, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2015, pp. 464.

La figura di Lodovico Castelvetro (1505-1571), intellettuale, letterato ed eretico, ha da sempre attirato lo sguardo di studiosi di discipline diverse. Tanto la storiografia sulla crisi religiosa del Cinquecento quanto il mondo della filologia e della critica si sono spesso misurati con la sua opera. Negli ultimi anni, complice il quinto centenario della nascita celebrato nel 2005, il cantiere su Castelvetro è stato rivitalizzato da numerosi convegni, raccolte miscellanee e monografie uscite in un breve torno di tempo. Dopo la voce di Valerio Marchetti e Giorgio Patrizi per il *Dizionario biografico degli Italiani*, risalente al 1979, le celebrazioni centenarie hanno consentito di riprendere il *dossier* castelvettrino, reinterrogandolo con nuovi quesiti e, fortunatamente, alla luce di nuove acquisizioni critiche e documentarie. Nell'ottobre del 2005 si è tenuto a Helsinki un seminario dedicato all'umanista modenese¹ e a distanza di un anno, il 21 e 22 settembre 2006, si è svolta a Torino una giornata di studi confluita nel volume su letterati e grammatici nella crisi cinquecentesca.² Negli stessi mesi sono inoltre comparsi due volumi importanti come quello di Alberto Roncaccia³ e la raccolta curata da Roberto Gigliucci.⁴ A ideale completamento di questo percorso, infine, sono recentemente uscite varie edizioni di testi che promettono di arricchire il quadro. Nel 2011 una prima raccolta di scritti di Castelvetro è stata proposta da Guido Mongini, in un'edizione annotata e commentata;⁵ a essa sono seguite nel 2015 l'edizione critica del *Parere sopra una comedia di Aristophano et sopra ciascuna di Plauto*, a cura di Massimo Scalabrini,⁶ e da ultimo l'edizione di *Lettere, Rime e Carmina*, proposta da Enrico Garavelli, su cui ci soffermeremo di seguito.

Il curatore, cultore da anni dell'opera e della vicenda di Castelvetro, ha condotto il lavoro con la precisione e la perizia già dimostrata nei precedenti contributi sull'umanista modenese. Il volume, inserito in una collana che punta a rivalutare e reimmettere nel circuito degli studi testi talora dimenticati o considerati di peso minore, è aperto da un saggio introduttivo che, seppure succintamente, offre una messa a punto sul lascito castelvettrino e sui testimoni che ne conservano traccia. Il panorama tratteggiato da Garavelli restituisce anzitutto lo stato di frammentarietà e lacunosità in cui si trova l'eredità dell'umanista.

Per quanto concerne il carteggio, fonte preziosa per la ricostruzione storica, si sottolinea anzitutto come, dell'oceano di missive che dovette caratterizzare la corrispondenza di Castelvetro, ben poco si sia salvato. L'edizione proposta presenta appena 66 lettere, di cui 38 autografe, sulle migliaia che uscirono dalla penna del modenese.

¹ *Omaggio a Lodovico Castelvetro (1505-1571)*, a cura di E. Garavelli, con una presentazione di G. Frasso, Helsinki, Université de Helsinki, 2006.

² *Ludovico Castelvetro: letterati e grammatici nella crisi religiosa del Cinquecento*, a cura di M. Firpo, G. Mongini, Firenze, Olschki, 2008.

³ *Il metodo critico di Ludovico Castelvetro*, Roma, Bulzoni, 2006.

⁴ *Lodovico Castelvetro: filologia e ascesi*, Roma, Bulzoni, 2007.

⁵ L. CASTELVETRO, *Filologia ed eresia: scritti religiosi*; saggio introduttivo, edizione e note a cura di G. Mongini, Brescia, Morcelliana, 2011.

⁶ Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2015.

Ad apparire dietro di esse, così come nei frammenti della cronaca cittadina in cui Castelvetro si cimentò, è la complessità del personaggio. Uno Zeno Cosini *ante litteram*, spiega Garavelli con un accostamento letterario, che mostra uno sguardo disincantato e distaccato senza mai cedere allo «sdegno del riformatore» (p. 10): pur ridendo e talvolta irridendo le miserie dei personaggi che popolano la piccola Modena comunale, Castelvetro è, e avverte se stesso, come parte integrante di quel mondo. Lo mostrano del resto anche i nomi dei corrispondenti sopravvissuti alla dispersione: Falloppia, Valentini, Barbieri, Calori, Bellincini, Baranzoni, e molti altri riconducibili alle famiglie del patriziato urbano.

Se ci si sposta dalla produzione epistolare a quella poetica, vale – come spiega il curatore – l'antica definizione di Gianfranco Contini, quella di un Castelvetro «non visitato dalle Muse». L'opera dell'umanista ebbe un carattere occasionale, situandosi, come è il caso di alcune corrispondenze in rima, all'interno delle discussioni religiose che animavano il gruppo filoriformato denominato Accademia, o nella cornice offerta da episodi ed eventi specifici. Non molto diverso è poi il contesto in cui si può inserire il *corpus* di ventinove componimenti latini, in cui ritornano nomi e atmosfere della città natale.

Il lavoro di Garavelli che, con una lunga ricerca e un paziente lavoro di scavo, ha portato alla luce numerosi inediti, è una prova ulteriore della vitalità degli studi su Castelvetro. Rimane tuttavia irrisolto – né è questo l'obiettivo dell'edizione qui presentata – l'interrogativo di fondo, già sollevato da Delio Cantimori e ancora di difficile soluzione sugli effettivi convincimenti religiosi del modenese (genericamente filoriformato o più compiutamente radicale?). Se i documenti proposti nell'edizione ora disponibile non consentono di sciogliere il nodo, confermano l'indeterminatezza del percorso religioso dell'umanista e, per molti aspetti, la peculiarità della sua posizione rispetto ad altri dissidenti con cui fu in contatto.

Un esempio significativo delle ambiguità di Castelvetro – con cui anche Garavelli si misura (p. 17 e altri riferimenti *ad indicem*) – si può ravvisare nel rapporto intrattenuto con il vescovo di Modena Egidio Foscarari, alla guida della diocesi emiliana dal 1550 al 1564, gli anni più duri della repressione inquisitoriale ai danni dell'umanista. Come già rilevato dall'edizione di scritti curata da Mongini nel 2011 e confermato dall'epistolario ora edito, tra i due vi furono legami di profonda stima e si instaurò una collaborazione che solleva molti quesiti. Di certo, il vescovo seppa delle posizioni non ortodosse di Castelvetro (quali non è facile dire), e altrettanto certamente quest'ultimo dovette avere qualcosa di cui farsi perdonare. Grazie alla facoltà di assolvere in privato gli eretici concessagli da Giulio III, Foscarari raccolse infatti la confessione di molti eterodossi modenese, tra cui, appunto, Castelvetro. Negli estratti di un registro appartenuto al vescovo e finito nelle mani degli inquisitori dopo la sua morte, così si legge: «Ludovico Castelvetro in Sancto Barnaba. Citatus Romae, declaratus hereticus et combusta eius statua». ⁷ Stando all'annotazione, il modenese era stato dunque assolto, forse tramite un atto sacramentale, nella parrocchia di San Barnaba a pochi passi dalla sua abitazione.

Il resto è noto: convocato da Paolo IV nel 1555, l'umanista fuggì dalla sua prigionia romana e, condannato in contumacia, subì un rogo in effigie. E tuttavia, nei primi anni Sessanta Foscarari e un altro prelado umanista come Ludovico Beccadelli cercavano ancora una via di riabilitazione per l'amico, attraverso un processo da svolgere a Trento

⁷ Archivio di Stato di Modena, *Inquisizione*, b. 1, fasc. 7, n. VIII.

alla presenza dei padri conciliari. Tentativi vani, che denunciavano però la disponibilità del letterato a tornare, almeno formalmente, sui propri passi, e soprattutto l'ininterrotto contatto tra lo stesso Castelvetro e importanti esponenti della gerarchia cattolica.

L'emergere di nuovi testi e documenti riconducibili alla produzione castelvetrina conferma insomma la difficoltà di decifrare in modo netto una personalità tutt'altro che lineare, in bilico tra nuovi principi di fede e, forse, un vagheggiato, nicodemitico ritorno in patria. Lavori come quello di Garavelli restano un imprescindibile punto di partenza per ogni ricostruzione storica e sollecitano senz'altro la ricerca e l'approfondimento. Come ricorda lo stesso curatore, questa edizione non vuole essere un punto di arrivo, ma uno stimolo a nuove scoperte.

MATTEO AL KALAK

N. BALZAMO – O. CHRISTIN – F. FLÜCKIGER, *L'Atlas Marianus de Wilhelm Gumpenberg. Édition et traduction*, Neuchâtel, Éditions Alphil-Presses Universitaires Suisses, 2015, pp. 512.

All'indomani della Guerra dei Trent'anni, tra il 1657 e il 1659 uscivano la prima versione in tedesco e in latino dell'*Atlas Marianus*, un'opera enciclopedica elaborata dal gesuita bavarese Wilhelm Gumpenberg nell'arco di quasi un ventennio che raccoglieva un centinaio di racconti relativi a santuari mariani, in Europa ma non solo. Nel 2015 un gruppo di studiosi dell'Università svizzera di Neuchâtel ne ha curato un'edizione scientifica, proponendo accanto al testo originale in tedesco una traduzione in francese. Spesso citata per dettagli relativi ai diversi santuari dagli storici dell'arte o del libro, dagli storici della vita religiosa, dai teologi e dagli etnologi, l'*Atlas* è rimasto per secoli un'opera poco nota e quasi per nulla studiata nella sua integrità.

Vasto catalogo di immagini sacre della Vergine e di brevi racconti sull'origine del culto di ciascuna di esse, l'opera esiste in due versioni a stampa, una breve e una lunga: i curatori hanno scelto di riprodurre e tradurre la versione breve, costituita da quattro volumetti di 25 voci l'uno, per un totale di 100 racconti di Vergini miracolose ciascuno dei quali accompagnato da un'incisione dell'immagine venerata. Il progetto del gesuita bavarese appare di difficile classificazione, nella misura in cui non si tratta di una semplice raccolta di miracoli, né di una guida per i pellegrinaggi, né tantomeno di un trattato dogmatico. Come sottolineato dagli autori nell'introduzione, essa appartiene piuttosto al genere delle «topografie sacre», secondo una formula coniata da Dominique Julia.¹ Al di là delle definizioni teoriche, l'*Atlas* si rivela però anche essere un manifesto del cattolicesimo controriformista, per la valorizzazione della figura di Maria, protettrice delle armate cattoliche contro pagani ed eretici, della sua funzione mediatrice tra cielo e terra, e del ruolo del miracolo, nonché per l'attenzione che porta alla geografia delle barriere confessionali. La mappatura dei cento santuari prescelti lascia intravedere un progetto politico e religioso ben preciso, volto a mettere in risalto l'Europa degli Asburgo (Paesi Bassi, Italia e Impero sono le aree geografiche di gran lunga più rappresentate), e di delimitare la nuova geografia delle ortodossie confessionali attraverso la

¹ *Sanctuaires et lieux sacrés à l'époque moderne*, in *Lieux sacrés lieux de cultes, sanctuaires*, a cura di A. Vauchez, Roma, École française de Rome, 2000, pp. 257-263.

selezione di santuari mariani collocati per lo più, in maniera strategica, lungo i confini dei paesi di osservanza cattolica in un continente insanguinato dalle guerre di religione. L'inserimento di tre santuari extraeuropei, intimamente legati all'avventura coloniale spagnola, permette di delineare un più ampio disegno universalistico e missionario nel quale la figura della Vergine appare ben più appropriata dei santi nazionali, per la sua capacità di coniugare appunto un carattere universale e le diverse declinazioni locali e particolari, a immagine e simbolo di un cattolicesimo rinnovato e conquistatore. Rispetto ai cataloghi precedenti di santuari che si limitavano a una città, a una regione, o tutt'al più a un regno, quello di Gumpfenberg si contraddistingue per una proiezione planetaria caratteristica dell'ordine gesuita. Tale approccio appare evidente fin dal frontespizio dell'opera, che si configura come un tentativo di dare vita a una cosmografia cattolica: la Vergine seduta sul tetto della Santa Casa di Loreto, sospesa tra cielo e terra, illumina il mondo, ma i raggi di luce rischiarano soltanto i territori dell'Europa cattolica, lasciando nella penombra quelli protestanti. Al di là delle contrapposizioni confessionali, il gesuita è anche attento a rimarcare le differenze all'interno del mondo cattolico, con un'accentuata valorizzazione dei territori asburgici e dei santuari gestiti dal proprio ordine, e un corrispondente silenzio su quelli, anche se molto famosi, di ordini concorrenti come i francescani.

La struttura eterogenea e parziale riguardo alla distribuzione geografica e alla lunghezza delle diverse voci non dipende però sempre da scelte compiute a monte dell'Autore. Essa riflette altresì le modalità di lavoro e la disponibilità delle fonti di Gumpfenberg, che dispone di informatori e testi di riferimento distribuiti in maniera tutt'altro che uniforme. Ecco che la città di Messina appare sovra rappresentata, con ben 8 santuari, mentre Napoli o Madrid non compaiono proprio. La Bretagna, grande terra di santuari mariani, non è presente perché Gumpfenberg non aveva fonti bretoni, mentre per la Sicilia disponeva di una precedente pubblicazione locale, la topografia sacra di Placido Samperi. Ma anche altri fattori paiono determinare la scelta di un santuario: l'antichità del culto, il sostegno di importanti casati regnanti, l'esemplarità dei racconti e il loro possibile utilizzo in chiave controversistica. È il caso, in particolare, delle immagini sacre sopravvissute all'invasione dei Mori o alla furia iconoclasta dei protestanti, che ricorrono in molti racconti quali testimonianze della malvagità degli avversari della fede cattolica.

Come si accennava, si trattò di un lavoro collettivo che coinvolse l'intero ordine gesuita: in seguito all'invio di una lettera a tutti i padri provinciali dell'ordine nel 1652, Gumpfenberg ricevette – ma non da tutti – informazioni, raffigurazioni e descrizioni dei diversi santuari mariani dislocati un po' dappertutto nei diversi continenti. È lo stesso Autore a indicare le sue fonti, orali o scritte, al fondo di ciascuna voce, dimostrando una particolare meticolosità e cura nel presentare il proprio lavoro di raccolta. Il gioco di intertestualità che si instaura tra i racconti scritti dell'origine miracolosa dei santuari e le incisioni della Vergine rendono affascinante, e in qualche modo unica, l'impresa del gesuita bavarese: a ogni voce corrisponde infatti una rappresentazione mariana, in modo tale che immagine e testo si commentino vicendevolmente. Si mette in tal modo a disposizione del lettore una sorta di pellegrinaggio interno, che si può effettuare scorrendo le pagine del testo, contemplando le immagini miracolose della Vergine e spostandosi da un punto all'altro del globo. Il pellegrinaggio mentale acquista una dimensione pratica nella misura in cui consente a tutti, a dispetto dell'età, delle condizioni economiche, sociali o dello stato di salute, di viaggiare per l'Europa e addirittura di varcare gli oceani, ma è senz'altro anche

espressione di una sensibilità religiosa, intima e individuale, di origine cinquecentesca, caratteristica dei primi gesuiti.

Il lavoro di Gumpfenberg presenta anche un altro elemento di interesse: fornisce numerose informazioni sulla materialità degli oggetti di culto, degli artefatti sacri, così come sulle pratiche devozionali e sugli attori della vita religiosa in età moderna. Emerge una religiosità popolata di immagini antropomorfe che assumono un'identità ben precisa, hanno un nome, una storia, una memoria, un corpo e dei desideri. Sono anche oggetti taumaturgici e miracolosi che, avendo trattenuto parte del potere salvifico della Vergine, si rivelano capaci di guarire malati e di esercitare un'azione sovranaturale sugli eventi. L'insistenza sull'antichità delle immagini comporta naturalmente risvolti controversistici, con l'esplicita finalità di dimostrare la lunga durata del culto delle effigi mariane, risalente alla prima era cristiana, e l'assurdità della posizione iconoclasta e anti miracolistica dei protestanti. L'individualità delle immagini ha a che fare con il luogo del loro ritrovamento: spesso esse si oppongono a uno spostamento forzato e ritornano laddove ritengono di dover stare; altre volte invece sono costrette alla fuga, si nascondono nella natura, attraversano mari e oceani per cercare rifugio nei territori rimasti cattolici. Esse si rivelano dunque come «sentinelle» della frontiera confessionale, ma, per altri versi, anche della barriera tra clero e fedeli: non di rado vengono ritrovate da semplici contadini – a riprova dell'attenzione mostrata dai gesuiti e dalla Chiesa post-tridentina verso i fedeli più umili – per poi esigere di essere reinsediate sotto il controllo di un rappresentante del clero, l'unico preposto legittimamente alla tutela del loro statuto di bene collettivo della comunità.

Al cuore del progetto del gesuita bavarese si trova la volontà di mostrare la capacità dell'ordine, e con lui del cattolicesimo controriformista, a confrontarsi con gli strumenti, le dinamiche e le nuove scoperte della scienza, in una logica di opposizione alle teorie galileiane e copernicane. Attraverso un consapevole e informato uso di alcuni studi sul magnetismo, sulla medicina e sulla geografia del cosmo, al ricorso sistematico a un metodo rigoroso nel citare le proprie fonti nonché ad alcuni strumenti della scienza sperimentale dell'epoca, Gumpfenberg rivendica per sé uno statuto para-scientifico, seppur nel quadro di una visione della realtà in cui naturale e sovranaturale continuano a interagire. Quel che gli interessa è far emergere una realtà più complessa in cui i fenomeni naturali rimangono strettamente correlati a una realtà altra e misteriosa, incomprensibile con la sola ragione umana.

Dell'*Atlas marianus* esiste poi una versione molto più ampia pubblicata nel 1672, in cui compaiono voci per 1200 santuari: tra questi diversi sono extraeuropei, sui quali Gumpfenberg ha raccolto informazioni, ma sempre per mezzo di altre pubblicazioni precedenti, non potendo contare su informatori al di fuori del Vecchio continente. Le differenze con la prima edizione sono di natura sostanziale oltre che numerica: nell'edizione ampia l'autore rinuncia a riprodurre le immagini sacre, probabilmente per mancanza di documentazione e soprattutto dei finanziamenti necessari, e decide allora di tagliare anche le cento incisioni della prima edizione. Il risultato finale sancisce dunque, in qualche modo, il fallimento dell'ambizioso progetto iniziale di universalità e di esaltazione del culto dell'immagine sacra. Un controsenso dovuto all'impossibilità di raccogliere abbastanza informazioni sulla materialità delle immagini oggetto di venerazione. Ma è doveroso sottolineare come la versione *maior* fin dalla scelta linguistica, il latino, sia destinata a un pubblico più ristretto; proprio per questo essa presenta un complesso sistema di indicizzazione e classificazione di quasi duecento pagine, nel quale sono a disposizione del lettore una pluralità di criteri di ricerca in base alla

materia, alla forma, al luogo, all'attività delle immagini. L'opera conobbe nei secoli successivi un certo successo, come testimoniano diverse riedizioni in tedesco e latino, e traduzioni e adattamenti in ceco, ungherese, francese e italiano. Di particolare interesse e importanza risulta quella curata dal sacerdote veronese Agostino Zanella a metà Ottocento, che aggiunge molte immagini italiane al *corpus* iniziale di Gumpfenberg, costituendo un'opera in più volumi.

L'edizione critica dell'opera appare particolarmente curata nella grafica, nella riproduzione delle immagini, nella traduzione del testo dal tedesco in francese, e nelle annotazioni che completano i riferimenti, spesso ellittici, dell'autore alle sue fonti e permettono di identificare i suoi interlocutori. Essa mette a disposizione degli studiosi della storia delle pratiche religiose dell'età moderna un ricco materiale a cui attingere per riflettere sulle forme di devozione nell'Europa cattolica del Seicento, ma anche per esplorare, all'interno dei collegi gesuiti, la materialità del loro lavoro e l'estensione della loro rete erudita, del loro impegno intellettuale, missionario e controversista. Si segnala che in un precedente volume – *Marie mondialisée. L'Atlas Marianus de Wilhelm Gumpfenberg et les topographies sacrées de l'époque moderne*, a cura di O. Christin, F. Flückiger, N. Ghermani, Neuchâtel, Éditions Alphil-Presses Universitaires Suisses, 2014 – sono stati raccolti diversi contributi scientifici elaborati a partire dall'opera di Gumpfenberg.

GUILLAUME ALONGE

FINITO DI STAMPARE
PER CONTO DI LEO S. OLSCHKI EDITORE
PRESSO ABC TIPOGRAFIA • SESTO FIORENTINO (FI)
NEL MESE DI GIUGNO 2016

Direttore Responsabile: MARIO ROSA - Registrazione del Tribunale di Firenze
n. 1705 dell'8 luglio 1965

Dattiloscritti di Articoli, Note, Recensioni, Cronache, ecc.,
come pure opere da recensire vanno indirizzati a:

Redazione della «Rivista di Storia e Letteratura Religiosa»
Via Giulia di Barolo, 3, int. A – 10124 Torino
tel. +39.011.670.3861 – rslr@unito.it

Gli autori devono restituire le bozze corrette insieme ai dattiloscritti
esclusivamente alla Redazione di Torino.

La responsabilità scientifica degli articoli, note, recensioni, etc.,
spetta esclusivamente agli autori che li firmano.

La Direzione assume responsabilità
solo di quanto viene espressamente indicato come suo.

*Il testo dattiloscritto pervenuto in Redazione si intende
definitivo. Ogni ulteriore correzione è a carico degli autori.*

Per richieste di abbonamento e per quanto riguarda la parte editoriale
rivolgersi esclusivamente a:

CASA EDITRICE LEO S. OLSCHKI

Casella postale 66, 50123 Firenze • Viuzzo del Pozzetto 8, 50126 Firenze
e-mail: periodici@olschki.it • Conto corrente postale 12.707.501
Tel. (+39) 055.65.30.684 • fax (+39) 055.65.30.214

2016: ABBONAMENTO ANNUALE – ANNUAL SUBSCRIPTION

ISTITUZIONI – INSTITUTIONS

La quota per le istituzioni è comprensiva dell'accesso on-line alla rivista.
Indirizzo IP e richieste di informazioni sulla procedura di attivazione
dovranno essere inoltrati a periodici@olschki.it

*Subscription rates for institutions include on-line access to the journal.
The IP address and requests for information on the activation procedure
should be sent to periodici@olschki.it*

Italia: € 138,00 • Foreign € 174,00
solo on-line - on-line only € 130,00

PRIVATI – INDIVIDUALS

solo cartaceo - print version only
Italia: € 108,00 • Foreign € 142,00

Pubblicato nel mese di giugno 2016

