UNIVERSITÀ DEGLI STUDI FIRENZE

Dipartimento di Formazione, Lingue, Intercultura, Letterature e Psicologia (FORLILPSI)

DOTTORATO DI RICERCA IN

Lingue, Letterature e Culture comparate

Curriculum Miti fondatori europei nelle arti e nella letteratura

CICLO XXXVI

Il mito di Satana nel teatro francese del Rinascimento. Per un approccio tematico all'immaginario della modernità occidentale

Settore Scientifico Disciplinare

FRAN-01/A

Dottorando

Gianluca Ruggeri Ferraris

DT30852

Coordinatore

Prof. Fernando Cioni

Tutor

Prof. Barbara Innocenti

Anno Accademico

2024-2025

Indice

Introduzione. Per un Rinascimento in controluce p. 5

Capitolo I. Teatro e diavoli nella Francia del Medioevo

Prologo *in medias aetates* p. 19

Breve *promenade* infernale: per un'idea di teatro nel Medioevo p. 22

In principio erat Diabolus: la *Representacio Adae* (secondo XII secolo) p. 26

I *miracles* dei diavoli p. 28

Diavoli e *mystères* nel crepuscolo del Medioevo p. 30

1. Il dramma universale: i diavoli nei *mystères* evangelici p. 33
2. Il dramma individuale: i diavoli nei *mystères* agiografici p. 37

Conclusioni p. 42

Capitolo II. Satana nel *theatrum mundi*

Intermezzo umanistico p. 45

Un'antropologia frammentata: Satana dovunque p. 46

Le Riforme religiose p. 47

1. Lutero: l'uomo fra Dio e Satana p. 48
2. Calvino: l'uomo e Satana p. 50

Satana, la riscoperta dell'Antico e la magia p. 52

Su una scena di carta: Satana e la demonologia rinascimentale p. 59

Conclusioni p. 63

Capitolo III. Satana nel teatro francese del Rinascimento

Continuità nel mutamento p. 65

Prove per un teatro moderno p. 72

La tragedia p. 77

1. La tragedia biblica protestante p. 88

1.1. L'*Abraham sacrifiant* di Bèze: la vertigine dell'interpretazione p. 103

Trattar per allusioni: l'epistola *Aux lecteurs* e il proemio in forma biblica, p.110; Satan, prisma della finzione, p.144; Una quasi tragedia, p.154;

1.2. *L'Homme iustifié par Foy* di Barran: i velami del reale p. 198

1.3. Le *Tragédies saintes* di Des Masures: *diabolus in musica* p. 202

David combattant: Satan regista di questo mondo, p.210; *David triomphant*: Satan a corte, p.217; *David fugitif*: Satan, la carne, il canto, p.223;

1.4. L'*Aman* di André de Rivaudeau: il dramma dell'invidia cortigiana p. 237

1.5. *Saül le Furieux* di La Taille: le intermittenze della cognizione p. 245

Fra luci e ombre: l'eclissi del prologo, p.249; La malattia del re, p.260; Curare il male con il male, p.273; Sul filo dell'ambiguità: l'episodio di Endor, p.285; I poteri della strega, p.295; Una tragedia aperta, p.306

2. «Le mal ressuscité»: l'esempio tragico delle guerre di religione p. 322

2.1. La *Tragédie de feu Gaspard Coligny* di Chantelouve p. 329

2.2. Le tragedie del tiranno p. 335

3. La tragedia biblica cattolica p. 347

3.1. La *Tragédie de Caïn* di Le Coq: il mito del fratricidio p. 348

3.2. La *Sainct Jacques* di Bardon de Brun: corpo a corpo con i demoni p. 354

4. Maschere infernali p. 378

4.1. *La Sultane* di Bounin e *l'art de la conjuration* p. 379

4.2. Diavoli "gentili" p. 391

Breve epilogo in commedia p. 401

Conclusioni p. 404

Conclusione. La "fine" di Satana p. 406

Bibliografia p. 408

Introduzione

Per un Rinascimento in controluce

Tutto il Rinascimento è attraversato dal mito. Ancor prima che il mondo classico ritornasse con le sue storie e le sue idee a costituire il centro focale della cultura di questo periodo, è attraverso il mito che prende forma e si stratifica l'identità stessa del pensiero rinascimentale.

Mito dell'antichità, innanzitutto, racconto di un modello culturale che si pretende disperso, sepolto nel passato, prima che se ne rivendichi il valore paradigmatico e dunque l'imitazione. Mito dell'età dell'oro, dunque, discorso dai toni leggendari circa un passato sempre più concepito in quanto tale e verso cui si proietta lo sguardo idealistico e al contempo nostalgico di coloro che ne percepiscono l'incolmabile distanza, facendo del tempo uno strumento concettuale di importanza cardinale sia all'interno della propria riflessione identitaria, sia nelle varie declinazioni in cui si concretizza il proprio sapere. O, ancora, mito della gloria e mito dell'individuo, valore fondativo e di riferimento di singole personalità che, sulle orme di Petrarca, si sforzano di tessere dei legami con il passato, tentando di riportarlo in vita, di farlo rinascere, in una sorta di teatralizzazione della palingenesi dell'antico da cui deriva, a sua volta, il mito delle origini, il tentativo di concepire il presente nell'eco del mondo classico, oltre la cesura di una pretesa età di mezzo oscura, altra, polemicamente diversa. Secondo una pluralità di declinazioni, il mito costituisce insomma una componente strutturale dell'idea di Rinascimento, quasi la sua condizione di esistenza più interiore.

In fondo, tutti questi miti, tutti questi racconti per i quali il Rinascimento si delinea come quella nuova genesi culturale ed umana che si articola nell'Italia del Quattrocento e che si diffonde in tutta Europa secondo diverse gradazioni nei due secoli successivi, sono riconducibili, al pari di altri, ad un'unica immagine, ad una sola figura: la metafora della luce. In effetti, nei discorsi che la cultura rinascimentale formula per esporre la propria visione di mondo tende il più delle volte a filtrare l'immagine della luce, metafora di un ideale identitario, filosofico, estetico ma anche morale, attorno al quale gravitano le idee, le parole, i miti per l'appunto, di un intero sistema di pensiero, di tutto l'immaginario del Rinascimento.

Ripresa, fra i vari casi, al fine di innestare la filosofia neoplatonica alla teologia cristiana, o per descrivere la (ri)scoperta di opere classiche fatte emergere dalle ombre del passato e nuovamente "messe in luce", al pari di quanto viene spesso declamato nei frontespizi delle edizioni a stampa, la metafora della luce costituisce innanzitutto la figura a partire dalla quale si autodefinisce l'identità stessa della coscienza rinascimentale. È difatti nell'antitesi alle presunte tenebre medievali che, nell'eco delle preoccupazioni umanistiche sollecitate da Petrarca, il pensiero del Quattro e

Cinquecento abbozza i contorni del proprio perimetro identitario, ricorrendo spesso ad una narrazione mitica nella quale all'ignoranza oscura del passato recente viene contrapposta la coscienza lumeggiata dei tempi moderni, sulla quale risplende la pretesa riscoperta di un'eredità antica rimasta sepolta fra le rovine provocate dal crollo dell'Impero romano d'Occidente. Non che questa immagine della luce fosse assente, soprattutto sul piano teologico, nei secoli precedenti. Ma è soprattutto con la contaminazione della religione cristiana con la metafisica neoplatonica che si profila nel corso dell'Umanesimo e poi del Rinascimento una nuova centralità della luce, e del Sole che ne è fonte, all'interno di ogni forma di sapere, sino a fornire a tale «phototropisme[1]» un valore così densamente paradigmatico che esso verrà accolto e spesso amplificato nei secoli a venire.

Ora, è proprio sulla base di questa narrazione mitica che negli anni più recenti si è andata progressivamente formulando una prospettiva critica rivolta a far emergere, per converso, le zone d'ombra dell'identità rinascimentale, evidenziandone le incongruenze, le anomalie, le distorsioni rappresentative. Nel corso del Novecento, in effetti, si è gradualmente affermata la necessità di adottare una prospettiva di ricerca doppia, prodotta in un certo senso da uno scarto rispetto a quella monofocale tipica della pittura e della scenografia del Cinquecento, e sensibile, proprio per questo, a dipanare in modo critico tutti gli elementi mitici di cui il concetto di Rinascimento si è, fin dalle sue origini, sostanziato.

Se la storiografia francese ha in più occasioni insistito sugli apporti precursori delle due brevi parabole dell'umanesimo carolino e della rinascenza del XII secolo[2], "allungando" il Medioevo, come ha fatto Jacques Le Goff, sino a ricoprire nel suo lungo cono d'ombra l'esistenza stessa del Rinascimento, i diversi apporti di alcuni paradigmi di ricerca alternativi, come la *philosophie du non* di Gaston Bachelard, l'epistemologia di Michel Foucault, o il decostruzionismo di Jacques Derrida, hanno a loro volta indotto ad offrire, al pari della ricerca storica "a contropelo" promossa da Walter Benjamin e ripresa nelle indagini stratigrafiche di Michel De Certeau o di Carlo Ginzburg, un'analisi attenta a sfumare la nozione di "epoca", facendo così affiorare l'ondivago *Problema del Rinascimento*, per riprendere il titolo del saggio di Johan Huizinga[3]. Simile postura critica ha così via via tratteggiato una «storia filosofica dei problemi[4]», cercando di far riemergere dalle ombre tutte

[1] DUBOIS 2009b, p.295.

[2] Già alla fine del Quattrocento, del resto, gli umanisti francesi modificano la prospettiva storica tracciata dai loro maestri italiani, cercando di individuare nel "buio passato" alcuni momenti precursori alla luminosa rinascita della civiltà classica, fra cui, per l'appunto, la rinascita del XII secolo.

[3] HUIZINGA 2015, p.121: «Il Rinascimento è un cambiamento di marea. E il passaggio dal medioevo all'età moderna deve essere visto (e come potrebbe essere altrimenti?) non come una grande svolta, ma come una lunga serie di onde che vengono a frangersi sulla spiaggia: ciascuna si frange a una distanza diversa e in un momento diverso. Le linee di demarcazione fra vecchio e nuovo passano per punti sempre diversi; ogni forma di civiltà, ogni pensiero ricorre al suo momento, e la trasformazione non interessa mai tutto quanto il complesso della civiltà.»

[4] CASSIRER 1974, p.17, che osserva inoltre a p.100, «come sia errata l'opinione, che il rinascimento si sia liberato dal "medioevo", secondo un progressivo sviluppo rettilineo e continuo. Non si tratta mai di un dispiegarsi tranquillo e

quelle realtà che l'idea luminosa del Rinascimento ha nel tempo oscurato. Sulla scia delle reazioni all'inquadratura michelettiana e burckhardtiana mosse da studiosi come Konrad Burdach, ha così preso forma la nozione di *Counter-Renaissance*, titolo della celebre monografia di Hiram Haydn, o quella di *Antirinascimento*, per citare invece lo studio con cui una trentina di anni dopo Eugenio Battisti ha esplorato i «vari livelli culturali del Cinquecento figurativo.[1]» Oltre a ricordare come «[a]lla ragione illuminata degli umanisti [sembrino] rispondere i roghi nuovamente accesi per le streghe e per riformatori ed eretici troppo audaci[2]», e ribadendo come «il mito del rinascere, della nuova luce, e quindi della corrispondente tenebra, era stato proprio il frutto della polemica condotta dagli umanisti contro la cultura dei secoli precedenti[3]», Eugenio Garin ha in aggiunta indagato nelle sue *Interpretazioni del Rinascimento* la validità storico-filosofica dei confini che separano età buie e rinascita[4], giacché il concetto medesimo di divisione per epoche è un derivato della stessa cultura rinascimentale, la quale "scopre", fra le altre cose, anche la nozione di discontinuità cronologica[5].

Nel ripensare la natura della frattura che la cultura rinascimentale ha imposto rispetto all'età che l'ha preceduta, si è andata così delineando un'attenzione sempre maggiore verso l'oscura consapevolezza di una fine, il senso di smarrimento provocato nel Cinquecento dalla ricerca, spesso travagliata se non ansiosa, di una nuova stabilità, di una nuova *prospettiva* da imporre in una nuova sintassi del reale e del sovrannaturale dopo il crollo dei paradigmi medievali. Nell'interpretare i dubbi e i timori che si sono articolati all'interno dell'universo antropologico del tempo, si è dunque presentata con frequenza sempre più crescente la nozione chiave di "crisi"[6], rimarcando come la realtà rinascimentale non sia affatto monolitica, quanto al contrario un contesto fervido e confuso dove l'inflazione o il crollo dei vecchi ideali provoca dubbi, contraddizioni, angosciosi disagi e aneliti di nuovo, d'ignoto. Si è così delineato per questo periodo un ritratto più tormentato, più *inquieto*, come ha scritto Ezio Raimondi[7], sino ad evocarne, come ha fatto lo storico dell'arte André Chastel un profilo a dittico, una descrizione allo stresso tempo speculare ed antitetica tratteggiata a partire dai concetti di *mythe* e di *crise*[8]. Nell'eco di questi studi, Olivier Millet ha più di recente ripreso un concetto di Claude Lévi-Strauss, individuando nel discorso del Rinascimento un amalgama composto di miti, concetti e *topoi* ottenuto mediante un *bricolage*, evidenziando così come in questo periodo

regolare, di un semplice svilupparsi dall'interno. In quel contrasto di forze, che ha ora luogo, si giunge sempre a degli stati di equilibrio instabile, del tutto provvisori.»

[1] BATTISTI 1989, I, p.11.
[2] GARIN 1967, p.9.
[3] GARIN 1987, p.96.
[4] GARIN 2009, II, pp.263-293. Cfr. BURKE 2015, pp.7-14
[5] Cfr. LE GALL 2018, p.36.
[6] MAZZACURATI 1985, p.7, affrontando la crisi culturale del XVI secolo sostiene che in questo contesto sarebbe bene parlare «di fondazioni e di rifondazioni entro un sistema di miti estetico-politici». Cfr. Ibid., pp.58-59.
[7] Cfr. RAIMONDI 1994, p.viii.
[8] CHASTEL 1989.

vengano utilizzati dei materiali eterocliti senza che vi sia, sullo sfondo, un progetto razionale, sistematico o minimamente predefinito[1].

Nel filtrare la norma con cui ha preso forma l'ordine "classico" e luminoso del discorso rinascimentale, sono così gradualmente emersi gli scarti, gli eccessi, i disordini ed i manierismi, gettando delle ombre sul mito di questo periodo ed offrendone, per così dire, una specie di ritratto "in controluce"[2]. Simile descrizione per contrasti tende ad esempio far emergere come fra le maglie del paradigma identitario del Cinquecento emerga spesso il tema dell'invidia, faccia opposta ed in un certo senso complementare di una cultura che si identifica volentieri con la nascita della singola coscienza individuale[3]. Vizio e passione, sentimento e affezione dell'anima, l'invidia, nel suo sguardo obliquo che la distingue, offre una prospettiva alternativa se non più profondamente ambigua del Rinascimento, riflettendone ed invertendone i rapporti di proporzione. Denunciata sovente nelle "soglie" paratestuali che introducono le pubblicazioni delle più diverse opere, l'invidia rappresenta per certi versi un tema fondativo nell'Europa della prima età moderna.

Intrecciato alle radici stesse dell'Umanesimo, esso si presenta tanto nella lirica petrarchesca, nel cui eco tutta la filosofia e la poesia d'amore esplora le distanze e gli accordi fra livore e gelosia, quanto nei momenti simbolici dell'avvento di questa stessa *humanitas,* come quando nella Firenze di metà Quattrocento Leon Battista Alberti promuove un certame coronario che, quasi in modo complementare rispetto a quello precedentemente indetto intorno all'argomento dell'amicizia, viene per l'appunto dedicato al tema dell'invidia. Sebbene il concorso sia poi naufragato, i componimenti redatti per questa sorta di *Puy* italiano evidenziano come già alle origini stesse dell'Umanesimo vi sia una certa convergenza e reciproca contaminazione fra tradizione biblica e cultura classica[4], offrendo inoltre un primo sviluppo letterario ad un tema che continua a presentarsi nella vita intellettuale del successivo periodo rinascimentale. Nel 1546, ad esempio, Benedetto Varchi pronuncia un discorso accademico, come una trentina d'anni dopo farà Ronsard, intorno a questo vizio, mentre Giorgio Vasari, che nelle sue *Vite* riprende ed imposta quel paradigma dell'individuo e quel concetto di

[1] MILLET 2024, pp.13-14: «Pour dégager la typologie, sinon la cohérence, de ces nouvelles représentations, il convient de repérer les constantes, et donc aussi, les variations significatives, de leur système, stable et collectivement partagé. Il constitue l'outillage mental des lettrés de la Renaissace quand ils s'efforcent de penser leur propre époque comme période particulière et décisive dans l'histoire de l'humanité. Or cet outillage est lui-même le résultat d'un bricolage, nécessité par l'absence de l'idée moderne de progrès, et variable selon les auteurs et les textes.»

[2] CAVE 1995: «La clarté même de la Renaissance est dans ce sens un leurre, une fiction que la culture européenne moderne a inventée - ou acceptée, dans la mesure où cette fiction avait déjà été inventée par les humanistes - parce qu'elle en avait besoin. Pour que nos lectures méritent une telle calrté, il faudrait, avec une patience infatigable, restituer à ce moment de notre histoire si proche, si lointain, sa part d'obscurité bénéfique.»

[3] MILLET 2024, p.22: «Le mythe du retour ou du triomphe de la lumière projette, avec l'idée des ténèbres et de l'obscurité, la face cachée et rejetée de la Renaissance; le thème de l'envie, lui, spécifie sur le plan moral les forces auxquelles elle se heurte.»

[4] Leonardo Dati scrive ad esempio una tragedia latina, lo *Hyempsal*, in cui la materia sallustiana viene rimodellata con richiami ovidiani e danteschi, offrendo un ritratto infernale sotto più aspetti demoniaco dell'invidia.

"risuscitamento" dell'antico che sono alla base del mito del XVI secolo[1], parla dell'invidia come di un vizio che adultera e deteriora la realtà, tingendola talvolta, come nel profilo biografico dedicato ad Andrea da Castagno, con dei tratti oscuri, diabolici:

> Quanto sia biasimevole in una persona eccellente il vizio della invidia, che in nessuno doverebbe ritrovarsi, et inoltre quanto scelerata et orribil cosa il cercare sotto spezie d'una simulata amicizia, spegnere in altri non solamente la fama e la gloria ma la vita stessa. Non credo io certamente che ben sia possibile esprimersi con parole, vincendo la sceleratezza del fatto ogni virtù e forza di lingua, ancora che eloquente. Per il che, senza altrimenti distendermi in questo discorso, dirò solo che ne' sì fatti alberga spirito, non dirò inumano e fero, ma crudele in tutto e diabolico; tanto lontano da ogni virtù, che non solamente non sono più uomini, ma né animali ancora generosi o degni di vivere. Con ciò sia che, quanto la emulazione e la concorenzia, che virtuosamente operando cerca vincere e soverchiare i da più di sé, per acquistarsi gloria et onore, è cosa lodevole e da essere tenuta in pregio come necessaria ed utile al mondo; tanto per l'opposito, e molto più, merita biasimo e vituperio la sceleratissima invidia che, non sopportando onore o pregio in altrui, si dispone a privar di vita chi ella non può spogliare de la gloria[2].

Al pari di quanto avviene nelle rappresentazioni pittoriche che la ritraggono spesso accompagnata da maschere teatrali, l'invidia è pertanto un vizio che dissimula, che finge, diabolico nel suo alterare lo sguardo portato sul reale. Essa è uno scarto rispetto alla norma, ed è per questa sua alterità che essa deriva da ciò che è altro per definizione, il diavolo. L'invidia, e la calunnia a cui essa è profondamente intrecciata, costituisce insomma un esempio emblematico di come l'immagine monolitica e luminosa del Rinascimento sia di frequente attraversata da disarmonie e da tensioni che rendono problematici ed ambigui i contorni di questo periodo[3]. Faccia oscura di quell'individualismo il cui versante

[1] Simile concetto, che in Vasari emerge nella dedica delle *Vite* o nella biografia di Giotto, si ritrova già espresso nell'*Arte della guerra* (1521) di Machiavelli, che parlando dell'Italia (VII, 247) afferma che «questa provincia pare nata per risuscitare le cose morte, come si è visto della poesia, della pittura et della scultura». Nella sua prefazione alla raccolta di *Odes* (1550), Ronsard si propone di far «encores revenir (si je puis) l'usage de la lire, aujourdui resuscitée en Italie» (RONSARD 1950 [1550], p.148).

[2] VASARI 2009 [1550], I, p.388 [ff.408-409]. Lo stesso Vasari realizza in più occasioni delle rappresentazioni pittoriche dell'invidia, fra cui *L'allegoria della Virtù, della Fortuna e dell'Invidia* (1548) che decora il soffitto del salone della sua villa ad Arezzo.

[3] Erasmo, per il quale il diavolo costituisce essenzialmente una parola che traduce disvalori morali e vizi (così come emerge in particolare nell'*Enchiridio militis christiani* del 1518), indirizza queste parole a Willibald Pirckheimer in una missiva del 2 novembre 1517: «*Unde Satanas dictus Hebraeis? nimirum ab adverdanso. An non illius vices gerit qui claris viris publicam utilitatem molientibus nephariis modis obstat et obstrepit, et huic uni rei se natum putat? Unde Graecis diabolus dictus est? non a foenerando, non ab adulterio, non a furto, non ab alio vitio, sed a calumniando dictus est.*» (*Opus Epitolarum*, ed. P. S. Allen, Oxford, Oxford University Press, 1992 (1913), III, p.118). La calunnia, del resto, è l'oggetto di un dialogo di Luciano di Samosata che diviene popolare nel Rinascimento: nella traduzione in francese redatta da Antoine Crappier, esso viene intitolato, riprendendo il διάβολος del titolo originale, *La Diablerie d'Apelles,*

luminoso è rappresentato dall'emulazione, l'invidia, il vizio che con il suo sguardo bieco si oppone ad un principio cardinale del pensiero umanistico come quello dell'imitazione, costituisce, in fondo, uno fra i molteplici prismi con cui è forse possibile offrire una lettura in controluce del Rinascimento. Del resto, è proprio in questo periodo che facendo "rinascere" filologicamente il latino se ne decreta al contempo lo statuto di lingua morta, mentre sul versante religioso si discute intorno al libero e al servo arbitrio, oppure della differenza fra commedia e tragedia o di quella fra magia "bianca" e magia "nera". E se da un lato prendono forma i paradigmi filosofici e scientifici che segnano l'avvento dell'età moderna, dall'altro il lume della ragione tende spesso a sfumare nell'occulto, al punto che l'Europa «è come occupata da streghe e possessi, mai tanto presenti - nel mondo cattolico e riformato - come nel periodo che va dalla metà del Cinquecento alla metà del secolo successivo[1]». In fondo, le ambiguità e le tensioni degli eventi che ritmano la storia della prima età moderna sono come riassunte dalle celebri parole che figurano nella lettera del *Pantagruel* di Rabelais, dove Gargantua loda per un verso l'invenzione della stampa, avvenuta come «par inspiration divine», mentre dall'altro vi si contrappone, «à contre-fil», quella dell'artiglieria, ottenuta senz'ombra di dubbio «par suggestion diabolique.[2]»

Lungo le faglie di queste fratture, e nella complementarietà fra le luci e le ombre che si proiettano sull'immagine di questo periodo, il presente studio si propone di offrire una lettura in controluce del secondo Cinquecento francese (1550-1610 circa), individuando nel teatro il luogo al contempo metaforico e letterario in cui ha preso forma questo gioco chiaroscurale, e facendo di Satana, di questo Principe delle Tenebre che si può mascherare *velut angelum lucis*[3], il simbolo che, oltre a segnare le continuità medievali nel mutamento umanistico, tende a far affiorare, quasi per contrasto, alcune delle ambiguità, delle contraddizioni e delle tensioni irrisolte che percorrono carsicamente l'intreccio di immagini, idee e racconti di cui si compone tanto l'identità dell'*homo duplex* rinascimentale, quanto, più in profondità, lo stesso mito di questo tempo.

In effetti, la Francia del Cinquecento rappresenta, forse più che altrove, uno spazio sociale e culturale che si distingue per una serie di tensioni che interrogano in profondità i paradigmi con cui ha preso forma l'idea di Rinascimento. Il teatro medievale, cui viene dedicato il primo capitolo, raggiunge infatti il proprio apogeo fra il 1450 ed il 1500 circa, mentre la seconda metà del Cinquecento è percorsa da una serie di eventi storici, parzialmente inquadrati nel capitolo secondo, che sollecitano di frequente l'universo demoniaco, il quale, come si è cercato di illustrare più

c'est-à-dire la calomnie (Lyon, Claude Marchand, 1551). La diabolizzazione della calunnia è un motivo che torna di frequente anche sotto la penna di Rabelais.

[1] GREGORY 2013, p.70.

[2] RABELAIS 1994 [1532-1564], *Pantagruel*, viii, pp.243-244.

[3] II *Cor* 11, 14.

distesamente nel terzo capitolo, si presenta in forme ibride nel teatro del secondo XVI secolo, in particolare nel genere tragico, il quale converge intorno alla vicende di singoli individui di cui il mito di Satana, nelle sue polimorfe declinazioni, illumina per contrasti le ambiguità sottese al problema del Male.

In questa prospettiva, la Francia del secondo Cinquecento costituisce a tutti gli effetti «un carrefour de toutes tendances[1]», una realtà nella quale, per vie più o meno dirette, si incontrano e si scontrano gli echi culturali di tutta Europa. Nel groviglio di queste voci, si distinguono forse con maggiore chiarezza i richiami che provengono dagli umanisti della penisola italiana, che pur essendo terreno di ripetute campagne militari francesi (compresa quella intrapresa da Carlo VIII nel 1494, una delle date simboliche che segnano l'inizio della prima età moderna), esporta, o meglio, innesta oltralpe per i più diversi percorsi la cultura umanistica di stampo prevalentemente fiorentino[2]. Intrecciandosi e sovrapponendosi ai richiami della *paideía* umanistica, nella Francia del secondo Cinquecento tendono inoltre a risuonare le voci che provengono dalle regioni tedesche, da dove scaturisce, assieme alle proposte filosofiche di Cusano, Agrippa o Reuchlin, l'altra grande riforma del tempo, la Riforma luterana, la quale, oltre ad evidenziare «uno dei punti centrali per la comprensione del Rinascimento, e cioè il problema religioso[3]», si innesta fra gli umanisti francesi ibridandosi e modificandosi, dando infine vita a quella dottrina calvinista nell'affermazione o nel contrasto della quale la Francia scivola in una «Monstreuse guerre» che la «deschire et desmemebre», come scrive Montaigne[4], divenendo on tal sorta il "teatro" di un conflitto religioso e civile senza eguali in tutta Europa.

Proprio quest'ultimo significato metaforico, traslato, del termine teatro rappresenta del resto uno degli elementi che distinguono la cultura rinascimentale. È nel corso del Cinquecento, infatti, che il termine "teatro" si delinea come un sorta di bacino semantico verso cui confluiscono, sulla scia della polisemia del verbo greco *herméneuein*, l'interpretazione teatrale, intesa come espressione

[1] DUBOIS 1985, pp.6-7.
[2] Cfr. BURKE 2015, pp.51-60, che parla anch'egli di *bricolage*.
[3] GARIN 1967, p.107. BOUWSMA 2012, p.37, osserva inoltre che in tutta l'Europa rinascimentale «i libri che conoscevano la massima diffusione erano quelli religiosi.» Più in generale, MONTAIGNE 1992 [1588], I, lvi, «Des prières», pp.322-323: «J'ai vu aussi de mon temps faire plainte d'aucuns écrits, de ce qu'ils sont purement humains et philosophiques, sans mélange de Théologie. Qui dirait au contraire, ce ne serait pourtant sans quelque raison. Que la doctrine divine tient mieux son rang à part, comme Reine et dominatrice. Qu'elle doit être principale partout, point suffragante et subsidiaire. Et qu'à l'aventure se tireraient les exemples à la grammaire, Rhétorique, Logique, plus sortablement d'ailleurs que d'une si sainte matière. Commea aussi les arguments des Théâtres, jeux et spectacles publics.»
[4] MONTAIGNE 1992 [1588], III, xii, «De la phisionomie», p.1041: «Monstrueuse guerre: les autres agissent au-dehors; cette-cy encore contre soy se ronge et se desfaict par son propre venin. Elle est de nature si maligne et ruineuse qu'elle se ruine quand et quand le reste, et se dechire et desmemebre de rage. Nous la voyons plus souvent se dissoudre par elle mesme que par disette d'aucune chose necessaire, ou par la force ennemye. Toute disciple la fuyt. Elle vient guarir la sedition et en est pleine, veut chastier la desobeyssance et en montre l'exemple; et, employée à la deffence des loix, faict sa part de rebellion à l'encontre des siennes propres. Où sommes nous? Nostre medecine porte infection.»

verbale o sonora di contenuti mentali, e la postura critica, l'ermeneutica per l'appunto, la prospettiva interpretativa attraverso cui è possibile comprendere un testo o un determinato aspetto del reale, secondo un gioco di rifrazioni semantiche che si ripropone peraltro anche nello stesso termine di teatro ed in quello di teoria, entrambi posti di fronte ad un oggetto o ad una situazione da contemplare ed avvolgere con il proprio sguardo. A fianco degli spettacoli e delle altre manifestazioni sceniche che animano la vita culturale e sociale del tempo, ciò che distingue il teatro nel periodo del Rinascimento è difatti, e forse innanzitutto, il suo significato metaforico, il teatro come sistema per comprendere il reale, come immagine del mondo. Se la cultura classica, da cui peraltro proviene anche tutta l'ambivalenza del termine di *persona*, fornisce i presupposti lessicali per le riflessioni attorno a cui gravita il pensiero rinascimentale, è del resto proprio nel Cinquecento che il teatro assume quel significato metaforico che ha attraversato l'immaginario europeo arrivando sino ad oggi e che delinea, in controluce, l'espressione di una dissimmetria del linguaggio, di un difetto o di un eccesso della parola che si palesa nel momento in cui essa, nel tentativo di descrivere la realtà, attinge infine all'immagine, al simbolico[1].

L'itinerario storico-semantico dell'immagine del mondo come teatro è stato tracciato da Ernst Curtius, il quale ha individuato nel *Policratus* di Giovanni di Salisbury, apparso nel 1159, il testo fondativo che ha raccolto dalla cultura classica «il vecchio paragone istrionico» per dilatarne i confini, sino a far divenire la *scena vitae* di petroniana memoria un *theatrum mundi* in cui «dalla terra si passa al cielo, dove risiedono gli spettatori del dramma terreno, Dio e gli eroi della virtù.[2]» Per il filologo tedesco, il Cinquecento europeo non fa altro che accogliere e riprodurre la declinazione di questa immagine, destinandola ad un fortuna editoriale e culturale che si riverbera nelle pagine di Lutero, di Ronsard, di Shakespeare o di Calderón, per poi giungere ai suoi risultati più iperbolici e vertiginosi nel panorama culturale barocco[3], dove la poesia stessa, del resto, esplora in profondità soluzioni e temi derivanti dall'arte drammaturgica. Nel delineare il profilo storico di questa immagine, Curtius ne ha giustamente sottolineato la progressione lineare: sulla base di una tradizione al contempo classica e cristiana che si amalgama nel Medioevo, e più in particolare nel *Policratus*, il Rinascimento eredita ed amplifica la metafora del *theatrum mundi* sino a farne un'espressione che ricorre, come

[1] Su tutti questi aspetti della metafora cfr. DERRIDA 1972.
[2] CURTIUS 2022, pp.201-202. A Salisbury si spegne inoltre Tommaso di Chobham, teologo inglese che in una *Summa* sulle confessioni redata verso l'inizio del Duecento distingue diverse categorie di *ioculatorum*, condannando coloro che trasfigurano il proprio corpo con posture indecenti da coloro che invece cantano le imprese dei re e le vite dei santi, in una sorta di opposizione fra spettacolo e teatro (la «theatrica» di cui parla anche Ugo da San Vittore) che sembra in parte riqualificare il secondo di questi due termini, così come del resto avviene anche con Tommaso d'Aquino (*Summa theologiae*, II-I, q.163, a.3).
[3] Cfr. CURTIUS 2022, pp.202-208.

mai prima di allora, in tutti gli ambiti culturali di questo periodo, conferendole una polivalenza semantica che diviene pressoché ipertrofica nell'autunno di questo periodo.

Pur nella continuità di questa tradizione medievale, la metafora del *theatrum mundi*, nel suo intreccio richiami classici e scritturistici[1], sembra tuttavia subire dei mutamenti nel panorama culturale rinascimentale, dove se da un lato le fonti raccolte precedentemente non vengono rigettate, ma anzi vengono irrorate con nuovi apporti, dall'altro la metafora in sé viene rivalutata per la sua portata cognitiva, divenendo non soltanto espressione retorica, ma anche strumento gnoseologico. A partire dalle definizioni aristoteliche, Paul Ricœur ha analizzato la metafora per la dissimmetria ontologica, del resto impensabile per il Medioevo, che essa implica fra referenti diversi, istituendo proprio a partire da questa dissimmetria degli inediti rapporti di somiglianza che forniscono nuovi significati ai termini coinvolti: in questo senso, «le pouvoir de la métaphore serait de briser une catégorisation antérieure, afin d'établir de nouvelles frontières logiques sur les ruines des précédentes.[2]» Anche sulla base di queste osservazioni, Umberto Eco ha d'altra parte evidenziato come negli ambienti del Medioevo latino l'idea di metafora non si sia sviluppata in unione ad un possibile valore cognitivo ad esse associato: per quanto la poesia e la prosa medievale siano ricche di metafore, esse possiedono soltanto una funzione ornamentale e non conoscitiva[3], giacché in un universo regolato sui caleidoscopici ma speculari principi dell'*analogia entis* e dell'allegoria è impossibile stabilire delle dissimmetrie, dei salti di categoria[4].

Nel riverbero, e forse ancor più nell'ipertrofia di questo principio di specularità analogica, quella stessa estensione per la quale Foucault sostiene che «le XVI^{e} siècle a superposé sémiologie et herméneutique dans la forme de la similitude[5]», si delinea, nel corso del Cinquecento, un nuovo statuto della parola, e dunque un nuovo spessore della metafora. Forse perché stimolato da un passato di cui ricerca l'immagine per il tramite di un mondo di parole, il pensiero del Rinascimento sembra in effetti iniziare a conferire alla parola una *vis imaginativa*, una forza finzionale che, a fianco a quella operativa e dispositiva che si declina in quanto eloquenza, stabilisce un rapporto simbolico con il mondo. Venendo meno ogni certezza di congruenza fra segni ed essere, la parola, nella logica che si struttura a partire dall'età umanistica, crea dunque una sorta di diaframma fra realtà materiale e mondo intelligibile, lì dove, in fondo, si annidano i demoni, entità che presiedono ogni dimensione

[1] In particolare, I *Cor* 4, 9.
[2] RICŒUR 1975, p.251.
[3] Tommaso d'Aquino, *Quaestiones quodlibetales*, VII, vi, 6: «*In nulla scientia, humana industria inventa, proprie loquendo, potest inveniri nisi litteralis sensus*.»
[4] Cfr. ECO 2008, pp. 127-175. Si vedano inoltre RICŒUR 1975, pp.344-356, ECO 1987, pp.67-72, HUIZINGA 1995, p.315.
[5] FOUCAULT 2018, p.44, che specifica poco prima: «Appelons herméneutique l'ensemble des connaissances et des techniques qui permettent de faire parler les signes et de découvrir leurs sens; appelons sémiologie l'ensemble des connaissances et des techniques qui permettent de distinguer où sont les signes, de définir ce qui les institue comme signes, de connaître leurs liens et les lois de leur enchaînement».

intermedia, ma anche lo stesso diavolo[1]. La parola, nel Rinascimento, non possiede più, o meglio, non delinea soltanto una relazione biunivoca con la realtà esistente, ma rinvia ad un significato che è anche virtuale, intrinsecamente letterario, sensibile a quell'«imagination [qui] est un mode indispensable de l'investigation du possible.[2]» È pertanto in questa prospettiva che nel corso della prima età moderna la metafora si presenta, per riprendere nuovamente una definizione di Ricœur, «comme une stratégie de discours qui, en préservant et développant la puissance créatrice du langage, préserve et développe le pouvoir *heuristique* déployé par la *fiction*.[3]»

In effetti, simile portata euristica della finzione metaforica pare emerge nelle numerose declinazioni che il termine teatro subisce verso la metà del Cinquecento, quando per dilatazione semantica esso diviene così polisemico da abbracciare tutti gli aspetti del reale e del possibile, sorta di finzione teorica in cui si riverbera un'immagine del mondo che è più spettacolare che speculare, più rappresentante che presentante[4]. Nel 1535, ad esempio, Guillaume de La Perrière compone il *Le théâtre des Bons Engins*, libro di emblemi che non tralascia di indagare la nozione di teatro nei suoi aspetti anche più concreti declinandola al contempo come metafora utile all'esposizione della condizione stessa della vita umana. Nel 1550 appare l'edizione postuma de *L'idea del theatro* di Giulio Camillo Delminio, le cui teorie vengono peraltro accolte e sostenute dall'artigiano politico del Rinascimento francese, il re Francesco I. Mnemotecnica nonché modello ridotto dell'edificio del cosmo eretto sui pilastri della sola arte oratoria, l'opera delminiana pone lo spettatore al centro di uno spettacolo in cui la rappresentazione enciclopedica del sapere si sviluppa anche attraverso il *topos* dell'invidia e diverse immagini infernali[5]. Infine, nella costruzione per frammenti disparati di un insieme coerente, Pierre Boaistuau fa stampare nel 1558 un *Théâtre du monde*, nel quale vengono sezionati come in un teatro anatomico gli aspetti che innervano la *miseria hominis*, tema oscuro che si delinea in controluce a quello di ascendenza pichiana relativo agli splendori della *dignitas hominis*[6].

[1] Cfr. DELÈGUE 1990, pp.39-40.
[2] RICŒUR, 2009, II, pp.197-198.
[3] RICŒUR 1975, p.10.
[4] Cfr. DUBOIS 1985, pp.88-89, DELÈGUE 1990, p.162.
[5] La disposizione della mnemotecnica dell'opera di Delminio, in parte retta da una struttura allegorica, si ripresenta nei *Mondi celesti, terresti, ed infernali […]* di Anton Francesco Doni (Vinegia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1562, inizialmente pubblicato nel 1552), opera dove viene descritta una fittizia catabasi del poeta che si conclude con un'amicizia letteraria con lo stesso demonio.
[6] Fra i diversi esempi, il compilatore Jean de Marconville impiega queste parole per descrivere le «Miseres que nous avons veües de nostre temps», in MARCONVILLE 1564, f.13 v°: «ce siecle calamiteux, car nous avons veu tout pres-que renversé, la ruine du riche, le desespoir du pauvre, la desolation de la veufve & de l'orfelin, la mort de l'innocent, la delivrance du coupable, & la vie comme de tous avoir esté comme le theatre, pour representer les malheurs deplorables à toute la posterité.»

Nel corso del XVI secolo e oltre, le declinazioni del teatro in senso metaforico sono del resto numerosissime[1], facendo emergere come nel pensiero del tempo il significato originale e materiale del termine tenda a sfumare sino ad assumere il valore di una rappresentazione della conoscenza e della coscienza umana[2]. Già Mario Costanzo, nel descrivere «questo sortilegio semantico, questa riduzione del mondo *sub specie theatri*[3]», ha offerto uno sguardo panoramico per il periodo che gravita intorno alla metà del Cinquecento. Al suo seguito, Amedeo Quondam ha tracciato la parabola lungo la quale «[i]l significante "teatro" è sottoposto ad un processo di ipersemantizzazione, ad un sovraccarico linguistico» tale per cui esso diviene infine «l'equivalente generale (simbolico) di un modo di produzione, quello della Corte, della sua scena, della sua tipologia culturale generale[4]», eleggendo l'occhio del principe a principio ordinatore di tutto lo spettacolo[5]. A fianco al significato teologico già esposto da Giovanni di Salisbury, e prima che l'estetica barocca arrivi a confondere e sovrapporre i confini fra scena e mondo, ciò che nel corso del Rinascimento viene definendosi all'interno del campo semantico della metafora teatrale è insomma la possibilità di un significato immaginario che prende forma nelle dissimmetrie fra realtà e finzione, nell'irriducibile polisemia di senso che, anziché essere risolta, apre a continue interpretazioni, ad un costante movimento ermeneutico dello sguardo.

Nelle estensioni di significato sottese alla metafora del *theatrum mundi*, un ruolo decisivo è certamente ricoperto da concetti come l'illusione, la metamorfosi o l'occultamento della realtà mediante l'apparenza, ritagliando un campo semantico al quale, per altri versi, appartengono

[1] Per una panoramica della metafora del *theatrum mundi*, cfr. LARUE 1994, FRAGONARD 1997, p.99, DELFT 2002, LESTRINGANT 2004, pp.141-142, e soprattutto JACQUOT 1957, BALTHASAR 1980-1986, I, pp.127-249, BLAIR 1997, pp.153-179, NAVAUD 2011.

[2] MONTAIGNE 1992 [1588], III, ii, «Du repentir», p.804: «Les autres forment l'homme; je le recite et en represente un particulier bien mal formé, et lequel, si j'avoy à façonner de nouveau, je ferois vrayment bien autre qu'il n'est.» Cfr. Ibid., pp.808-810, dove viene ulteriormente sviluppata la metafora, concludendo che «ceux qui nous jugent par cette brave apparence, concluent de mesmes de nostre constitution interne […]. Ainsi donnos nous aux demons des formes sauvages.» Ibid., x, «De mesnager sa volonté», p.1011: «La plus part de nos vacations sont farcesques. "*Mundus universus exercet histrioniam*." Il faut jour deuement nostre rolle, mais comme rolle d'un personnage emprunté. Du masque et de l'apparence il n'en faut pas faire une essence réelle, ny de l'estranger le propre. Nous ne sçavons pas distinguer la peau de la chemise. C'est assés de s'enfariner le visage, sans s'enfariner la poictrine.» Cfr. NAVAUD 2011, pp.174-191. Il motivo della vita come ruolo teatrale provvisorio è formulato in particolare da Plotino, che nelle sue *Ennadi* giustifica «l'existence du mal sur la terre en filant l'analogie avec une pièce de théâtre qui doit comporter aussi bien des personnages bons que des personnages méchants. L'existence du mal au niveau de l'intrigue représentée est donc motivée par des raisons esthétiques liées au dynamisme du *logos* dramatique. De la même manière, l'existence du mal au niveau de la représentation (c'est-à-dire cette fois la mauvaise interprétation de l'acteur) semble en quelque sorte prévue par le *logos* divin» (Ibid., p.434).

[3] COSTANZO 1964, p.18.

[4] QUONDAM 1980, pp.140, 144. Anche le imbarcazioni allestite dai Compagni della Calza a Venezia in occasioni di feste e spettacoli sull'acqua prendono il nome di «teatri del mondo»: la descrizione di queste feste è offerta nei *Diari* di Marin Sanudo, il quale descrive peraltro un intermezzo diabolico-infernale rappresentato come intermezzo per un allestimento del *Miles Gloriosus* plautino realizzato dalla stessa Compagni nel 1515.

[5] Cfr. FONTANA 1972, pp.820-822. HAVELANGE 1998, p.11, sottolinea per altro verso come le ricerche ottiche stimolate dalla prospettiva «induisent et indiquent à la fois, bien plutôt qu'un simple *valorisation* du regard, une *transformation* des manières de voir et de penser ce regard.»

parimenti l'idea e la figura del diavolo. Il teatro collima in tal senso alla sfera del diabolico, poiché Satana si distingue nell'indistinzione, assumendo sembianze proteiformi e chimeriche, quasi sempre menzognere ed ingannatrici, secondo delle sfumature polisemiche che risultano in pieno contrasto con la figura dell'uomo, creato ad immagine e somiglianza di Dio.

Il legame fra il teatro, soprattutto nelle sue più spettacolari di teatro in quanto *ludus*, ed il diavolo, origine di tutte le *illusioni*, viene del resto istituito già a partire dalla primissima letteratura cristiana. Tertulliano, per citare lo scrittore forse più dirompente, stende nel II secolo d.C. il suo *De spectaculis* in virtù del fatto che «lo spettacolo è un'eredità pagana, e dunque è una forma di idolatria; inoltre il teatro è per sé stesso menzogna, perché l'attore finge ciò che non è (il diavolo - che secondo la *Genesi* si presenta come serpente e tenta Adamo - è in fondo il primo attore della storia dell'umanità)[1]». Simulatore e dissimulatore, ingannatore ed illusionista, seducente e menzognero, il diavolo costituisce a tutti gli effetti uno dei miti fondamentali dell'immaginario occidentale, nucleo di significazione minimale a stretto contatto e quasi compenetrante con le strutture del pensiero che delineano parimenti la nozione di teatro, dall'illusione scenica alla *gesticulatio* attoriale. Se da un lato i Padri della Chiesa (Crisostomo, Teodoro di Mopsuestia, Novaziano, Cipriano, Lattanzio, Arnobio e soprattutto Agostino[2]) tendono a ripercorrere nella loro polemica teatrofobica, per quanto per vie indirette, dei *topoi* di stampo platonico[3] declinati spesso in senso demoniaco, dall'altro il diavolo costituisce un elemento imprescindibile della mentalità e della spiritualità medievale e più ancora della prima età moderna, quando il suo profilo, in ambito figurativo, assume peraltro dei lineamenti sempre più umani[4].

Satana, Diavolo, Lucifero, il Maligno, il Nemico, il Principe di questo mondo: questi e molti altri sono d'altra parte i nomi che costituiscono la costellazione onomastica del nemico di Dio nel dettato biblico[5], in cui nulla o ben poco vien detto *ex professo*, ma da dove molto viene ripreso e culturalmente rielaborato al fine di tracciare i labili confini di una visione di mondo che assume

[1] ALONGE 2000, p.5. Le critiche che Tertulliano formula nel suo *De spectaculis* sono forse tuttavia rivolte più a stigmatizzare le «*spectaculorum voluptates*» (I, 1) e la «*pompa diaboli*» (XII, 6; XXIX, 2) che alla finzione teatrale in sé, sulla quale invece converge maggiormente il pensiero rinascimentale. Anche nei riti delle mistagogie post-battesimali è la condanna allo spettacolo a prevalere (I *Mistag*., VIII, 406).

[2] Cfr. per tutti Agostino, *Confessiones*, III, ii, 2; *De civitate Dei*, I, xxxii; *De doctrina christiana*, II, xxv, 25-39, dove il teatro viene spesso attaccato nella sua componente spettacolare oppure, come avviene nell'ultimo dei casi qui citato, per la sua ambiguità semiotica, giacché i gesti interpretati a teatro possono essere intesi in modo assai divergente.

[3] In particolare Platone, *Repubblica*, X, 595b-607.

[4] Cfr. CASTELLI 2005, pp.234-236, ARASSE 2021, PASQUINI 2024, pp.167-183.

[5] Una delle prime opere della civiltà occidentale a fornire una spiegazione onomastica panoramica dei nomi dei demoni sono sicuramente le *Etymologiae* (VIII, xi) di Isidoro di Siviglia.

sovente dei lineamenti mitologici[1]. Derivando più dai Vangeli che dall'Antico Testamento[2], già a partire da questo florilegio di nomi si può forse evincere il carattere molteplice di un'entità proteiforme e soggetta ai più mutevoli cambiamenti. La varietà onomastica del diavolo, cui si legano le infine declinazioni della sua immagine, deriva dall'innesto di tradizioni assai diverse intorno ad un unico nucleo simbolico, per quanto dai contorni sfaccettati: «Satan est une figure hybride, à la fois littéraire et religieuse, qui procède de différentes traditions. En lui, s'associent des images populaires à des questions hautement philosophiques.[3]» Nel corso della storia della civiltà europea, il diavolo, in effetti, si adatta e si modella in risposta alle modalità con cui ogni società umana delinea la questione del Male cercando di porvi una risposta che talvolta pare possibile solo facendo ricorso ai miti o ai simboli religiosi[4]. Sorta di nodo simbolico o di figura limite che definisce il polo di alterità nella riflessione intorno all'«anthropologie du mal[5]», Satana tende inoltre ad evidenziare, quasi per contrasto chiaroscurale, quella linea di indagine metafisica che si delinea quantomeno a partire da Platone e per la quale la ricerca della verità delle cose viene concepita come intrinsecamente opposta all'apparenza, alle ombre e ai simulacri di cui lo stesso diavolo costituisce la più opaca delle manifestazioni. Il diavolo, insomma, costituisce l'alterità che si oppone, sin dal suo nome, al principio puro[6].

Il nome di Satana, più in particolare, risale alle origini della riflessione giudeo-cristiana, sviluppando la radice verbale *stn* secondo vari significati sia all'interno della tradizione veterotestamentaria[7], sia in quella successiva tradizione apocalittica giudaica che si interessa al mistero del Male nella dialettica fra uomo e Dio per poi confluire nel bacino neotestamentario[8]. È pertanto nella continuità di questa tradizione interreligiosa che è stata attribuita una preferenza al nome di Satana, per quanto talvolta appaia anche quello di Diavolo, il *dia-ballein* che nel suo nome inverte e perverte il *syn-ballein*. Sia Satana che Diavolo tendono in effetti a presentare dei contorni

[1] Cfr. KASPER 1985, pp.62-65, che specifica inoltre che «la Scrittura non conosce nessuna demonologia sistematizzata ma soltanto delle tradizioni fra loro estremamente differenti e in parte contradditorie».
[2] MINOIS 1998, p.23: «L'omniprésence du diable, alors que ce dernier est pratiquement absent des textes canonique de l'Ancien Testament, en est la marque la plus sûre. […] Ce personnage, jusque-là extrêmement discret et tenu en laisse, fait irruption au premier plan: le Nouveau Testament le mentionne 188 fois (62 fois comme démon, 36 fois comme Satan, 33 fois comme diable, 37 fois comme bête, 13 fois comme dragon, 7 fois comme Belzebuth).» Cfr. KASPER 1985, p.87, LÉON-DUFOUR 1990
[3] FLASCH 2019, p.17.
[4] Cfr. RICŒUR 2004, pp.24-26, che conclude: «Cette interrogation […] reçoit un renfort de la démonisation parallèle qui fait de la souffrance et du peché l'expression des mêmes puissances maléfiques. Tel est le fond ténébreux, jamais complètement démythifié, qui fait du mal une unique énigme.» Cfr. MINOIS 1998, p.3.
[5] RICŒUR 1953, p.307.
[6] MINOIS 1998, p.5: «La nature du diable est d'être un opposant, un ennemi: c'est le sens de la racine hébraïque *stn* (satan) et du grec *diabolos*. Il n'y a donc pour lui aucune possibilité d'indépendance réelle. Il ne peut exister qu'en fonction de ce à quoi il s'oppose.» Cfr. Ibid., pp.12-13, DUBOIS 2009a, pp.35-36.
[7] I *Re* 11, I *Mac* 1 («avversario»), *Zc* 3 («accusatore»), *Gb* 1-2 («tentatore», «contestatore»). La serie di questi termini indica più una funzione che un personaggio unico.
[8] Cfr. SACCHI 1990.

culturali e scritturistici più definiti rispetto a quelli sfuggevoli di Lucifero, uno di quei *nomina sacra* dal valore ambivalente e dunque di problematico utilizzo già nel Medioevo[1], o a quelli di demone, termine che nel periodo preso in considerazione viene sottoposto a sollecitazioni di sistemi teologici e filosofici differenti[2].

La polimorfia e la varietà onomastica di Satana tendono infine a rifletterne un valore più simbolico che allegorico, nella misura in cui «l'allégorie est *univoque*» allorché «le symbole […] tend à être *plurivoque*.[3]» Per quanto simile ripartizione venga soltanto vagamente abbozzata nel panorama culturale rinascimentale[4], è alla luce di questa distinzione euristica che il mito viene qui inteso come «symbole developpé en forme de récit[5]», quale nucleo di significazione minimale attorno al quale converge il mutevole problema del Male e che fornisce il prisma per un ritratto in controluce del periodo rinascimentale.

Se la principale funzione del mito, forma plastica del racconto fondato sul «paradigme dramatique[6]», è quella di illustrare i rapporti fra la metafisica del reale e l'ontologia della concreta dimensione umana, lo sviluppo teatrale del personaggio di Satana permette in conclusione di comprendere come nella storia dell'immaginario occidentale della prima età moderna il problema del Male sia stato affrontato non soltanto in maniera filosofica o teorica, ma anche come realtà concreta, personificata, in una sorta di dialogo continuo fra idee ed esperienze interpretato alle soglie fra realtà e finzione, fra mondo e teatro. Nel cercare di interpretare a suo modo il problema del Male, il Rinascimento è in un certo senso rimasto abbagliato dal suo stesso lume, relegando sempre più nell'ombra il personaggio di Satana per scoprire infine che, in fondo, simile problema non appartiene al mondo esterno, ma è riposto fra le pieghe della coscienza umana.

---

[1] Cfr. GREGORY 2014, p.8, n.13, dove si annota il caso di Isidoro di Siviglia, il quale fra i vari nomi biblici del *diabolus* riportati nelle *Etymologiae* (VIII, xi, 18-28), evita per l'appunto di riportare il nome di *Lucifer*, *terminus technicus* del linguaggio scientifico-astrologico passato ai poeti della classicità per essere poi adottato nella *Vulgata* di Girolamo, il quale redige anche dei *Commentari in Isaiam* stabilendo inoltre l'ambigua polisemia fra il "Portatore di luce" ed il Principe delle tenebre.

[2] Cfr. DUBOIS 2009a, p.22.

[3] ALBOUY 1985, p.8. Simile distinzione è fornita già in DURAND 2015, pp.11-12: «Car le propre du symbole c'est d'être, en plus du caractère centrifuge de la figure allégorique par rapport à la sensation, centripète. Le symbole est, comme l'allégorie, reconduction du sensible, du figuré au signifié, mais en plus il est par la nature même du signifié inaccessible, *épiphanie*, c'est-à-dire apparition, par et dans le signifiant, de l'indicible. […] le domaine de prédilection du symbolisme: inconscient, métaphysique, surnaturel et surréel.» Più in generale LE GOFF 2013, p.iii: «On ne peut parler de symbolique que lorsqu'il y a renvoi de l'objet consideré à un système de valeurs sous-jacent, historique ou idéal.»

[4] Cfr. CHEVROLET 2007, pp.135-148. Per un'inquadratura del problema cfr. ECO 1987, pp.72-74.

[5] RICŒUR 2009, II, p.221. Per una distinzione fra allegoria e simbolo cfr. Ibid., pp.218-219. Il legame fra mito e simbolo attraverso il concetto di «récit», di intreccio, viene delineato anche in DURAND 2018, p.36: «le mythe est récit symboliqque, assemblage discursif de symboles, mais ce qui prime en lui c'est le symbole plutôt que les procédés du récit.»

[6] RICŒUR 2009, II, pp. 379-30: «C'est, en effet, parce que le signifié ultime de tout mythe est lui-même en forme de drame que les récits dans lesquels la conscience mythique se fragmente sont eux-mêmes tissus "d'événements" et de "personnages"; parce que son paradigme est dramatique, le mythe est lui-même événementiel et ne se donne nulle part ailleurs que dans la forme plastique du récit.»

Capitolo I
Teatro e diavoli nella Francia del Medioevo

Prologo *in medias aetates*

A lungo, negli studi sul teatro, si è andati ricercando le radici religiose di una forma di espressione culturale che pare distinguersi, innanzitutto, per l'importanza dei gesti e per la sacralità conferita alle parole. Sin dal più profondo della civiltà europea, in effetti, teatro e religione, così come mito e rito, si intrecciano in modo quasi indissolubile intorno ai misteri di parole e gesti che creano un qualcosa che non è né la realtà, né la sua copia, qualcosa che Roland Barthes, analizzando la tragedia greca, invitava a chiamare, «si l'on veut, une "surrealité", le monde doublé de ses signes[1]»: una «surrealité», o forse ancor meglio una finzione[2], nelle quali, d'altra parte, il diavolo sembra trovare il suo terreno più fertile.

Nella prospettiva storicistica che ha per lungo tempo dominato negli studi teatrali, e per la quale, in sostanza, al rito-spettacolo officiato dai sacerdoti a partire dalla celebre *Visitatio sepulchri* del X secolo succede, nel corso dei secoli, la rappresentazione allestita da attori, il diavolo viene considerato quale elemento coinvolto in questo progressivo passaggio del teatro dalla dimensione teologica a quella laica, dalla chiesa al sagrato ed infine alla piazza. Anzi, la presenza di questo personaggio[3], che mai come nel Medioevo pullula sulla scena per poi diradarsi fino quasi a scomparire con l'avvento dell'Umanesimo e del Rinascimento, costituisce, sempre per restare nella medesima prospettiva, la spia più evidente di questo passaggio dalla dimensione sacra a quella profana, per quanto i confini fra queste due dimensioni resti alquanto problematica. «Religieux d'origine», scrive in merito Lucien Febvre, «le théâtre reste le plus souvent religieux de fait.[4]»

Rispetto a questo asse canonico di studio, gli studi di Jelle Koopmans, e con essi quelli di Élyse Dupras, hanno più di recente spostato il baricentro di ricerca al fine di esplorare il teatro medievale attraverso la nozione dell'Altro, prisma ermeneutico a sua volta attinto dall'antropologia filosofica di Paul Ricœur. Simile approccio ha messo in luce come nel modo in cui si pensa l'Altro concorra in maniera pressoché sistematica un processo di modellizzazione del diverso che conferisce «aux rituels de l'exclusion et à la création d'images de l'Autre un statut spécial, presque toujours

[1] BARTHES 2002, p.327.
[2] ECO 1990, p.39: «Il teatro è anche finzione solo perché è anzitutto segno. […] il segno teatrale è segno fittizio non perché sia un segno finto o un segno che comunica cose inesistenti […] ma perché finge di non essere segno.»
[3] DUVAL, GUADAGNINI 2024, pp.478-479, puntualizzano che «En français le subst. *personnage* est attesté dès le début du XIIIe siècle, mas seulement à partir de la seconde moitié du XIV[e] siècle avec un sens relatif au théâtre. En italien *personaggio* n'apparaît qu'au XVI[e] siècle, avec les sens d''homme' d'importance' et de 'personnage de théâtre'.»
[4] FEBVRE 2003, p.321.

coulé dans un moule diabolique.[1]» In linea con la filosofia ricœriana, simile processo di definizione dell'Altro non è, tuttavia, soltanto straniamento, ma anche riflesso: «l'*autre* est peint d'après un calque du *même*, à tel point qu'on retoruve le *même* dans l'*autre*.[2]» Il diavolo, insomma, rappresenta la massima espressione del Male, un Male che è Altro dal Bene ma non per questo da lui disgiunto, giacché anche secondo le celebri definizioni di Agostino e poi di Tommaso, il male non è che una sottrazione, una *privatio boni* che nasce dalla libera volontà e responsabilità dell'uomo di differire rispetto a Colui che è somma perfetta di bontà e armonia. Al riparo dalle derive manichee, simile concezione del diavolo definisce sulla scena teatrale una sorta di «*dramatisation* qui intègre progressivement le Mal comme nécessaire, voire auxiliaire du Même, de l'Etre, c'est-à-dire du Bien. Dramatisation renforcée encore […] par l'émergence de la liberté humaine, véritable "ferment" dramatique, non seulement en ce sens que l'homme est alors directement mêlé au drame ontologique, mais encore parce que rejaillit sur son comportement le pathétique même de la création.[3]» Nell'armonia dei rapporti polifonici che regolano l'universo, il serpente è figura di Satana, ma anche quella di una virtù come la prudenza, secondo una visione di mondo nella quale si ha una «coexistence tendue, mais maîtrisée, avec les forces du Mal.[4]» Il demoniaco, insomma, è come uno specchio del divino (e dell'umano in ciò che in lui è divino), pur restituendone un riflesso distorto, deformato, snaturato.

In questo gioco di riflessi, il mascheramento dell'Altro (e dunque l'immagine ribaltata di se stessi) viene garantito dall'allegoria, nozione di origine retorica che anche grazie alla definizione più ricorrente e assai generale, attinta dal *De Tropis* di Donato del secolo IV («*Allegoria est tropus, quo aliud significatur quam dicitur*»), diviene lo strumento per esprimere e comprendere qualsiasi aspetto del reale, dall'araldica alla letteratura, dalla teologia al teatro, solo per riprenderne alcune delle possibili declinazioni dei secoli di mezzo. In un universo mentale costruito su simili rimandi continui di significato, ogni figura, ogni persona, ogni fenomeno e ogni entità (diavolo compreso) possiede sempre il proprio posto fisso, secondo una sorta di esercizio tautologico dove tutto si tiene in ragione di una coesione interna, delineando un sistema di significazione di cui Johan Huizinga ha fornito la descrizione che forse più di altre ne illustra le risonanze che in parte arrivano sino all'estremo contemporaneo[5].

---

[1] KOOPMANS 1997, p.7.
[2] DUPRAS 2006, p.328. I riferimenti, naturalmente, sono a RICŒUR 1990. Cfr. DUPRAS 2015, p.273.
[3] DURAND 1965, pp..257-258. Cfr. Ibid., pp.260-261, DUPRAS 2014, pp.63-64.
[4] BOUREAU 2004, p.10.
[5] HUIZINGA 1995, p.282: «Di nessuna grande verità lo spirito medievale era tanto convinto quanto delle parole di S. Paolo ai Corinzi: "*Videmus nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad faciem*" [I *Cor* 13, 12]. Il Medioevo non ha mai dimenticato che qualunque cosa sarebbe assurda, se il suo significato si limitasse alla sua funzione immediata e alla sua forma fenomenica, e che tutte le cose si estendono per gran tratto nell'aldilà. Quest'idea è familiare anche a noi, come sensazione non formulata, quando ad esempio il rumore della pioggia sulle foglie degli alberi o la luce della lampada sul

Nell'eco di una prospettiva ermeneutica che si riverbera anche sul teatro medievale, così come in parte anche su quello della prima età moderna[1], la tradizione esegetica cristiana struttura nel tempo una lettura polisemica della Bibbia che si basa sull'interpretazione di origine patristica della coppia paolina di carne e spirito[2]. Secondo un'esegesi che assume talvolta i tratti di una vera e propria gabbia ermeneutica, le Sacre Scritture, come ha dimostrato Henri de Lubac, sono infatti interpretate secondo uno schema che si sviluppa su quattro livelli semantici a partire dall'opposizione fra *historia*, ovvero il piano letterale-storico del dettato biblico, ed il senso allegorico o spirituale, che scava al di sotto della superficie letteraria per decifrare la parola di Dio secondo tre criteri. In questo quadro interpretativo, l'*historia* riguarda al contempo la lettera del testo e il significato morale più evidente, mentre il senso allegorico si stratifica secondo un valore tipologico (per il quale le figure dell'Antico Testamento costituiscono delle *figure*, degli *anti-tipi* delle realtà espresse nel Nuovo Testamento)[3], un valore tropologico (che riguarda l'azione cristiana ed in particolare il valore della carità), ed infine un valore anagogico (che concerne realtà sovrasensibili ed escatologiche come per esempio il destino oltremondano o il Giudizio finale). Simile interpretazione polisemica della lettera biblica si riversa in tutta la letteratura ed il pensiero medievale, creando un sistema di specchi in cui ogni senso si riflette analogicamente sull'altro, secondo una continua fuga di senso la cui grammatica interpretativa viene cristallizzata in un distico latino attribuito ad Agostino di Dacia che recita: «*Litera gesta docet, quid credeas allegoria, / Moralis quid agas, quo tendas anagogia.*[4]»

In un universo mentale naturale che forma una totalità organizzata in cui nulla sfugge all'ordine impresso dalla mano di Dio e dove, come scrive Alain de Lille, «*Omnis mundi creatura / quasi liber et pictura / nobis est in speculum*[5]», l'allegoria, in breve, assicura che Satana resti il punto più estremo, il punto più *autre*, all'interno di una gerarchia di senso di cui Dio, nel quale l'uomo si riflette in quanto creatura più perfetta del creato, rappresenta il centro di comprensione, il nucleo, il *même* di ogni rapporto di partecipazione. Se il diavolo, con il suo aspetto ferino e dis-umano, è così presente nel teatro medievale, è perché egli, nonostante «la seduzione dell'orribile[6]», possiede il suo posto fisso, sulla scena come nell'universo: la sua maschera, in fondo, non è altro che il riflesso per

---

tavolo, in un'ora tranquilla, ci dà una percezione più profonda della percezione quotidiana, che serve all'attività pratica. Essa può talvolta comparire nella forma di un'oppressione morbosa che ci fa vedere le cose come impregnate di una minaccia personale o di un mistero che si dovrebbe e che non si può conoscere. Più spesso però ci riempirà della certezza tranquilla e confortante, che anche la nostra esistenza partecipa a quel senso segreto del mondo.»

[1] Cfr. HELMICH 1976, p.275 *sq.*

[2] Paolo, *Gal* 5, 16-25. Redatte prima dei Vangeli canonici, le lettere di Paolo o a lui attribuitegli costituiscono un riferimento fondamentale nella distinzione di Satana dagli altri spiriti maligni: in esse, il termine "diavolo" non compare mai, mentre quello di "Satana" è citato per sette volte (fra cui II *Cor* 4, 4, *Rm* 8, 38, *Ef* 2,2; 4,12). Cfr. ROSSANO 1990, p.182.

[3] Cfr. AUERBACH 1959, pp.49-60.

[4] LUBAC 1959-1964, I, p.24.

[5] Alain de Lille, *Rhytmus alter* (*PL*, 210, 579).

[6] CASTELLI 2007, p.26.

sottrazione e quasi concavo dell'immagine di sé, l'aspetto polimorfico dell'unità del reale[1], al punto che anche quando egli assume un aspetto antropomorfo, resta pur sempre possibile fornire una spiegazione allegorica al suo sembiante umano[2]. In fondo, come scrive Enrico Castelli, «[l]a maschera rinvia all'uomo di cui maschera le sembianze esasperando le forme, e l'uomo rinvia al dèmone di cui maschera la natura che è indefinibile[3]».

Solo quando il sistema di senso allegorico inizierà a vacillare, soltanto nel momento in cui la certezza di ogni distanza fra il sé e l'altro verrà sfumata, Satana scenderà finalmente dal palco, assumendo un altro aspetto, inquietante non più nel suo essere diverso, bensì nel suo essere umano: sempre meno creatura divina, e sempre più prodotto dell'immaginazione dell'uomo, finzione posta in quell'intercapedine fra possibile e reale che proprio nel corso del Rinascimento inizia a divenire sempre più spesso. È pertanto in questo parziale mutamento diacronico che l'analisi dell'immagine e del ruolo del diavolo all'interno del panorama teatrale medievale si delinea come necessaria al fine di tentare di comprendere le continuità e le fratture, le somiglianze e le divergenze, i retaggi e le riforme che si articolano nel successivo teatro umanistico e poi rinascimentale, quando Satana, per far luce sul mito dei nuovi tempi, verrà gettato nelle ombre del passato più recente, per essere tuttavia recuperato ogni qualvolta si imporrà la necessità di definire l'Altro.

Breve *promenade* infernale: per un'idea di teatro nel Medioevo

Il teatro costituisce un campo di indagine dai confini problematici nell'arco di tempo che va dal XII al XIV secolo. Definire, per questo periodo, ciò che è teatrale da ciò che non lo è, costituisce probabilmente una forzatura interpretativa che induce, per certi versi, a porsi nella stessa prospettiva dell'Averroè del celebre racconto borgesiano, cercando di riconoscere il teatro in tutto ciò che, sotto un primo aspetto, teatro non sembra essere.

Il problema, in primo luogo, riguarda i legami con la tradizione classica, e più in particolare con quella latina. La cultura medievale, infatti, conosce Plauto e ancor più Terenzio, così come conosce Orazio e la sua *Ars poetica*, nonché il Seneca tragico: anzi, è proprio nel silenzio degli *scriptoria* dei monasteri di metà Europa che amanuensi e miniatori si prendono cura di trasmettere le opere drammaturgiche della latinità classica, preparando così il terreno alla "riscoperta"

[1] SCHMITT 1986, p.90: «Parce que le masque, biface, est par excellence un signe et parce que la théologie médiévale est une sémiologie, le masque est d'emblée objet de théologie, mais comme contre-preuve de la Vérité: dans l'Occident médiéval, le diable est la métaphore du masque.» Cfr. LOUBET 1986, BLUM 1988, KONIGSON 1991, DUVAL, GUADAGNINI 2024, pp.475-484. Sulle difficoltà sceniche della maschera diabolica cfr. VITALE BROVARONE 1983. Più in generale VILLENEUVE 1959, p.55, BALTRUŠAITIS 1993, 175-212, LINK 1995, pp.35-79, PASQUINI 2013, pp.484-487.
[2] Cfr. Isidoro di Siviglia, *Ad S. Isidori etymologiae appendices*, II (*PL*, 83, 155-156).
[3] CASTELLI 2007, p.100.Cfr. PASQUINI 2024, p.164.

dell'Umanesimo e del Rinascimento. La difficoltà, piuttosto, concerne soprattutto la nozione, l'idea di teatro[1], essendo d'altra parte assente in questi secoli ogni forma edificata, tangibile e materiale di teatro, e poiché i testi di teatro antichi sono al massimo concepiti per essere declamati e accompagnati da commento mimico, in una sorta di disposizione scenica fatta di «memoria di parole[2]». Come riassume Luigi Allegri, «[i]l Medioevo perde per molto tempo la memoria dell'idea di teatro codificata nell'antichità, e impiega secoli e processi lunghissimi ad elaborarne e soprattutto ad imporne di nuove, ma nel frattempo utilizza *elementi* isolati tra quelli la cui costellazione costituisce il teatro, a mantenere in vita appunto la funzione antropologica della teatralità.[3]» La necessità di un simile riassestamento dello sguardo interpretativo viene avanzata anche da Francesco Mosettti Casaretto, il quale gettando luce su un periodo che, almeno per quanto concerne il teatro, sembra più opaco che buio, evidenzia come «[i]l Medioevo non è causa, come pensava l'Umanesimo, ma effetto. Non è l'età negativa, che *produce* rarefazione, ma l'età positiva, che dalla rarefazione *ricomincia*; che riorganizza molecole di cultura disaggregate e fluttuanti per ridare loro nuova coesione e armonia […] *secondo i propri parametri storici, etici e culturali*.[4]» Per cercar di correggere la miopia dell'Averroè borgesiano, mai come nei cosiddetti secoli bui è dunque necessario tener conto che nell'idea che questo periodo formula circa il teatro non converge soltanto la tradizione letteraria, i teatri di pergamena o di carta evocati dalla celebre miniatura che accompagna il manoscritto primoquattrocentesco di *Terence des ducs*[5], ma anche quella galassia nebulosa di «forme spettacolari[6]» in cui si addensa la «teatralità diffusa» del tempo, ossia «le feste, lo spettacolo popolare, certi tipi di giochi, le sfilate e le processioni, le esibizioni individuali[7]» e via dicendo.

Nel caso più specifico del teatro religioso di espressione francese, un secondo ordine di problemi è inoltre costituito dalla ripartizione per generi. Pur nella distinzione sotto più aspetti illegittima fra sacro e profano[8], e malgrado le difficoltà di scindere, come puntualizza Enrich Auerbach, fra *humilitas* comica e *sublimitas* tragica nel quadro mentale dell'epoca[9], per ciò che concerne la tradizione teatrale letteraria viene fatta di norma distinzione fra generi teatrali a soggetto

[1] MOLINARI 1996, pp.4-5: «È possibile […] ricostruire l'idea di teatro vigente nella cultura di un'epoca e di un paese determinato, intendendosi con questo termine, "idea", non solo il presupposto teorico tendente a limitare e definire il campo dei fenomeni che potevano essere considerati teatro, ma anche l'immagine generale che si concretizzava poi nelle diverse realizzazioni.»
[2] PIETRINI 2001, p.165.
[3] ALLEGRI 2019, p.ix. Cfr. MASHALL 1950a, MARSHALL 1950b, che affrontando il problema dal punto di vista dell'eredità lessicografica riassume nel primo dei due studi citati, p.1, che «[t]he limited and undramatic notions of comedy and tragedy which were transmitted to the middle ages by the fourth-century grammarians», PADOAN 1973.
[4] MOSETTI CASARETTO 2004, p.xii
[5] Paris, BnF, Bibl. Ars., ms. Lat. 664. Cfr. ALLEGRI 2019, p.269, DUVAL, GUADAGNINI 2024, pp.22-24.
[6] PIETRINI 2001, p.18.
[7] MOLINARI 1996, p.5. Cfr. Ibid., p.55.
[8] Cfr. KOOPMANS 1997, p.24.
[9] Cfr. AUERBACH 2000, I, p.166.

religioso (*mystères*, *miracles*) e generi di argomento profano (*farces*, *sotties* e *monologues*, quest'ultimi anche detti *sermons joyeaux*), benché le contaminazioni e le sovrapposizioni fra questi due insiemi siano più che ricorrenti, come si evince in particolare dalle *moralités*[1].

Rappresentato a scopo educativo, liturgico, catechetico, celebrativo o come semplice *divertissement*, nelle sue varie declinazioni il teatro medievale, sia esso - altra distinzione dai labili confini - colto o popolare[2], comporta d'altro canto un'impostazione narrativa lineare e senza *suspense*, nella quale l'intreccio viene quasi sempre esposto anticipatamente in un prologo cui spesso corrisponde un epilogo finale che riassume la storia ed il messaggio ad essa sotteso[3].

Rispetto a quest'ultimo aspetto, i diavoli, che nel teatro medievale costituiscono quasi sempre un'identità plurale, tendono ad aderire senza eccezioni all'orizzonte d'attesa del pubblico: per quanto a volte introducano delle scene che variano rispetto a quanto esposto nei prologhi, essi, tuttavia, ricoprono infatti dei ruoli fissi, essendo la loro azione ciclicamente destinata al più totale degli insuccessi. La vocazione al fallimento di questi eterni sconfitti ne determina il carattere comico, ridicolo, quando non del tutto grottesco[4]. Simile comicità, che del resto si ripresenta anche nella tradizione popolare dei *charivari*[5] o delle *diableries*[6], tende per certi versi a costituire un tratto distintivo del diavolo del teatro della Francia medievale, tanto che già in uno studio di fine Ottocento sulle origini del teatro italiano, Alessandro D'Ancona notava che «[q]uantunque personaggio importante, il Diavolo non ha però nella Rappresentazione italiana quella parte principalissima che gli è data nel Mistero francese», aggiungendo inoltre che la presenza del demonio è così frequente nel teatro d'oltralpe da farne «un personaggio comico, […] quando invece nella nostra Rappresentazione il Diavolo meglio conserva il suo carattere primitivo e consacrato di avversario d'ogni bene.[7]» Forse ancor più che nelle sue conclusioni, le osservazioni di D'Ancona sono funzionali a sottolineare come nel contesto europeo dei secoli di mezzo, il teatro francese si distingua, sin dalle

[1] Per un quadro d'insieme su questi "generi" cfr. BORDIER 1997, *passim*.
[2] Cfr. CHOCHEYRAS 1989, AUBAILLY 1989. BORDIER 1997, p.74: «Le théâtre de ce temps n'est réservé à aucune catégorie sociale, à aucun milieu.»
[3] Cfr. MORTENSEN 1974, p.157, DUPRAS 2006, p.323, MAZOUER 2015, pp.49-50.
[4] Cfr. LEBÈGUE 1953, p.104, LEBÈGUE 1954, pp.13-15, SAUGNIEUX 1972, pp.117-118, LAZARD 1980, p.21, CLOSSON 2000, pp.195-199, HOROWITZ 2004, p.64, MAZOUER 2015, pp.146-147.
[5] Cfr. GINZBURG 1977, KOOPMANS 1997, pp.42-52.
[6] Cfr. LEBÈGUE 1953, p.98, BAKHTINE 1990, pp.98, 265-267, dove si analizza la *diablerie* di Villon descritta nel capitolo XIII del *Quart Livre* di Rabelais (che descrive anche i costumi dei diavoli messi in scena), CROUZET 1990, I, p.278, BORDIER 1998, II, pp.578-580, HOROWITZ 2004, p.63. Le *diablerie*, del resto, rappresentano un momento della festività popolare-carnevalesca che si ripresenta in tutta Europa: in Italia, Bartolomeo Masi fa probabilmente riferimento a questo tipo di divertimento nella descrizione di una festa fiorentina del 1515 evocata nelle sue *Ricordanze*.
[7] D'ANCONA 1996, I, pp.534-535. Simile parallelo fra queste due forme teatrali si ritrova anche in MOLINARI 1996, pp.75-76. Contatti fra i *mystères* francesi ed il teatro italiano sono d'altra parte attestati nell'esempio primocinquecentesco della cosiddetta *Passione* di Revello, su cui cfr. BECCARIA 1980, o quella di Montecassino, sulla quale Toschi 1976, pp.221-222. Per un'analisi più specifica dei diavoli nel teatro italiano del Medioevo cfr. CARNAGLIOTTI 1989, ARMIERO 1992, BRONZINI 2006.

sue origini romanze, per la copiosità di questi personaggi ridicoli, la cui episodica comicità è in fondo legata a quella «tradition des discours moraux où il faut faire rire pour enseigner ou, simplement, pour parler.[1]».

Nei contorni di questo personaggio resta, ad ogni modo, un'ambiguità di fondo. In un complesso scenico composto quasi esclusivamente da attori amatoriali[2], e nel quale i pochi professionisti (giullari, menestrelli e simili) vengono spesso reputati quali «agents de Satan[3]», quando il diavolo viene messo in scena, pare in effetti prender talvolta forma ciò che Barthes ha denominato «le mythe de l'acteur possédé», gioco delle parti che si delinea a partire dal «thème du *double*» ed in cui «le personnage fonctionne comme le double de l'acteur[4]», tanto da far affiorare la sintassi profonda che ne disegna i contorni, o, per riprendere le parole di Anne Ubersfeld, «l'ensemble des discours tenus sur lui.[5]» Di qui, come già osservava Raymond Lebègue, la rilevanza per molti versi sociologica del ruolo teatrale del diavolo all'interno del quadro culturale medievale, benché gli sconfinamenti cronologici restino costanti: miti e leggende sui personaggi dei diavoli si protraggono in effetti sino ai secoli rinascimentali, quando sembra essere ancora del tutto palpitante, perlomeno nella dimensione folcloristica, il mito di Satana e dei suoi *compagnons* infernali[6], di questi «éléments

[1] BLUM 1989a, I, p.64, n.21. Cfr. MORTENSEN 1974, p.162.
[2] Cfr. BORDIER 1998, I, p.19.
[3] KOOPMANS 1997, p.71.
[4] BARTHES 2002, p.234, che continua a p.235: «L'acteur possédé fixe en quelque sorte ce que la société de ses spectateurs ne veut pas, n'ose pas être, il représente et exorcise leurs risques. Ainsi le mythe de possession […] maintient l'acteur dans un statut d'exclusion.»
[5] UBERSFELD 1996, I, p.90
[6] LEBÈGUE 1953, p.102, che cita a sua volta PETIT DE JULLEVILLE 1880, II, p.144: «la superstition des rôles qui portent malheur concernait surtout les personnages des diables : citons, pour la France, la Nantais qui tint en 1462 le personnage de Satan et qui fut arrêté pour vol, et les diables de Meaux qui moururent dans l'extrême pauvreté ; "celui qui avait joué (à Meaux, en 1547-49) le rôle de Satan …, auquel le sobriquet de Diable était resté, fut pendu, et celui qui avait représenté le Désespoir (Désespérance) s'empoisonna lui-même".» BEAUCHAMPS 1735, pp.16-17: «1591. Mascarade à Paris le vendredi 10 mai, fête de saint Job, les Wallons firent à Paris une mascarade de la patience dudit Job, se promenant dans les rues avec force gens à moitié nuds, qui avoient les bras tout sanglans, & les corps peints, & accompagnoient avec des violons un homme monté sur un âne, à reculons, qui représentoit Job, & donnoit avec la queuë de l'âne la benediction aux passans, & avoir à ses côtés un diable & une femme, lesquels se moquoient de lui ; mais le peuple les menaçant de les traîner à la riviere comme moqueurs de Dieu & de la religion, ils surent contraints de se retirer plus vîte que le pas.» LEBÈGUE 1963, p.209, che riporta un'epistola di Heinsius (1636): «*Ludibundi histriones, qui nunc passim in Italia, Britannia, Gallia, non raro et apud nos vagantur ac ineptiunt, ut morionem aliquem in fugam dent, Diabolum inducunt. Unde risus in theatro oritur*». ZUMTHOR 1972, p.439: «Le Dieu et du Diable, pôles entre lesquels se meut la sphère allégorique du drame "religieux", peut-être le second est-il, de façon plus profondément enracinée dans les modèles culturels communs, la marque par excellence d'une *sententia* surnaturelle. De même que tout homme, dans son existence, est figure, l'acteur qui, le temps d'un jeu, remplit le rôle démoniaque, est ce mal vivant, actif, qui perd alors, provisoirement, son caractére invisible, muet et larvé.» Anche MINOIS 1998, p.72, riporta una nota datata 1561, di cui tuttavia non viene riportata la fonte: «Quand un auteur dramatique veut plaire au public, il faut de toute nécessité qu'il lui montre beaucoup de diables; il faut que ces diables soient hideux, crient, hurlent, poussent des clameurs joyeuses, sachent insulter et jurer et finissent par emporter leur proie en enfer, au milieu de rugissements sauvages; il faut que le vacarme soit horrible. Voilà ce qui attire le plus le public, voilà ce qui lui plaît davantage.» Simili "superstizioni" sono ad ogni modo rintracciabili anche in quanto riporta la *Cronica* di Giovanni Villani, il quale descrive l'incedente occorso a Firenze nel 1304, quando per osservare dal ponte alla Carraia una rappresentazione dell'Inferno allestita su una barca, molti spettatori trovarono la morte per il crollo del ponte stesso: cfr. FONTANA 1972, pp.829-830, TOSCHI 1976, pp.93-94, D'ANCONA 1996, I, pp.100-105.

dramatiques à vocation double» il cui fascino è in fondo legato al fatto che essi sono «intimement liés à l'argument théologique» nutrendo «constamment aussi la réalisation théâtrale.[1]»

In principio erat Diabolus: la *Representacio Adae* (secondo XII secolo)

Il diavolo possiede un ruolo fondativo nel teatro francese in lingua romanza. Egli, in effetti, figura fra i personaggi di due *pièces* latino-volgari rappresentate sullo scorcio del dodicesimo secolo, la *Seinte Resurrection*, che mette in scena l'episodio apocrifo della discesa di Cristo nel Limbo offrendone una descrizione scenica nel prologo[2], e soprattutto la *Representacio Adae*, o il *Mystère d'Adam*[3], dramma di un migliaio di versi diviso in tre parti, di cui la prima e la seconda rappresentano il racconto della *Genesi* ampliandolo con elementi apocrifi, mentre il terzo fa sfilare una serie di personaggi ritenuti antitipi del Redentore.

Nella prima parte della *pièce*, più in particolare, i diavoli si distinguono per una prossemica teatrale, per una prassi performativa che sembra come far emergere l'osmosi fra scena e pubblico, fra teatro e mondo, per quanto, come scrive Jérôme Baschet, «[l]'assimilation de la représentation et de l'illusion est étrangère aux conception médiévales, et il faut au contraire considérer la scène médiévale comme un lieu de Verité, où prennent corps les mythes fondateurs de la Chrétienté et les réalités de l'invisible.[4]» Se i dialoghi dei personaggi vengono affidati al volgare, le frequenti didascalie latine che accompagnano gli scambi dialogici evidenziano una certa premura autoriale[5] che affiora nelle minuziose indicazioni tecniche nelle quali si specifica come in determinati momenti dell'azione, come in una sorta di intermezzo, «*discurrant per plateas, gestum facientes competentem*[6]», alimentando in questo modo continui scambi fra scena e pubblico.

---

[1] E. Mangenot, cit. in DUPRAS 2006, p.114.

[2] Cfr. BORDIER 1997, p.51. L'episodio, ampiamente sviluppato nell'apocrifo neotestamentario delle *Memorie di Nicodemo*, viene ripreso da una ricca tradizione artistica e teatrale lungo tutto il corso del Medioevo, dove molti libri apocrifi godono di autorità non minore dei libri canonici: cfr. BORDIER 1998, II, pp.582, 586-587, BASCHET 2014, pp.534-538.

[3] Edizione di riferimento: *ANONIMO 1971. Per uno sguardo d'insieme su quest'opera cfr. ALLEGRI 2019, pp.192-197.

[4] BASCHET 2014, p.128.

[5] UBERSFELD 1996, I, pp.17-18 scrive che il testo teatrale «se compose de deux parties distinctes mais indissociables, le *dialogue* et les *didascalies* [...]; la part textuelle dont l'auteur est sujet est seulement constitué par les *didascalies*. Le dialogue est toujours la voix d'un autre - et non seulement la voix d'un autre, mais de plusieurs *autres*.» In un certo senso, dunque, la scelta del latino per le didascalie della *Representacio Adae*, scelta che d'altra parte si ripropone anche nei "cori", sembrerebbe voler assicurare le istruzioni "autoriali" ad una lingua che nella realtà diglossica medievale rappresenta meno soggetta a variazione rispetto al volgare. Sulle caratteristiche codicologiche delle opere teatrali medievali cfr. BORDIER 1997, p.43.

[6] *ANONIMO 1971, p.26, v.112 *sq.* L'indicazione è ripresa anche più avanti: «*Tunc recedat Diabolus et ibit ad altos demones, et factet discursum per plateam*» (Ibid., p.31, v.172 *sq.*); «[*Diabolus*] *vero discursum faciet per populum*» (Ibid., p.33, v. 204 *sq.*); «*exibunt diaboli discurrentes per plateas; quidam vero remanebunt in infernum*.» (Ibid., p.54, v.588 *sq.*)

«*Diabolus*» nelle didascalie, «Sathan» nelle parti dialogate della scena della tentazione, questo personaggio, al quale viene attribuita una parte «théologiquement mineuse[1]», si distingue come una sorta di prisma esegetico attraverso cui vengono "interpretate" le Scritture. Secondo un motivo che è del tutto assente nel passo genesiaco preso a riferimento (*Gn* 3, 1-24), ma che, oltre a qualche eco apocrifo[2], trova soprattutto giustificazione in quella lettura figurale di Adamo quale antitipo di Gesù avanzata da Paolo (*Rm* 5, 14), il diavolo, che in conformità alla tradizione scritturistica viene identificato anche con il serpente edenico[3], cerca invano di tentare il padre dell'umanità (v.113 *sq.*), facendone emergerne per contrasto l'essenza cristologica[4]. Anche grazie al ruolo ricoperto dal diavolo, si delinea insomma quell'impostazione esegetica allegorico-figurale che domina l'intero paesaggio mentale medievale e per la quale l'Antico Testamento viene letto alla luce dei Vangeli, concependo il primo come rivelazione figurata della Verità, il secondo come enunciazione sostanziale della stessa: in questo senso, dunque, la *Representacio Adae*, dove Dio viene del resto indicato come «*Figura*», rappresenta una delle prime interpretazioni sceniche di un tipo di ermeneutica biblica, ma anche del reale, che abbraccia un panorama culturale plurisecolare riversandosi pressoché senza variazioni in tutto il teatro religioso, e non solo, del Medioevo.

Nel successivo dialogo fra Sathan ed Ève, che segue il secondo breve e vano tentativo di seduzione perpetrato ai danni di Adam (vv.173-204), le parole che il demonio rivolge alla madre dell'umanità (v.205 *sq.*) si distinguono per un continuo gioco di inversioni retoriche, dando forma ad un discorso che, oltre a fare ricorso ad immagini letterarie dai riflessi quasi trobadorici[5], si specifica per la sua eversione seduttiva, per un mascheramento e una contraffazione del linguaggio il cui scopo è «séparer ce qui doit être réuni et, corrélativement, à exalter la capacité significante pour elle-même, et non pour sa vertu transitive.[6]» La scena sviluppa un punto sul quale la narrazione biblica tace e che, ciononostante, costituisce il momento a partire dal quale prende avvio la storia dell'umanità, intesa nel suo senso cristiano: il peccato originale, e la morte che ne deriva, costituiscono infatti non

[1] BORDIER 1998, I, p.63, nella misura in cui egli riveste il ruolo «d'adversaire à Dieu dans une perspective dualiste périmée par la théologie anselmienne.»
[2] Ad esempio nel *Libro dei segreti di Enoc* 31-32.
[3] Le didascalie del *mystère* fanno infatti riferimento ad un serpente nei dialoghi fra Adamo ed Eva («*serpens artificiose compositus*»: *ANONIMO 1971, p.39 [f.25 v°], v.292 *sq.*). I luoghi scritturistici per l'identificazione del diavolo con il serpente edenico sono: *Sap* 2, 21-24, *Gv* 8, 44, I *Gv* 3,8, *Ap* 12, 9. Cfr. SACCHI 1990, pp.121-125, TAISNE 2003, MUCHEMBLED 2000, pp.28-29, DUBOIS 2009a, pp.24-25. Nell'analizzare il racconto genesiaco RICŒUR 2009, II, p.474, scrive che «le symbole de Satan permit de compenser le mouvement du mal dans l'homme par un second mouvement qui en reporte l'origine dans une réalité démoniaque préhumaine.»
[4] Simile lettura, sviluppato in particolare nelle *Collationes* (V, 6) di Cassiano, si ritrova, a distanza di secoli, nella tragedia latina di Hugo Grotius, l'*Adamus exul* (1601), rappresentata in presenza e dedicata ad Enrico IV, nonché uno degli ipotesti dell'*Adam in Ballingschap* (1664) di Joost van den Vondel e soprattutto del suo *Paradise Lost* (1667) di John Milton. Un altro importante adattamento dell'argomento biblico è offerto dall'*Adamo* di Giovambattista Andreini (1613).
[5] Ai versi vv.227-230 Sathan rivolge infatti queste parole ad Ève: «Tu es chose tendre et toute faible, / Tu es plus fraîche que rose, / Tu es plus éclatante que cristal, / Que neige qui tombe sur le val gelé».
[6] REICHLER 1979, p.12. Cfr. Ibid., pp.113-114.

soltanto i «contenus de pensée invariants à partir desquels s'organise la pensée chrétienne[1]», ma anche l'inizio della storia dell'umanità, l'inizio della nozione stessa di tempo[2]. Il dramma, così, può finalmente cominciare.

I *miracles* dei diavoli

Fra il 1263 ed il 1264, a qualche anno di distanza da quel quarto Concilio Lateranense (1215) con cui la Chiesa si espone intorno alla dottrina del diavolo per poi tacere sino al Concilio tridentino di metà Cinquecento, viene messo in scena un dramma liturgico che affronta un tema sul quale, a distanza di secoli, l'immaginario demoniaco rinascimentale si ritroverà abbondantemente a speculare: il *Miracle de Théophile* di Rutebeuf, dramma che mette in scena coinvolgendo anche gli spettatori il patto che il protagonista eponimo, sorta di precursore di Faust, stipula con il demonio al fine di ottenere dei benefici terreni[3]. Nella vicenda del *Miracle de Théophile*, la quale trae linfa da una leggenda greco-cristiana del sesto secolo[4], i diavoli compaiono sia come entità collettiva, i «Deables» che il mago ebreo Salatin, secondo un elemento della leggenda che il dramma sviluppa in chiave antigiudaica[5], convoca sulla scena per richiesta dello stesso Théophile, sia come personaggio singolo, il «Sathanz» con cui il protagonista, accecato dalla miseria e dal rancore, stipula un patto infernale, la «charte» che costituisce un vero e proprio atto di apostasia. In linea con quanto previsto dal genere del *miracle*[6], la vicenda viene infine risolta dall'intervento miracoloso della Vergine, la quale dopo aver apostrofato lo stesso Sathanz con un linguaggio alquanto volgare in un *mélange* di misticismo e realismo triviale, recide infine il contratto strappando lo stesso patto, secondo una soluzione che nei

[1] BLUM 1989a, I, p.26.
[2] Cfr. Ibid., p.24, DELUMEAU 1983, pp.275, 283.
[3] BnF, Fr.837. Su quest'opera cfr. MORTENSEN 1971, pp.57-66, GRAF 1980, pp.163, 241, BORDIER 1997, pp.60-61, CLOSSON 2000, pp.165-166. PETIT DE JULLEVILLE 1880, I, p.185, descrive la fortuna scenica di questo *miracle*, rappresentato dal 1384, a Aunai, sino almeno al 1533 o il 1539, quando viene messo in scena rispettivamente a Limoges e a Le Mans. Sulla leggenda di Teofilo cfr. per tutti FRUGONI 2008.
[4] Fra le numerosissime versioni che riprendono e popolarizzano questa leggenda a partire dalla fine del XII secolo, si distinguono quella attestata nei *Miracles de Nostre Dame* del monaco troviere Gauthier de Coincy (la cui raccolta, composta verso il 1220, mette più volte in scena il personaggio del diavolo, come ad esempio nel *Dou jovencel que li dyables ravi, mais il ne le pot tenir contre Nostre Dame*), la versione di Jacopo da Varazze nella *Leggenda aurea*, e infine la variante attesta da Vincent de Beauvais nel suo *Speculum historiale*.
[5] CLOSSON 2000, p.80, nota che già nei secoli della prima evangelizzazione dell'antica Roma «apparait, malgré la condamnation sans cesse renouvelée de la magie et de ses rites dans les religions juive et chrétienne, la figure du Juif magicien - héritage probable de la scène où l'on voit Moïse affronter et vaincre les magiciens du Pharaon - qui sera appelé à jouer un certain rôle dans l'histoire de l'antisémitisme occidental, lorsque le magicien sera devenu le serviteur du diable.» Cfr. DELUMEAU 1978, pp.287-280 (che descrive un altro genere dell'antigiudaismo teatrale, il *Mystère de la Sainte Hostie*, rappresentato sino alle soglie del XVII secolo), IANCU-AGOU 1979, WIRTH 1983, p.25, KOOPMANS 1997, pp.137-142.
[6] PETIT DE JULLEVILLE 1889, p. 107: «On appelait *miracle*, au moyen âge, le récit de quelque fait surnaturel attribué à la Vierge ou aux saints. Quand la narration, se transformant, était mise en drame […], le drame conservait le même nom.»

secoli in cui il tema del patto infernale raggiungerà la sua apoteosi, ovvero nel corso del periodo rinascimentale, sembrerà ormai aver abbandonato l'orizzonte dell'immaginario[1].

Il confronto fra la Vergine ed il demonio, nonché la più profonda struttura a dittico formulata sul *lapsus* e sulla *conversio*, delineano d'altra parte il canovaccio attorno a cui ruotano le diverse vicende dei cosiddetti *Miracles de Nostre Dame*, al pari di quanto avviene in alcuni dei drammi raccolti nel manoscritto di Cangé[2], repertorio in due volumi di metà Trecento cui appartiene anche il dramma intitolato *Robert le diable*, una vicenda destinata a fortuna duratura nell'immaginario europeo[3] e dove il demonio riveste una sorta di funzione protatica, essendogli attribuita, come nella tragedia latina *Ecerinis* (1315 ca.) dell'umanista italiano Albertino Mussato intitolata, una virtù generativa di impronta tomistica da cui dipende l'intera vicenda teatrale[4]. Fra i diversi *miracles* di questa raccolta, dove i diavoli compaiono sommariamente con il nome di «dyables», «Belgibuz» o «Sathan», il *Miracle de l'enfant qui fut donné au diable* mette in scena, sulla scia delle riletture agostiniane fatte da Tommaso o Pietro Lombardo intorno ai concetti giuridici di *redemptio* (riscatto) e *satisfactio* (risarcimento), un vero e proprio processo intentato contro la Vergine dai demoni dell'Inferno, i quali rivendicano i propri diritti nei confronti di un'umanità, resasi eternamente colpevole - stando agli spiriti maligni - attraverso il peccato originale, in un intreccio di letteratura, teatro, diritto e teologia che denota come la cultura medievale rifugga spesso gli steccati disciplinari[5], pur delineando una gerarchia precisa, pressoché vassallatica, degli eterni sconfitti del mondo infernale rispetto alla superiore volontà celeste[6].

---

[1] BOUREAU 2004, p.97, che osserva come nel *Miracle de Théophile* «Tout accord, même quand il est solennisé par l'écrit, peut se casser, se réformer.»

[2] BnF, Fr.819-820, descritto in PETIT DE JULLEVILLE 1880, I, pp.226-335. I drammi di questa raccolta in due volumi in cui figura uno o più diavoli sono i seguenti: *L'enfant donné au diable* (I, ff.1 r°-12 v°), *L'évêque meurtri* (I, ff.24 r°-32 r°), *Saint Jean Chrysostome et sa mère* (I, ff.57 r°-68 v°), *Saint Guillaume du désert* (I, ff.90 r°-100 r°), *La marquise de la Gaudine* (I, ff.115 r°-125 r°), *L'Empereur Julien et Libanus* (I, ff.127 r°-138 v°), *Le prévôt délivré du Purgatoire* (I, ff.139 r°-150 r°), *La mère du pape* (I, ff.165 r°-177 v°), *Saint Valentin* (II, ff.27 r°-38 r°), *Pierre le changeur marchand* (II, ff.205 r°-220 v°).

[3] Cfr. GAUCHER 1996, CLOSSON 2000, p.166, che ne riporta la versione in balletto messa in scena nel 1652. Più cronologicamente prossimi al *miracle* sono invece *Robert le diable, roman d'aventure* (scritto a cavallo fra Due e Trecento), *Le Dit de Robert le diable* (XIII sec.) e le *Chroniques de Normandie* (XIV sec.).

[4] Tommaso, *Summa theologiae*, I, q.51, a.2, ad.3. Un altro celebre "figlio del diavolo" è sicuramente la figura ambigua del mago Merlino. Cfr. GREGORY 2013, pp.10-11.

[5] KOOPMANS 1997, pp.166-167 evidenzia il potenziale teatrogeno del processo giudiziario, mentre CLOSSON 2000, p.167, n.15, attesta una versione di questo *miracle* datata nel 1512. L'*altercatio* fra la Vergine e Satana costituisce un genere attestato in Italia già nel Trecento con Bonvesin de la Riva: cfr. GRAF 1980, pp.246-259. A partire dalla *Litigatio Christi cum Belial sive Consolatio peccatorum* (1382) scritto dall'arcivescovo di Firenze Jacobus da Theramo e tradotto in francese da Pierre Forget (la cui versione, a partire dall'*editio princeps* del 1481 viene stampata anche tutto lungo il XVI secolo), il tema della disputa fra demoni e personaggi celesti viene ampiamente ripreso nel teatro di tutta l'Europa medievale, divenendo peraltro un soggetto di dissertazione giurisdizionale in processi "inscenati", così come attesta il *Tractatus questionis ventilate inter Diabolum et Virginem* di Bartolo da Sassoferrato, databile intorno alla prima metà del XIV secolo.

[6] CLOSSON 2000, p.167: «dans ces textes [*miracles*], Satan apparaît comme le vassal de dieu - ce qui est d'ailleurs conforme à la théologie - venant réclamer auprès de son seigneur qu'on lui fasse justice, tandis que la Dame se fait l'avocate de ses victimes; il y a un reflet du monde féodal, qui conduit à une humanisation du surnaturel.»

La tradizione dei *miracles*, di cui alcuni esempi si protraggono sino nel pieno del Cinquecento[1], si distingue in sostanza per una plastica rappresentazione del dogma del libero arbitrio nella quale «[l]a causalité diabolique s'ajoute à volonté humaine sans la perturber, sans la modifier.[2]» In questi *miracles* ricorre insomma l'assoluta confidenza nella possibilità di una redenzione celeste sempre disponibile, sempre aperta persino al più recidivo dei peccatori. Anche quando i suoi protagonisti incappano nell'errore, anche quando la loro anima, come avviene ovunque in questi *miracles* (fatta eccezione per Teofilo), diviene a loro insaputa oggetto di scambio per stilare alleanze oscure, l'umanità può sempre far affidamento sull'intervento della Vergine, sorta di *Deus ex machina* pronta a raccogliere sotto il suo mantello tutti coloro che ne chiedano l'intercessione.

Diavoli e *mystères* nel crepuscolo del Medioevo

Sulla scia dell'archeomodello della *Representacio Adae*, il panorama teatrale della Francia del XV secolo è indubbiamente dominato dal genere del *mystère*, la cui etichetta compare ad inizio secolo per divenire sempre più frequente a partire dalla metà del Quattrocento[3]. Huizinga ha fugato ogni riserva circa la pretesa derivazione de *mystère* teatrale dal *ministerium* dell'uffizio liturgico: fra questi due termini, difatti, non vi è altro che un rapporto di omonimia, sì che non è stato altro che «un caso che nella parola "mistère" le due parole *mysterium* e *ministerium* [siano] andate a confondersi», tanto da «contribuire a indebolire il concetto del mistero nel linguaggio comune[4]».

I *mystères* si distinguono per uno sviluppo colossale e quasi ipertrofico dell'argomento religioso, per quanto talvolta, sebben più raramente, il soggetto possa essere anche di tipo profano. La loro *mise en scène*, perlopiù occasionata da feste comunitarie, si sviluppava in più giorni, coinvolgendo attivamente tutta la collettività. «Le thème de base des mystères dramatiques», come ha scritto Koopmans, «est la lutte pur l'âme humaine entre le bon Dieu et le Diable[5]», una lotta nella quale viene fagocitato ogni aspetto del reale al fine di soddisfare uno scopo prevalentemente didattico cui tuttavia non va disgiunto un valore ricreativo e celebrativo.

---

[1] È il caso, ad esempio, de *Le chevalier qui donna sa femme au dyble* di cui esistono varie stampe, fra cui quella datata 16 luglio 1544 (Lyon, Barnabé Chaussard), oppure quello de *Une jeune fille laquelle se voulut abandonner au péché*, la cui *editio princeps* risale al 1543 (Lyon, Olivier Arnoullet). Il primo di questi due *miracles*, che riprende un tema che si ritrova nella raccolta di *Historiae memorabiles*, in un *exemplum* di Giacomo di Vitry e fra le leggende di Virgilio mago, mette in scena Le Pipeur, il quale irretisce il protagonista facendo ricorso al gioco dei dadi, sul quale cfr. KOOPMANS 1997, p.171.

[2] BORDIER 1998, II, p.603.

[3] Cfr. PETIT DE JULLEVILLE 1880, I, pp.187-195, PETIT DE JULLEVILLE 1889, pp.18-19, BORDIER 1997, pp.90-93, che attribuisce la primogenitura di questo titolo alla *Passion* di Eustache Mercadé (scritta verso il 1430 e fra le prime ad introdurre delle scene di *diableries* che ritmano lo spettacolo), CLOSSON 2000, pp.171-172.

[4] HUIZINGA 1995, p.215.

[5] KOOPMANS 1997, p.34

Nell'insieme di questi spettacoli titanici che prendono forma nel corso dell'autunno del Medioevo si distinguono tre cicli principali, sebbene permeabili a contaminazioni reciproche: il ciclo dedicato all'Antico Testamento, il ciclo consacrato ai Vangeli, nel quale convergono fonti apocrife e altri testi non canonici, ed infine il ciclo agiografico, la cui maggiore frequenza tende a far emergere l'importanza delle vite dei santi nella definizione delle differenti identità comunitarie[1].

In tutti e tre questi cicli, il diavolo costituisce un personaggio fondamentale, pressoché essenziale, al punto che, forse, mai come in nessun'altra forma di espressione della cultura francese medievale egli ricopre un ruolo così tanto rilevante. Simile copiosità emerge in particolare nella pletorica esplosione dell'onomastica diabolica. Se, come si è visto, nei *miracles* ricorre il generico «dyables» a fianco a «Belgibuz» o «Sathan», nei *mystères* si riversano, oltre a questi stessi appellativi, nomi che provengono da fonti bibliche e patristiche (Antéchrist, Asmodeus, Astaroth, Baal, Behemot, Bélial, Bérith, Briarye, Liviathan, Lucifer, Mammona e così via), nomi tratti dalle religioni, dalle filosofie e dalle mitologie greco-latina (Atropos, Belphegor, Cachodemon, Cahos, Cerberus, Centaure, Chimere, Clotho, Furies, Gorgone, Lare, Larves, Lémures, Minos, Proserpine, Tartare, eccetera), e, infine, nomi attinti alla tradizione folcloristica (Cocornifer, Fergalus, Gorgorant, Malfeas, Machecotos, Pantagruel, Pug, Rifflandoille, Teillebodin, e via dicendo), ivi compresi i casi di nomi che derivano dai racconti di possessioni demoniache (come Zabulon o altri)[2].

Fermo restando che per l'uomo medievale il diavolo fa parte dell'orizzonte quotidiano in cui si inscrive la propria esistenza morale[3], simile proliferazione debordante dei nomi infernali denota non tanto una pervasività quasi ossessiva del mondo infernale, quanto piuttosto una visione di mondo profondamente organizzata ed in cui anche l'invisibile possiede una forma materiale, fornendo innanzitutto un nome che concretizza ciascuna sfumatura di cui si compone la variopinta immagine del reale[4]. In questo senso, anche gli Inferi, pur nel loro affastellamento apparentemente disordinato

[1] Cfr. PETIT DE JULLEVILLE 1880, I, pp.207-208, PETIT DE JULLEVILLE 1889, p.19, LAZARD 1980, p.29, MAZOUER 2015, p.79.
[2] Cfr. LEBÈGUE 1953, pp.99-100, KOOPMANS 1997, pp.115-116, 121-122, 241-245, BORDIER 1998, II, p.591, CLOSSON 2000, p.175, PARMEGGIANI 2013, *passim*. Sulla tradizione di questi nomi, cfr. più in generale COLLIN DE PLANCY 1853, pp.52-53, 64, 76-79, 84, 302, 309-310, 328, SCHMITT 1986, pp.88-89, MUCHEMBLED 2000, p.30, DUBOIS 2009a, p.34. L'assimilazione del mondo ctonio pagano all'Inferno cristiano, ripresa peraltro nel *Roman de la Rose* e nelle *Chansons de geste*, costituisce un *topos* della prima letteratura cristiana: esso viene ripreso, fra gli altri, da Prudenzio (*Hamartigenia*), Claudio Mario Vittore (*Commentarii in Genesim*), Rabano Mauro, Onorio d'Autun (*De imagine mundi*), per quanto vi siano scrittori contrari a simile sovrapposizione, come ad esempio Giovanni Crisostomo (*Adversus oppugnatatores vitae monasticae*, II, 10).
[3] Cfr. FRAPPIER 1953, p.87.
[4] DUBOIS 2007, p.309: «L'importance de cette thématique […] produit aussi un effet d'objectivation des fantasmes. Le diable et l'enfer sont visibles. Le fonctionnement des pulsions de peur et de défense contre la peur est ici représenté sous une forme matérialisée, visaulisée et concrète. C'est une extériorisation des productions internes de l'imaginaire, qui veut exprimer la manière dont la faculté imaginative et l'âme sensistive expriment bruyamment qu'on ne doit pas négliger leur présence et leur importance dans une psychologie exhaustive des facultés de l'âme. Les diables de l'intérieur ont quitté leur repair pour prendre place dans l'univers des formes extérieures visibles.»

di creature difformi, sono ripartiti nominalmente per ordini, gerarchie, famiglie, gruppi e sottogruppi, occupando ogni sfaccettatura del sovrannaturale diabolico, così come di contro, secondo un principio di gradualità ontologica uguale ed inverso, ogni angelo possiede il proprio nome ed il proprio posto nelle gerarchie celesti, giacché nella riflessione medievale la demonologia tende d'altra parte a coincidere il più delle volte con l'angelologia[1]. In linea con quanto descritto nei *Vangeli*, nel *Libro di Enoch* e dunque con l'insegnamento di Tommaso e altri teologi[2], il Medioevo, in questa prospettiva, rappresenta forse il tentativo più coerente mai fatto nella storia del pensiero occidentale nello stabilire un ordine, o quantomeno delle categorie, per le diverse manifestazioni di colui che nella sua polisemia elude ogni definizione e che per questo è alla base del sovvertimento, origine stessa del caos.

Secondo simile prospettiva, i *mystères* tendono dunque ad echeggiare parte di quelle riflessioni che percorrono la teologia scolastica, la quale si occupa nei suoi massimi esponenti (come Alberto il Grande, Bonaventura e Tommaso) della questione della limitazione dei poteri del demonio conseguita alla rivelazione di Cristo (dogma ribadito dal Concilio fiorentino del 1441), oltre a dedicare un'analisi del rapporto fra razionalità e bene sino alle più minute sfaccettature[3]. Nell'eco della tradizione di stampo neoplatonico, ripresa ed adattata al quadro religioso cristiano dal teologo alessandrino Origene e da Evagrio Pontico, e per la quale ogni demonio presiede ad un vizio specifico[4], la sovrabbondanza della nomenclatura diabolica che si riscontra nei *mystères* sembra per altro verso scaturire sia da quel principio per il quale ogni nome traduce nel suo etimo «la recherche de rapports sémantiques dans l'organisation d'une vision du monde[5]», sia da quella «qualità generale» che accomuna la letteratura e l'arte del secolo XV, entrambe caratterizzata dall'«elaborazione di tutti i particolari, la tendenza a non lasciare senza sviluppo nessun pensiero e nessuna immagine che passi per la mente, a raffigurare tutto realisticamente e compiutamente fin dove è possibile.[6]» La profusione quasi lussuriosa di nomi diabolici nei *mystères*, insomma, sembra costituire un elemento di un certo *horor vacui* che dall'arte e la letteratura arriva a lambire anche il sovrannaturale demoniaco.

Del resto, è proprio in questa bulimia del mondo infernale che sembra prendere forma una sorta di Umanesimo *in nuce*. Sebbene chiaramente delineati all'ombra di quanto ripetuto da una tradizione biblica esemplificata da *Salmi* 95, 5 («*omnes dii gentium daemonia*»), sulla scena di questi drammi religiosi quattrocenteschi tendono infatti ad affacciarsi le divinità del mondo pagano, tanto

[1] Cfr. LE GOFF 2013, p.xviii. Sull'angelologia medievale, le cui speculazioni sono alimentate soprattutto dalla risonanza declinata in senso aristotelico di cui godono le *Gerarchie celesti* dello Pseudo-Dionigi l'Areopagita all'interno della metafisica tomistica, cfr. DUBOIS 1985, p.237, DUBOIS 2009a, p.17.
[2] Tommaso (*Summa theologiae*, I, q.109, a.I, ad.2), Alberto Magno, (*Summa theologiea*, II, tratt.4, q.26, m.1).
[3] Cfr. PORRO 2013.
[4] Simile idea, sviluppata anche da altri Padri della Chiesa (come Cassiano), emerge specialmente nel *Jutgamen general* in lingua provenzale, posteriore al 1481, sul quale cfr. BASCHET 201, pp.459-460, 582.
[5] KOOPMANS 1997, p.76.
[6] HUIZINGA 1995, p.396.

che Lebègue si è spinto a sostenere che l'«influence de l'humanisme de la Renaissance se manifeste, d'abord, par l'invasion des divinités païennes dans les mystères.[1]» L'affermazione, forse, può risultare eccessiva: resta cionondimeno il fatto che, prima che l'immaginario della prima età moderna se ne appropri per farne un riflesso della propria immagine, le divinità del mondo pagano abbiano dovuto vestire questa maschera diabolica, divenendo qualcosa di diverso, qualcosa riconoscibile come altro da sé.

1. Il dramma universale: i diavoli nei *mystères* evangelici

Lasciando per il momento da parte il *Viel Testament*, *pièce* monstre di circa 50 000 versi da cui defluisce il *Mystère de Job*, i due drammi religiosi del ciclo veterotestamentario di cui è possibile cogliere qualche riflesso sulle *pièces* scritte verso metà del Cinquecento, l'analisi del ruolo dei diavoli nel ciclo di drammi sul Nuovo Testamento[2] risulta modellabile a partire dalla ripartizione di questo *corpus* in sotto-cicli suggerita già a fine Ottocento da Petit de Julleville[3].

Nella sottocategoria degli otto *mystères* dedicati alla vita di Cristo nella sua interezza[4], i diavoli ricoprono il ruolo convenzionale di tentatori e psicopompi. In analogia con i personaggi antagonisti dei *miracles*, «[l]e diable remplit dans ces *mystères* le même rôle que les Juifs et les autres persécuteurs du Christ: il reconnaît en Jésus un adversaire et un rival, mais l'action qu'il entreprend contre Lui pour le réduire puis pour l'éliminer aboutit au résultat contraire[5]». Simile fallimento, del resto, viene di norma riconosciuto *apertis verbis* dagli stessi demoni[6], in una certa continuità implicita

[1] LEBÈGUE 1953, p.103.
[2] Cfr. BORDIER 1998, II, iii, pp.576-623.
[3] Cfr. PETIT DE JULLEVILLE 1880, II, xix.
[4] PETIT DE JULLEVILLE, 1880, II, pp.379-426: 1. *La Nativité, la Passion, la Résurrection de N.-S. J.-C.* (Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms.Y. f. 10. fol., del 1450 circa) che sviluppa a sua volta quattro diversi *mystères* (*La Nativité*, *Les Trois Rois*, *La Passion*, *La Résurrection*) che «en forment réellement qu'un seul» (Ibid., p. 380); 2. *La Nativité, la Passion, la Résurrection de N.-S. J.-C.* di Arnoul Gréban (BnF, fr.816, datato 1440); 3. *La Création de l'homme, la Nativité, la Vie, la Passion, la Résurrection de N.-S. J.-C.* (texte de Troyes, n° 2282); 4. *La Création, la Passion, la Résurrection* (BnF, Fr.904, inizio XV secolo) anche detta *Passion de Semur*; 5. *La Vie, la Passion et la Vengeance de N.-S.J.-C.* di Eustache Mercadé (Bibliothèque d'Arras, ms.625); 6. *La Création et la chute de l'homme, la Nativité, la Passion, la Résurrection de N.-S. J.-C. La prédication des apôtres, et l'assomption de Notre-Dame, en vingt journée* (Bibliothèque de Valenciennes, ms.421); 7. *La Nativité, la Passion, la Résurrection de N.-S. J.-C. en vinght-cinq journées* (BnF, fr.12536, datato 1547). Infine, *La Passion du Palatinus*, (Bibliothèque Vaticane, Pal. Lat. 1969) descritta in BORDIER 1998, II, pp. 582-586. Sulla *Passion de Semur* e il *mystères* di Mercadé cfr. inoltre GANGLER-MUNDWILLER 1978, pp.258, 261, BORDIER 1998, II, pp.588-591, 600-605, BASCHET 2014, p.457.
[5] BORDIER 1998, II, p.580.
[6] Ibid., p.582: «Chaque pièce décrit l'activité fébrile des diables et en montre l'inutilité face à l'accomplissement inexorable de la volonté divine»; p. 605: «Dangereux pour les humaines pris individuellement, il [Satan] ne peut rien contre Dieu, qui réalise à son gré le plan qu'il s'est fixé.».

con il racconto evangelico, dove l'episodio degli indemoniati di Cafarnao[1] e di Gerasa[2] costituiscono la prima occasione in cui viene esplicitamente riconosciuta l'unione ipostatica in Cristo.

Per quanto la loro azione si iscriva nel più sistematico ed ineluttabile degli insuccessi, e sebbene proprio per questo il confronto fra Gesù e gli spiriti infernali non appaia, talvolta, che un aspetto quasi accessorio rispetto alla rivelazione celeste[3], i diavoli ricoprono tuttavia un ruolo fondamentale nello sviluppo scenico e drammaturgico di questi *mystères*, al punto che se da una parte viene loro riconosciuto uno sviluppo più articolato per numero di versi[4], la loro assidua ricorrenza e l'impatto sull'immaginario collettivo inducono d'altra parte a «dénier tout caractère épisodique et gratuit aux scènes d'enfer.[5]»

Simile interesse nei confronti del ruolo del diavolo pare emergere in una nota che Arnoul Gréban appone su un foglio di guardia al manoscritto della sua *Passion*, dramma religioso rappresentato prima del 1452 dove viene peraltro sviluppato il tema della *mesnie infernale*, attinto con forte probabilità all'*Historia ecclesiastica* di Orderico Vitale (XI sec.)[6]. L'autore annota infatti che egli, «notable bachelier en theologie», ha redatto «ce present livre a la requeste d'aucuns de Paris, fit cette creacion abregiee, seulement pour monstrer la difference du peché du deable et de l'omme, et pourquoy le peché de l'omme a ésté reparé, et non celluy du deable.[7]» Sorta di teologo dotato di un senso più acuto degli uomini nel riconoscere sia la differenza fra il Limbo dei patriarchi e l'Inferno dei dannati che la divinità in Cristo[8], il diavolo messo in scena da Gréban si distingue per un sentimento sadico frammisto di gelosia. Fra gli altri demoni la cui azione confusionaria contribuisce a creare più che altro una certa comicità scenica[9], Lucifer, il protagonista degli Inferi, afferma infatti che il suo unico conforto consiste nel veder soffrire l'uomo, entrambe creature di Dio, tuttavia così diverse per la possibilità di redenzione offerta all'uomo e negata all'altro[10]. Il tema dell'invidia diabolica, marginale o complementare rispetto alla *vulgata* prevalentemente agostiniana che interpreta la ribellione luciferina come atto di superbia o di orgoglio[11], viene affrontato all'interno di

[1] *Mc* 1, 21-28, *Lc* 4, 31-37.
[2] *Mc* 5, 1-20, *Mt* 8, 28-34, *Lc* 8, 26-39.
[3] Cfr. BORDIER 1998, II, p.584.
[4] Cfr. SUBRENAT 2006, pp.140-142, CLOSSON 2000, p.176.
[5] GANGLER-MUNDWILLER 1978, p.260. Cfr. Ibid., p.266.
[6] Cfr. MENAGE 1979.
[7] Cit. in PETIT DE JULLEVILLE 1880, I, pp.14-15, 399-400. Cfr. BORDIER 2006, *passim*.
[8] Cfr. BORDIER 1998, II, pp.606-609.
[9] Cfr. BASCHET 2014, pp.458-459.
[10] Cfr. BORDIER 1998, II, pp.592-593
[11] Cfr. Agostino, *De Genesi ad litteram*, XI, xiv-xvi; *De civitate Dei*, XIV, xi, 2. Nel sistema dei sette vizi capitali ordinato nel Medioevo, la superiorità della superbia rispetto ad ogni altro peccato è in particolare stabilita da Gregorio Magno, *Moralia in Job* (soprattutto XXXIV, 47-48), testo che funge a sua volta da modello per il metodo di commento allegorico delle Sacre Scritture e che viene stampato lungo tutto il Quattro e Cinquecento a partire dall'*editio princeps* del 1468. Anche nel *Livre de la deablerie* Sathan elenca le sue modalità di azione nel mondo partendo dal peccato di superbia

una tradizione apocrifa, esegetica ed agiografica che, anche tramite gli sviluppi della drammaturgia medievale[1], attraversa tutto il periodo rinascimentale, giungendo a riverberarsi sino al pieno Seicento[2].

La descrizione figurativa del demoniaco all'interno dei *mystères* trova forse i suoi esempi più icastici nelle miniature di Jean Fouquet di metà Quattrocento[3] e nella celebre illustrazione con cui Hubert Caillau accompagna il manoscritto della *Passion de Valenciennes* (1547)[4]. Quest'ultima costituisce probabilmente una delle raffigurazioni più paradigmatiche della disposizione scenica medievale, benché molti dei suoi dettagli, e soprattutto quelli inerenti all'Inferno, si ripresentino frequentemente anche nell'immaginario teatrale dei secoli a venire[5]. Il disegno immortala infatti uno spazio scenografico nel quale tutti i luoghi dell'azione si presentano simultaneamente nella loro pluralità, in una disposizione orizzontale "politopica" e paratattica che include in tre registri a ripartizione verticale la dimensione terrestre, al centro della scena, e le dimensioni ultraterrene, poste ai lati[6]. Secondo una polarizzazione simmetrica e quasi dicotomica dal valore densamente simbolico, sulla sinistra, rispetto allo spettatore, si trova il Paradiso celeste, dove Dio, vestito con abiti sacerdotali, viene raffigurato all'interno di sfere concentriche, nel pieno rispetto, dunque, della «fameuse définition de Dieu qui, pendant des siècles, a joué un rôle considérable, non seulement dans la pensée des théologiens et des philosophes, mais encore dans l'imagination des poètes: *Deus est sphaera cujus centrum ubique, circumferentia nesquam*[7]»; sulla destra, invece, si presenta l'Inferno,

(AMERVAL 1991 [1508], I, xxii, pp.111-112, vv.1403-1438). Sull'argomento cfr. per tutti CASAGRANDE, VECCHIO 2000, pp.3-55.

[1] Cfr. DUPRAS 2006, pp.151-155, che tratta il caso del *Mystère du Roy Advenir*.

[2] Il tema dell'invidia del diavolo nei confronti dell'uomo, un'invidia che deriva a sua volta da un sentimento di orgoglio indotto dalla convinzione di essere ontologicamente superiore, viene ampiamente sviluppato nell'apocrifo veterotestamentario della *Vita di Adamo ed Eva*. Se sul versante agiografico esso si presenta nella *Vita Anthonii* (VI, 1-5) di Atanasio, sul piano esegetico, esso è ripreso, fra i diversi casi, da Teofilo di Antiochia (*Ad Autolycum* II, xxviii, 90-91), Ireneo di Lione (*Adversus haereses*, V, xxiv, 2-4), Cirpiano (*De zelo et livore*), Pietro Lombardo (*Sententiae*, II, q.3, a.4, 11) sino agli sviluppi forse più originali nel *De angelis* di Francisco Suárez, in *Pars secunda Summae theologiae de Deo rerum omnium creatore* (Lugduni, Iacobi Cardon & Petri Cauellat, 1620). Il tema, ad ogni modo, è presente anche nello stesso Agostino, *Enarrationes in Psalmos*, LXXVI, 7: «*cum diabolo autem et angelis eius nulla concordia est. Ipsi nobis invident regnum caelorum. Mitescere omnino erga nos non possunt*» [AGOSTINO 1988, p.249: «Invece col diavolo e i suoi angeli non c'é possibilità di accordo, perché essi ci invidiano il regno dei cieli; non possono assolutamente mitigare la loro inimicizia verso di noi».]

[3] La miniatura più celebre è certamente quella che rappresenta la scena della *Sainte Apolline* proveniente dal codice smembrato detto il *Livre d'Heures d'Étienne Chevalier* (Chantilly, Musée Condé, ms.71, metà XV secolo) e che raffigura una sorta di arena di edifici teatrali effimeri (le *mansiones*, compresi il Paradiso e l'Inferno) con al centro la scena principale del *mystères* e il *meneur du jeu*.

[4] *La Passion et Résurrection de nostre saulveur et redempteur Jhesucrist, ainsi qu'elle fut juée en Valenchiennes, en le an 1547 […]*, BnF, fr.12536, ff.A r°-B v°. Cfr. KONIGSON 1969.

[5] Cfr. LEBÈGUE 1953, p.99, BEIJER 1956, CLOSSON 2000, p.187, che cita l'esempio di una *pièce* pastorale di Nicolas de Montreux intitolata *L'Arimane ou Berger desespere* (1597).

[6] Per una descrizione d'insieme cfr. MOLINARI 1996, pp.69-73. Per la diffusione di questa disposizione scenica in altri *mystères* cfr. BASCHET 2014, pp.462-463.

[7] POULET 2016, p.33.

raffigurato come la gola in fiamme del Leviatano apocalittico[1], la cosiddetta «hure»[2], la quale vomita, letteralmente, una moltitudine di diavoli con costumi bestiali[3] e pronti ad andare a caccia dei peccatori sulla terra, alcuni dei quali vengono rappresentati nei supplizi[4], come la ruota o la marmitta infernale[5], a loro inferti[6]. In un gioco di simmetrie complementari fra Inferno e Paradiso, la cui disposizione topografica è forse da intendersi più secondo gli attori che gli spettatori[7], ogni elemento della dimensione terrestre viene ripreso, invertito ed infine agglutinato nell'immagine del regno di colui che è al contempo il Principe delle Tenebre e Principe di questo mondo, al fine di rappresentarne l'intrinseca alterità, il completo ribaltamento di significato, un vero e proprio «monde à l'envers[8]» che lancia un preciso messaggio morale ed escatologico di *memento mori* a coloro che agiscono sulla scena, in perenne bilico tra i due regni ultraterreni[9].

Il secondo sotto-ciclo di *mystères* di argomento neotestamentario si distingue per la focalizzazione portata ad un momento preciso della vita di Cristo, con una marcata inclinazione per l'episodio della crocifissione, forse l'episodio «le plus mystérieux de l'histoire chrétienne, […] qui

[1] Il fuoco, al contempo elemento di condanna e di purgazione, era un elemento realmente usato in scena: FOURNIER 1872, pp.172-174, riporta la notizia di un *Procès verbal de la représentation donnée à Seurre en Bourgogne en octobre 1496*, nel quale si informa che «celuy qui jouit le personnage de SATHAN, ainsi qu'il voulut sortir de son secret par dessoubz terre, le feu se prist à son habit autour des fesses, tellement qu'il fut bruslé.» La teologia medievale dedica inoltre larga importanza alla discussione intorno al carattere reale o immaginifico delle fiamme infernali: cfr. TENENTI 1982, p.304.

[2] SCHMITT 1986, p.98: «Dans le théâtre médiéval encore, la bouche d'enfer, figurée par une gueule diabolique, est appelée la "hure", et le rideau qui la ferme la "chape d'Hellequin".» Cfr. BAKHTINE 1990, pp.327-336, 344-346, LIMA 1995, BASCHET 2014, p.228, 233-243, 272-274, 279-285, 464-465, per il quale questo motivo figurativo diviene «en France, le mode presque obligé de figuration de l'enfer.» Il motivo si ritrova copiosamente ripreso nel panorama teatrale rinascimentale, come ad esempio in una festa fiorentina del 1550 (cfr. ALLEGRI 2019, p.250) o nell'allestimento di un intermezzo realizzato per la *Calunnia* (Firenze, 1567), dove da una bocca di drago raffigurante la porta dell'inferno fuoriescono uomini celebri per i loro vizi. Per il tema della «maisnie Hellequin» e le continuità di questo personaggio con l'Arlecchino della commedia dell'arte, cfr. TOSCHI 1976-204, MUCHEMBLED 2000, pp.30-31.

[3] Cfr. DUPRAS 2006, p.42.

[4] FRAPPIER 1953, p.90: «Telle est l'image courante des supplices de l'enfer dans la littérature du moyen âge; il s'agit constamment de tortures physique, d'atrocités, de souffrances charnelles, voie la plus directe pour donner le frémissement physique autant que psychologique.»

[5] Sulla rappresentazione della "cucina infernale" cfr. SCHMITT 1986, p.93, KOOPMANS 1997, pp.161-162, DUPRAS 2006, p.40. Sulle cacofonie infernali cfr. BORDIER 1998, II, p.594.

[6] L'immaginario scritturistico e apocrifico, compreso anche nel suo ribaltamento di significato, sollecitato in questa rappresentazione delle pene dell'Inferno è quasi vertiginoso: per un'idea d'insieme cfr. VILLENEUVE 1959, pp.12-13, DUBOIS 2009a, DUBOIS 2014.

[7] La disposizione fra destra e sinistra, o fra Oriente e Occidente, costituisce un elemento ricorrente nella semiologia teologica medievale: oltre a ripresentarsi nei momenti di rito e nei motivi figurativi rappresentati all'interno degli edifici sacri, essa viene apertamente illustrata nei suoi significati escatologici da Gregorio Magno nei *Moralia in Job*, II, 36-38.

[8] SEDLMAYR 1953, p.292: «Théologiquement parlant, l'Enfer serait la sphère sans foi, ni amour, ni espérance, la sphère où il n'existe ni fixité, ni justice, ni mesure, ni discipline, où il n'y a plus de salut, où la douceur est inconnue. Quant aux images et aux formes employées à le représenter, l'Enfer a pour domaine tout ce qui est opposé à l'homme, à la nature, à l'ordre, à la raison.»

[9] HUIZINGA 1995, p.187: «Nessun'epoca ha coltivato l'idea della morte con tanta regolarità e con tanta insistenza quanto il secolo XV. Lungo tutta l'esistenza non tace mai il grido del *memento mori*.» Cfr. DELUMEAU 1978, p.198. Sulle possibili connessioni fra la scenografia dei *mystères* e le danze macabre cfr. SAUGNIEUX 1972, p.36, BLUM 1989a, I, pp.56-65; più in generale TENENTI 1982, in particolare pp.62-89 sulle *artes moriendi*, DELUMEAU 1983, pp.98-102, DUBOIS 1985, pp.141-142, BALTRUŠAITIS 1993, pp.252-264, CROUZET 2008, p.60: «la sensibilité de la fin du XV^e^ et du début du XVI^e^ siècle, au moment même où elle s'ouvre à la culture humaniste, continue à vivre dans la continuité de la culture macabre développée à partir du XIV^e^ siècle.»

combine à la fois la défaite et la victoire.[1]» Fra gli otto drammi di cui si compone questo sottogruppo[2], la *Passion* di Jean Michel (rappresentata ad Angers nel 1486) si distingue per la panoplia di quarantacinque demoni cui Judas, questo personaggio biblico con cui il più chiaro gesto d'amore viene invertito di senso, apostrofa nel momento in cui viene condannato per il suo tradimento, fondendo assieme immaginario cristiano e richiami alla cultura classica[3].

L'ultimo dei sottocicli è infine consacrato agli apostoli di Cristo, le cui vicende sono in un certo senso descritte per il suo carattere teatrale già nella prima lettera di Paolo ai *Corinzi*[4]. Nell'insieme di questi *mystères*, i diavoli figurano soltanto ne *Les Actes des Apôtres*, scritti da Arnoul e Simon Gréban, i quali si ispirano prevalentemente al *Vangelo di Luca*[5]. In questo dramma viene infatti messo in scena il personaggio di Simon Mago, la prima figura, nella tradizione neotestamentaria, ad unire assieme paganesimo ed eresia[6], mentre fra i diciannove demoni che ne calcano la scena figura un certo «Pantagruel» che, pur ripresentandosi altrove nella tradizione teatrale medievale[7], è destinato ad entrare a far parte dell'immaginario comune grazie alla penna di Rabelais[8].

2. Il dramma individuale: i diavoli nei *mystères* agiografici

Diabolus quanta praestitit! Omnes martyres nobis fecit
Agostino, *Sermones* 315, 6, 9

Il ruolo dei diavoli all'interno dei *mystères* che compongono il ciclo agiografico è stato già abbondantemente analizzato da Élyse Dupras, la quale ha evidenziato come questi personaggi siano per molti versi strutturanti all'interno del processo di fabbricazione della figura del santo. La studiosa muove la sua indagine a partire da un *corpus* di ventiquattro *mystères* e due *miracles*[9]. Petit de

[1] MUCHEMBLED 2000, pp.21-22.
[2] Cfr. PETIT DE JULLEVILLE 1880, II, pp.425-461: 1. *Le procès de Miséricorde et Justice* (anche detta *Passion d'Arras* ed attribuita a Eustache Mercadé: cfr. LEBÈGUE 1977, p.67, MAZOUER 2015, p.105); 2. *La Conception, la Nativité, le Mariage, l'Annonciation de la Vierge, avec la Nativité et l'enfance de Jésus-Christ* (Paris, Jehan Treppel, s.d.); 3. *L'Incarnation et la Nativité de J.-C.*; 4. *La Nativité de Nostre-Seigneur*; 5. *La Passion de Jésus-Christ* di Jean Michel (cfr. BORDIER, 1998, II, p. 615-618); 6. *La Résurrection* (BnF, fr.972, attribuita a Jean Michel o forse più probabilmente a Jean du Prier); 7. *La vengeance de Nostre-Seigneur* (Paris, Anthoine Verard, 1491); 8. *Le Jugement de Dieu* (BnF, fr.15063).
[3] Cfr. PETIT DE JULLEVILLE 1880, II, p.445, BORDIER 1998, II, pp.615-618.
[4] Paolo, I *Cor* 4, 9: «*Puto enim quod Deus nos Apostolos novissimos ostendit, tamquam morti destinatos: quia spectaculum facti sumus mundo, et angelis, et hominibus*.»
[5] BnF, fr.1528-1529. Cfr. PETIT DE JULLEVILLE 1880, II, p.140.
[6] Tale associazione si incardina sulla lettura patristica, come si legge fra gli altri casi in Giustino (I *Apol*, 14,1; 56, 1) o in Taziano (*Oratio ad graecos*, 8).
[7] Cfr. PETIT DE JULLEVILLE 1880, II, pp.527-531, dove viene descritto il *Mystères de Saint Louis*, di cui la seconda delle tre giornate viene introdotta da «Pentagruel», il diavolo che ispira il vizio dell'intemperanza.
[8] Cfr. BAKHTINE 1990, pp.323-324.
[9] Cfr. DUPRAS 2006, pp.14-23.

Julleville offre un repertorio di trentacinque *mystères* a soggetto agiografico, a cui vengono aggiunte tre *pièces* in lingua provenzale[1], per un totale di circa quaranta drammi, gli stessi da cui Charles Mazouer, pur con qualche aggiunta, intraprende la propria analisi [2]. Indipendentemente dall'ammontare del numero esatto di questi drammi, è indubbio che i *mystères* agiografici, messi in scena negli stessi anni in cui «la religion se fait plus intime, plus personnelle, et devient affaire de sentiment[3]», costituiscano ad ogni buon conto il fenomeno teatrale più significativo dell'intero XV secolo[4].

Simile fortuna è molto probabilmente intrecciata al significato fondativo delle vite dei santi nel processo di formazione delle differenti identità locali che costellano la storia europea del Medioevo e della prima età moderna. In tale prospettiva, i diavoli dei *mystères* agiografici, già massicciamente presenti nella letteratura intorno alla vita dei santi[5], partecipano *via negationis* alla costruzione di questi perimetri identitari, in una definizione del sé che passa anche attraverso il riflesso di una diversità opposta e complementare da escludere anche attraverso i riti di denigrazione[6]. I diavoli, di conseguenza, subiscono una sorta di processo di desemantizzazione, divenendo sempre più semplici strumenti necessari soltanto a far emergere per contrasto l'apoteosi dei santi martirizzati[7], uomini e donne la cui vicenda biografica è tutta modellata sulla pratica ascetica della *sequela Christi*. Mai come in questi drammi, insomma, i diavoli emergono come figure necessarie alla definizione dei meccanismi di aggregazione identitaria [8], utili e forse persino

[1] Cfr. PETIT DE JULLEVILLE 1880, II, xx. Si riportano di seguito i *mystères* in cui, sulla base delle notizie ivi fornite, si riscontra la presenza di diavoli: 1. *Saint Adrien* (Chantilly, Bibliothèque et Archives du Château, 620, datato 1485); 2. *Saint André* (Paris, Pierre Sergent, s.d., rappresentato a Abbeville nel 1458); 3. *L'Assomption de la Vierge* (Rodez, Bibliothèque municipale, 57, ff.51 v°-85 v°, della metà del XV secolo); 4. *Le Roy Advenir par Jean du Prier* (BnF, fr.1042); 5. *Sainte Barbe en 5 journées* (BnF, fr.976); 6. *Sainte Barbe en 2 journées* (Paris, Trepperel, s.d.); 7. *Saint-Bernard de Menthon*; 8. *Saint Clément* (Bibliothèque de Metz); 9. *Saint Crespin et Saint Crespinien* (Chantilly, Bibliothèque et Archives du Château, 619; BnF, nouv. Acquis, 2100); 10. *Saint Denis en 2 journées* (BnF, fr.1041); 11. S*aint Didier par Guillaume Flamang* (1482, Bibliothèque de Chaumont); 12. *Saint Fiacre à 15 personnages* (Paris, Jehan Saint-Denis, s.d.); 13. *Sainte Geneviève* (Bibliothèque Sainte-Geneviève, Y f-10); 14. *Saint Genis* (BnF, fr.12537); 15. *L'institution de l'ordre des frères prescheurs* (Paris, Trepperel, s.d.); 16. *Saint Laurent* (Paris, Lotrian-Janot, s.d.); 17. *Saint Louis en 3 journées* (BnF, fr. 24331); 18. *Sainte Marguerite* (Paris, Lotrian, s.d.); 19. *Marie Madelaine* (Lyon, Delaye, 1605); 20. *Saint Martin* (Paris, Bonfons, s.d.); 21. *Saint Martin* di Andrieu de la Vigne (BnF, fr. 24332); 22. *Saint Nicolas* (Paris, Trepperel, s.d.); 23. *Le martyre de Saint Pierre et Saint Paul* (Bibliothèque Sainte-Geneviève, Y f-10); 24. *Saint Pierre et Saint Paul* (Paris, Trepperel, datato fra 1511 e il 1520: cfr. PARFAICT, PARFAICT 1967, II, pp.563-567); 25. *Saint Quentin* di Jean Molinet (Bibliothèque Saint-Quentin); 26. *Saint Remy* (Bibliothèque de l'Arsenal, 3364); 27. *Saint Sébastien en 1 journée* (BnF, fr.12539); 28. *Saint Sébastien en 2 journées* (BnF, nouv. Acquis, 1051); 29. *Saint Jacques*; 30. *Saint Pierre et Saint Paul*; 31. *Saint Pons* (questi ultimi tre in lingua provenzale).
[2] Cfr. MAZOUER 1998, p.217 *sq.*
[3] SAUGNIEUX 1972, p.43.
[4] Cfr. LAZARD 1980, pp.23-27
[5] Cfr. DUBOIS 2013, pp.308-309, GOLINELLI 2013.
[6] Cfr. DUPRAS 2014, p.78.
[7] Cfr. LAZARD 1980, p.31.
[8] Cfr. BECK 2006, p.211.

indispensabili ad esorcizzare il nodo gordiano di quella *iactatio martyrum* di cui Tertulliano o Tommaso condannano le soluzioni più estreme.

Questo processo di desemantizzazione provoca in primo luogo un impoverimento onomastico dei diavoli. Limitandosi ad episodi ben più circoscritti rispetto a quelli messi in scena nei *mystères* vetero o neotestamentari[1], i drammi agiografici, i cui argomenti sono spesso ripresi dalla duecentesca *Legenda aurea* (*Flores sanctorum* o *Lombardica historia*) di Jacopo da Varazze ma anche dai racconti e dai miti delle tradizioni locali, non necessitano di quella varietà di nomi diabolici che in parte serve anche a tenere unita una rappresentazione che si caratterizza per continui spostamenti nello spazio e nel tempo. Così, sopravvivono nei *mystères hagiographiques* gli appellativi canonici e avallati dalla tradizione ecclesiastica (Diable, Satan, Lucifer, Belzebuth), per quanto le Furies continuino a figurare a fianco a poche altre entità pagane.

Se la varietà onomastica tende a diradarsi, il ruolo dei diavoli all'interno di questo ciclo si inscrive all'interno di una tradizione ben consolidata[2]. Essi si palesano sulla scena urlando e strepitando, producendo i più disarmonici ed inquietanti rumori[3], sono nemici dichiarati della volontà divina che si manifesta attraverso i santi, e continuano ad assolvere il ruolo di psicopompi[4], a volte giustificando un diritto di prelazione sulle anime dei defunti per mezzo di un mandato scritto[5], per quanto le loro iniziative siano ineluttabilmente destinate al fallimento[6].

«Tout nostre fait se conduit à l'envers»: così esclama Lucifer nel prologo del *Mystère de Saint Denis*[7], quasi ad evidenziare quel ribaltamento dai tratti carnevaleschi che emerge spesso nella rappresentazione teatrale dei personaggi dei diavoli[8]. In questa inversione che regna quale principio sovrano nel mondo infernale, il linguaggio dei diavoli diventa una parola che non è linguaggio. Significante senza significato, la parola demonica è un semplice rumore o, al contrario, verbo

[1] DUPRAS 2006, pp.13-14: «Les mystères hagiographiques diffèrent aussi des Passions par la variété de l'anecdote : il ne s'agit pas de re-présenter indéfiniment la même histoire, celle de la Rédemption, mais de relater une histoire, celle d'une vie singulière s'épanouissant dans la sainteté. Les diables des mystères hagiographiques conservent les caractéristiques qu'ils possèdent dans les Mystères de la Passion, mais lorsqu'ils interviennent auprès de saintes et saints, ou contre eux, en principe ils n'affrontent pas un Dieu mais un être humain, certes touché par la grâce, mais semblable, dans son essence, aux autres humains.» Cfr. DUBOIS 2005, pp.233-234.

[2] Dopo aver osservato che «[l]es modalités d'action du Diable dans les choses humaines s'expriment de trois manières différenciées et hiérarchisées», ovvero la tentazione, la possessione ed il patto infernale, DUBOIS 2007, p.308, ricorda che «[l]a tentation d'un saint par le diable est un motif qui a pris au Moyen Âge une forme dramatique et iconographique.»

[3] Cfr. LAZARD 1980, p.21, DUPRAS 2006, pp.74-75.

[4] Cfr. KOOPMANS 1997, p.165.

[5] Cfr. PETIT DE JULLEVILLE 1880, II, pp.470-474, che cita il caso de *L'Assomption de la Vierge*, dove «La Vierge tombe malade [et] Les démons osent tenter d'enlever son âme. Lucifer envoie sur terre Satan, armé de ses pleins pouvoirs, et d'une procuration.» Simili scene sono più che frequenti nell'iconografia europea legata alle *artes moriendi*.

[6] Lo scorno è totale nella *Sainte Geneviève* descritta in Ibid., pp.515-520, e dove la santa eponima arriva persino a far resuscitare un bambino non battezzato.

[7] Cit. in Ibid., p.507. Simile funzione protatica è ripresa nel *Mystère de Saint Martin* di Andreiu de la Vigne, che inizia con una ballata di Lucifer in lode alle divinità pagane: cfr. Ibid., p.539, KOOPMANS 1997, p.177.

[8] Cfr. BAKHTINE 1990, pp.24, 50.

ipertrofizzato che ricorre alle più veementi ingiurie e ai più furiosi improperi cercando di distruggere la parola divina, nonché la creazione che ne deriva, quasi facendosi carico di tutte quelle ambiguità che appartengono al creato e alle quali, tuttavia, resta pur sempre necessario trovare un posto[1]. L'effetto di questo delirio verbale è soprattutto comico e parodico[2], sebbene esso rimanga legato al mondo reale mediante una distorsione ottenuta per imitazione: in questo, la parola satanica possiede un certo effetto catartico, *risus pascalis* che rappresenta ogni aspetto del reale esorcizzandone nel riso gli aspetti più perturbanti[3].

Proprio perché riflesso di ogni aspetto del reale, la parola diabolica può a volte presentare dei tratti quasi letterari. Sempre nel *Saint Denis*, i pagani, discepoli di Satana, intonano preghiere costruite per versi retrogradi [4], quasi anticipando quei giochi metrico-retorici che vengono ripresi e sistematizzati nei cosiddetti *ars de seconde rhétorique*, trattati in lingua francese diffusi sino a tutta la prima metà del Cinquecento e che considerano la poesia e la letteratura come «rhétorique seconde», come ornamento che esplora le potenzialità della lingua in quei virtuosistici giochi di stile che trovano la loro massima espressione nei *Puys*, concorsi poetici di cui si è talvolta intravisto un possibile legame con i certami coronari fiorentini[5]. In un certo senso, la parola diabolica diviene come finzione letteraria, non più legata al mondo alle cose come prevede il vecchio adagio delle *Institutiones* giustinianee (II, 7, 3) - «*consequentia nomina rebus esse*» - che gioca tanta parte nella metafisica nominalista del Medioevo, quanto piuttosto "parola seconda", parola che è altro dal reale ma che al contempo definisce la realtà dell'altro.

Introdotto, per i vari esempi, sia dal *Jeu de la Feuillée* di Adam de la Halle, rappresentato nell'ultimo quarto del Duecento, sia dal *miracle* di *Robert le diable*, dove il personaggio eponimo finge di essere folle al fine di non essere riconosciuto nella corte presso cui ha trovato rifugio, il «Fou», a cui viene riconosciuta piena libertà di parola, costituisce una delle altre figure dell'alterità che calca le scene dei *mystères hagiographiques*[6]. Diabolico tanto nel suo costume che ne denota

[1] Cfr. LEBÈGUE 1953, p.100, DUPRAS 2006, p.354, soprattutto PARUSSA 2004.
[2] Cf. KOOPMANS 1997, p.187.
[3] PARUSSA 2004, p.422: «Le rire qu'ils suscitent d'ailleurs pourrait très bien avoir un effet cathartique auprès du public, ce que les fatistes veulent montrer ce n'est pas l'horreur de l'enfer, mais la possibilité pour chaque pécheur de se racheter à la dernière minute, de se réconcilier avec Dieu.» Cfr. FRAPPIER 1953, p.92, DUPRAS 2006, p.34, CURTIUS 2022, pp.600-601.
[4] Cfr. PETIT DE JULLEVILLE 1880, II, p.483.
[5] Cfr. AUBAILLY 1989, p.29: «Il est indéniable que le théâtre de la fin du Moyen Âge […] tire pour une bonne part ses sources d'inspiration et ses techniques d'élaboration du formel. Il est un art rhétorique qui utilise les possibilités dramatiques de la poésie, un théâtre de la distanciation et de la mise en question et la scène devient la tribune élargie choisie par l'élite intellectuelle que sont les rhétoriqueurs pour tenter d'atteindre un public plus large que le cercle habituel des initiés, pur sortir de milieu clos des cours qui était le leur et mettre leur art au service d'une diffusion à finalité subversive.»
[6] Cfr. MAZOUER 2015, p.56. Per le *pièces* in cui viene introdotto questo personaggio cfr. PETIT DE JULLEVILLE 1880, II, pp.484-483 (*Sainte Barbe en 5 journées*), 490-491 (*Saint Bernard*), 551 (*Saint Quentin*), 560 (*Saint Sébastien*), 561 (*Saint Sébastien en 2 journées*, dove il villano «remplit l'emploi qui tient le fou dans d'autres mystères»).

l'alterità, quanto nella sua fantasia verbale e nel suo linguaggio disarticolato al limite del «bruit[1]», nonché, infine, nella sua prossemica teatrale[2], il folle, protagonista indiscusso del genere della *sottie*, è come il diavolo un personaggio che imprime dinamicità all'azione dei *mystères*, facendone al contempo emergere la componente pedagogica. Egli è figura dell'altro, anzi di quell'Altro per antonomasia che è Satana, benché fra i due sussista solo un rapporto di analogia iscritta all'interno di una precisa arborescenza gerarchica nella quale il diavolo resta sempre superiore al folle giacché «la création est une affaire divine et le diable, qui a voulu imiter, singer, le bon Dieu, doit être le patron de tous ceux qui veulent imiter, représenter, mimer.[3]»

In effetti, il diavolo resta il nucleo simbolico, il principio di significazione minimale a partire dal quale si struttura la costruzione di una realtà parallela e sotterranea, speculare nella sua inversione parodica, un vero e proprio «*antimonde* qui invertit l'état normal des choses tout en copiant la structure du monde "réel".[4]» Sulla base di un impianto speculativo strutturato in particolare da Tommaso d'Aquino nel *De daemonibus*, l'ultima delle *Quaestiones disputatae de malo*, la rappresentazione del mondo infernale è insomma sottoposta ad un principio di mimesi inversa, gerarchia del diverso in cui si riflette allegoricamente l'immagine opposta e complementare dei paradigmi che regolano per converso il mondo reale. Per quanto caotico e sregolato, il mondo diabolico è infatti sempre sottoposto ad un preciso ordine gerarchico, così come emerge, fra gli altri casi, ne *Le livre de la deablerie* di Eloy d'Amerval (1508), opera il cui frontespizio riprende l'immagine della gola infernale e nel quale viene fatta narrazione di un diverbio fra Lucifer e Sathan, quest'ultimo colpevole di non aver rispettato la sudditanza feudale che lo vincola al primo, sovrano dell'Inferno[5]. Se pertanto è vero che «l'immagine del demonio nasce nel Medioevo e diviene parte integrante della cultura cristiana», essa «rimane tuttavia al suo posto, fra i suoi simili, negli abissi profondi dove i peccati di superbia, invidia e lussuria l'avevano confinato.[6]»

[1] Benché estranea al panorama drammaturgico medievale, la descrizione più sintetica del discorso del folle è forse offerta da Foucault, come in FOUCAULT 2022, p.14: «Tout cet immense discours du fou retournait au bruit; et on ne lui donnait la parole que symboliquement, sur le théâtre où il s'avançait, désarmé et réconcilié, puisqu'il y jouait le rôle de la vérité au masque.»

[2] KOOPMANS 1997, p.99: «D'une façon générale, le sot des mystères se caractérise par ses propos décousus et par son contact avec le public: son rôle de psychopompe se traduit par une fonction de pont entre la fiction el les spectateurs.»

[3] Ibid., p.102. Cfr. DELUMEAU 1983, p.146, BLUM 1989a, I, pp.86, 114, 119-156, BLUM 1989b, pp.44-45, CROUZET 2008, pp.70-71. Cfr. TOSCHI 1976, p.19.

[4] KOOPMANS 1997, p.28. Cfr. GREGORY 2013, p.23.

[5] Edizione di riferimento: AMERVAL 1991 [1508]. Cfr. RICE 1964, DESCHAUX 1979, il quale evidenzia a p.192 come nella dinamica di questo alterco «Satan est intellectuellement le plus fort, en raison de ses connaissances livresques et de son expérience terrestre, au point d'en mépriser son maître pour lequel il traduit ses citations latines et propose des étymologies.» Sulla tradizione biblica dell'immagine del diavolo monarca cfr. MARROU 1948.

[6] PASQUINI 2013, pp.516-517.

Inoltrandosi «nei secoli estremi della civiltà medievale e alle origini della modernità, quando la presenza di Satana sembra farsi più forte[1]», la scena teatrale francese restituisce un ritratto dei diavoli alquanto ambiguo, per molti versi discontinuo. Se da un lato, infatti, il *Mystère de Saint Louis* composto da Pierre Gringoire verso il 1514 dimostra come la dimensione sovrannaturale tende a rarefarsi anche nei casi di drammi a soggetto religioso[2], il *Mystère de Saint Cristophe* di Chevalet (stampato nel 1527 a Grenoble per i tipi di Anemond Adalberti) mette dall'altro lato in scena la più totale impotenza di Satan di fronte ad una teofania dai caratteri tutto sommato limitati. Cercando di indurre al peccato Reprobe, gigante dal nome parlante, il *magnus procurator* resta infatti annichilito alla sola vista di una croce[3], presentandosi ormai come copia sbiadita dei demoni campioni di retorica giudiziaria messi in scena nei *miracles de Notre-Dame*, ma anche del pubblico ministero per eccellenza, quel Satan del libro di *Giobbe* che tiene banco nel tribunale celeste al cospetto dello stesso Creatore. Del resto, anche ne *L'Apocalypse* de Loys Choquet (1541), che traduce in scena un tema abbondantemente ripreso nella tradizione iconografica[4], viene ribadita la disfatta più totale di Satan: l'apocalisse, infatti, non è tanto il terrore per l'incombere della fine del mondo, quanto piuttosto vittoria finale e senza appello di Dio contro le forze dell'Inferno[5].

Conclusioni

La rarefazione, la desemantizzazione ed infine il depotenziamento che il diavolo subisce sulla scena francese che si sviluppa dalla fine XII secolo agli albori del Rinascimento sembra in definitiva derivare da una certa usura dell'argomento sacro, cui tuttavia non va disgiunto un nuovo clima culturale che si ritrova ad affrontare vecchi problemi. Nella progressiva contrazione della dimensione sovrannaturale che inizia a delinearsi nel quadro mentale umanistico, si assiste, perlomeno sul piano teatrale, ad un'umanizzazione del problema del Male, sempre meno interpretato attraverso la

[1] GREGORY 2013, p.24.
[2] BnF, fr.17511. Cfr. PETIT DE JULLEVILLE 1880, II, pp.383-397. Lo stesso Gringoire è inoltre autore di un *Testament de Lucifer* (*Sensuyt le testament de Lucifer faict et composé par Pierre Gringore dit Mere sotte […],* Pari, s.e., 1521 ca.), nel quale con vena satirica viene immaginato il momento in cui i re dei diavoli, circondato dai suoi aiutanti, esprime le sue ultime volontà, lasciando in eredità quarantaquattro Vizi da destinare ad altrettante categorie di persone.
[3] Il valore apotropaico della croce, e soprattutto del segno della croce, viene stabilito da una ricca tradizione patristica (Lattanzio, Ignazio, Cirpiano, Origene, Gregorio di Nissa, che ne ribadisce il valore nella sua biografia su Gregorio Nazianzeno), anche se forse è Agostino ad affermarne l'efficacia per la sua semplicità, del tutto opposta alle macchinazioni del diavolo: nei suoi *Sermones* (CLXXXI), il vescovo di Ippona sostiene infatti che Cristo non abbia voluto essere lapidato o ucciso in altri modi ancor più sofisticati, ma che abbia voluto essere crocifisso affinché l'umanità potesse ripetere, simbolicamente, un gesto che non richiede altro che il segno di una mano. Anche nella tradizione paolina viene ribadito il valore esorcistico del segno della croce. Cfr. ROSSANO 1990, p.184.
[4] Cfr. PASQUINI 2013, pp.502-508, BASCHET 2014, pp.140-190. Nelle rappresentazioni pittoriche o scultoree, il Giudizio occupa di solito la parete della controfacciata, come per ricordare al fedele attraverso questa posizione il totale ribaltamento di significato rispetto all'insegnamento di Cristo che si svolge nelle sezioni absidali.
[5] Cfr. COSSON 2000, pp.176-182.

categoria de l'*autre*, e sempre più afferente alla sfera del *même*. Il diavolo, in questo senso, si delinea non più come l'esteriorizzazione di un altro da sé (declinabile in particolare nell'archetipo dell'eretico[1]), quanto piuttosto l'espressione dell'altro in sé, del *soi-même comme autre*. Il Male inizia così a sfumare i propri lineamenti metafisici, per divenire, sempre più problematicamente, un problema di carattere terreno, profondamente umano.

A questa sorta di convergenza centripeta del problema del Male partecipa anche una differente visione di mondo, dove l'allegoria, con l'inoltrarsi nel periodo rinascimentale, inizia come a perdere la propria spinta onnicomprensiva. Garanzia di un continuo discorso sull'altro che, come nei ragionamenti diabolici dei *mystères* medievali, gravita asintoticamente attorno alla stessa parola[2], l'allegoria subisce infatti un ridimensionamento derivante dalla rilettura logoscopica delle fonti bibliche e letterarie che si impone, fra Quattro e Cinquecento, assieme al "mito delle origini", inducendo ad espungere progressivamente le stratificazioni di senso apportate da un tipo di esegesi, come quella medievale, abituata a cogliere ogni riflesso del reale fra le righe delle Scritture, e viceversa, senza tuttavia rispettarne il dettato originale[3].

Il mito poetico-esegetico della ribellione e della caduta degli angeli, motivo ricorrente nella tradizione iconografica[4], inizia ad esempio a rivelarsi in tutta la sua inconsistenza bibliografica[5]. Questo mito di tradizione patristica, e a cui Anselmo dedica interamente le discussioni del suo *De casu diaboli* (1086)[6], costituisce uno dei pilastri fondamentali dell'antropologia medievale, nella cui cornice, peraltro, circola a lungo l'idea secondo la quale l'uomo sia stato creato per riempire i vuoti lasciati fra le file degli angeli ribelli[7]. Tuttavia questo mito, che nelle gerarchie di senso del pensiero medievale presuppone l'intera spiegazione circa la natura e l'efficacia delle opere del demonio, si appoggia soltanto su delle ramificazioni esegetiche che si stratificano nel tempo intorno a qualche versetto di *Isaia* e a pochi altri riferimenti scritturistici, del resto abbastanza oscuri o addirittura

[1] Cfr. COHN 1975, ii-iii.
[2] DUPRAS 2006, p.351: «Le discours fictionnel de l'*autre* diabolique, construit par un fatiste et des praticiens appartenant au *même*, ne parvient jamais à apparaître comme une voix véritablement dissidente, l'altérité fictionnelle ne se pouvant construire qu'en référence étroite avec le *même*, dont elle est le produit.»
[3] FORSYTH 1992, p.55, giunge a sostenre che «bien que la Bible ait toujours été une des sources majeures de la doctrine chrétienne, elle n'était guère connue au moyen âge.»
[4] Uno dei maggiori esempi di questo mito è forse formito dalla miniatura che i fratelli Limbourg realizzano per le *Très Riches Heures de Jean de Berry* (1412-1416), Chantilly, Musée Condé, ms.65, f.64 v°.
[5] Cfr. DUBOIS 2009a, p.32.
[6] In questo trattato sulla natura del male in forma di dialogo, l'analisi della caduta del diavolo risulta centrale per la sua precedenza, sia sul piano cronologico che su quello razionale, rispetto a quella dei progenitori del genere umano. Le ragioni della ribellione luciferina, di questo male estremo derivante dalla più estrema delle libertà, sono forse riassumibili in queste parole: «*Non solum autem vouluit esse aequalis Deo, quia praesumpstit habere propriam voluntatem, sed etiam maior voluit esse, volendo quod Deo illum nolebat, quoiam voluntatem suam supra voluntatem Dei posuit*»: cit. in PAPINI 2017, p.39. Cfr. LIMONTA 2023, pp.63-70.
[7] Cfr. BALTHASAR 1980-1986, IV, pp.182, 237-243.

apocrifi, presenti nel racconto dei due Testamenti [1], i quali fanno piuttosto riferimento all'imperfezione inerente a qualunque creatura, comprese quelle celesti[2]. Satana, o più precisamente Lucifero, inizia dunque a rivelarsi ciò che con gergo filologico si potrebbe definire una collazione indifferenziata in cui i testimoni che ne attestano la lezione hanno subito un processo di diffrazione interpretativa di tipo culturale. Il mito della caduta degli angeli ribelli, sulle cui dinamiche il pensiero della prima età moderna si ritroverà sempre meno a speculare, dimostra insomma come nel pensiero patristico e medievale ogni singolo dettaglio sia investito da una gerarchia di senso di ordine maggiore che permette continue interpretazioni anacronistiche del passato sulla base di un'appropriazione nel presente.

All'ipertrofia dei sensi allegorici con cui il Medioevo, come emerge dalle personificazioni che popolano le *moralités*, lega in un rapporto biunivoco ogni idea ad un'immagine riempendo di senso ogni interstizio dell'universo, con il senso storico-filologico che si delinea durante l'Umanesimo, e che poi si radicalizza nel corso del Cinquecento, inizia ad amalgamarsi un baricentro di significazione diverso, non più, o meglio, non solo costruito sulla certezza che ogni aspetto del reale possa riflettere un significato, quanto piuttosto sempre più consapevole del fondamento umano di ogni senso, una consapevolezza che implica una maggiore libertà, ma anche, in controluce, l'ombra dell'errore. L'universo, di conseguenza, inizia ad assumere degli aspetti più ambigui, dei contorni più incerti, all'interno di un orizzonte di senso nel quale, come nel celebre prologo del *Gargantua* di Rabelais, il singolo individuo viene invitato a cercare il senso nascosto e allegorico (il «plus hault sens[3]») riposto fra le pieghe delle pagine di un libro e fra le trame che si intrecciano nel reale: a meno che in questo invito, così sottolineato, non faccia altro che rinviare allo stesso lettore la sua responsabilità nell'interpretazione, eventualmente erronea e potenzialmente sovversiva, del libro che tiene fra le mani, e della realtà su cui egli poggia il suo sguardo.

[1] *Is* 14, 12-15, *Lc* 10, 18, *Gv* 8, 44, *Ap* 12, 9, II *Pt* 2, 4-10. Di contro, il mito degli angeli ribelli viene ampiamente articolato negli Apocrifi dell'Antico Testamento, come ad esempio in I *Enoch*, 6-10, *Giubilei*, 5. L'identificazione di «*lucifer*» di cui parla il profeta con la figura del diavolo non è altro che il risultato dell'esegesi di Origene, a sua volta ripreso da Tertulliano, Cipriano, Ambrogio e nella maggior parte della restante patristica. Lo stesso termine di «*lucifer*», ad ogni modo, viene impiegato nei Vangeli per evocare la figura di Cristo (II *Pietro* 1, 19, *Ap* 22, 16): di qui la cautela degli scrittori cristiani nell'avallare l'interpretazione origeniana. Cfr. DUBOIS 2007, pp.304-306, DUBOIS 2009a, *passim*, GREGORY 2014, pp.8-9.

[2] Cfr. LEFÈVRE 1948, p.21.

[3] RABELAIS 1994 [1532-1564], *Gargantua*, «Prologue de l'Auteur», p.6: «Et posé le cas, qu'au sens literal vous trouz matieres assez joyeuses et bien correspondentes au nom, toutesfois pas demourer là ne fault, comme au chant des Sirenes: ains à plus hault sens interpreter ce que par adventure cuidiez dict en gayeté de cueur.»

Capitolo II

Satana nel *theatrum mundi*

Intermezzo umanistico

chaque homme porte la forme entiere de l'humaine condition.
Montaigne, *Essais*

Il rapporto fra Medioevo ed Umanesimo è fatto di analogie e discontinuità, complicandosi ulteriormente nel momento in cui ci si addentra nel panorama teatrale dei periodi cronologici normalmente attribuiti a queste due categorie storiche. *Miracles*, *mystères*, *sotties*, *farces* e tutti gli altri generi teatrali della tradizione medievale sono infatti messi in scena sino nel pieno del Cinquecento, così come a fianco o talvolta addirittura all'interno del "rinato" teatro umanistico si alternano intermezzi che sviluppano tematiche allegoriche o mitologiche di spettacolarità sempre maggiore e distanti dalla pretesa idea classica di teatro. Satana, attraversando implicitamente o esplicitamente queste soglie cronologiche, tende ad illuminare con le sue tenebre l'inconsistenza e la fragilità del mito della frattura rinascimentale, una delle tante illusioni all'interno di un orizzonte culturale per il quale, d'altro canto, «parler de rationalisme et de libre pensée, s'agissant d'une époque où, contre une religion aux prises universelles, les hommes les plus intelligents et les plus audacieux étaient incapables vraiment de trouver un appui soit dans la philosophie, soit dans la science: c'est parler d'une chimère.[1]»

Pur rimarcando i movimenti di continuità e di compromesso che percorrono i decenni che vanno dagli "oscuri" secoli medievali ai "luminosi" anni della rinascita umanistica, Satana, in questo davvero simbolo di ogni contraddizione, tende a ripresentarsi anche nella maggior parte degli eventi che denotano i cambiamenti dell'immaginario occorsi nel secondo Quattrocento e durante il secolo successivo. Le estensioni degli orizzonti antropologici, le Riforme religiose, le discussioni intorno alla magia indotte dalla nozione di *daimon* ed infine la trattatistica demonologica sono alcuni dei principali mutamenti che delineano i contorni del quadro storico e culturale del Rinascimento, un quadro luminoso, o che si sforza di essere tale, e dietro al quale, in controluce, si stagliano le ombre del problema del Male e le declinazioni sempre più umane che simile problema stimola, così come sempre più umani appaiono i tratti che distinguono Satana ed i suoi miti.

Se è vero che nel Quattrocento, e poi ancor più nel Cinquecento, «[l]es classes cultivées de la société participèrent à la hantise générale de Satan», e che «[n]i l'art, ni la littérature, ni la science ne

[1] FEBVRE 2003, p.324.

pouvant ignorer les questions capitales du moment, et y trouvent, au contraire, leurs sources d'inspiration[1]», allora l'immagine del diavolo andrà forse ricercata anche negli eventi che animano la scena rinascimentale, in un mondo concepito sempre più attraverso la metafora teatrale.

Un'antropologia frammentata: Satana dovunque

Nei decenni a cavallo fra il Quattro ed il Cinquecento, l'unità del contesto socioculturale europeo viene impattato e permeato da alcuni elementi che incrinano per vie diverse l'universo mentale medievale. Lungo le faglie di questa frammentazione, l'immaginario demoniaco sembra come fuoriuscire in modo più dirompente, ormai quasi senza più inibizioni rispetto ai secoli precedenti, al punto che «c'est au début des Temps modernes et non au Moyen Âge que l'enfer, ses habitans et ses suppôts accaparèrent de plus l'imaginarion des hommes d'Occident.[2]»

In un contesto europeo attraversato da guerre, epidemie e carestie, simile parcellizzazione si profila sul piano politico nella formazione dei primi Stati moderni, con i quali si impone progressivamente la necessità di una lingua volgare che corrode nel tempo i vasti terreni occupati dal latino, lingua della cultura contro cui si ergono le riforme religiose e, specialmente in Francia, il mito del nazionalismo linguistico[3].

La frattura continua con la scoperta del Nuovo Mondo avvenuta al tramonto del Quattrocento e che mette in contatto con delle civiltà le cui alterità vengono a lungo interpretate mediante il mito di Satana, il cui impero si estende ormai oltreoceano palesandosi nei riti idolatrici delle popolazioni locali[4]. A fianco ai toni concilianti impiegati da Montaigne nel celebre saggio *Des cannibales*, sopravvive così l'aperta denuncia di coloro che, come il padre Pierre Crespet nei *Deux livres de la hayne du Satan* (1590), denuncia questi «Barbares [qui] offrent à leur *Cemis* (ou Diable) leurs enfans avec une horrible façon.[5]»

---

[1] BROUETTE 1948, p.353.
[2] DELUMEAU 1978, p.240.
[3] Cfr. DUBOIS 1970.
[4] Cfr. DELUMEAU 1978, pp.254-256, MUCHEMBLED 1978, p.54, CLOSSON 2000, p.232, DUBOIS 2005, p.232. La presunta idolatria delle popolazioni del Nuovo Mondo diviene anche argomento per la polemica cattolica contro la Riforma luterana: nel 1562, il teologo Gentian Hervet pubblica *Les ruses et finesses du diable pour tascher a abolir le saint sacrifice de Jesus Christ […]* (Rheims, N. Bacquenois et Jean de Foigny), dove gli attacchi di Lutero contro l'eucarestia e la messa vengono interpretati come sotterfugi cui Satana ricorre vedendosi sottratta la propria potestà presso gli amerindi. Cfr. ancora TAXIL 1602, ff.160-161.
[5] CRESPET 1590, I, v, f.71 v°, che continua a f.72 r°: « Ceux de la Floride qu'on nomme Nouvelle France, qu'a découverte Jacques Cartier, pilote français, sacrifient à leur idole Ismay, autrement Soleil, hosties sanglantes et telles que les autres occidentaux offrent au Diable, d'autant qu'ils lui massacrent et présentent leurs ennemis qu'ils prennent en guerre, que s'ils en manquent, ils mettent au sort leurs propres enfants, et n'y a d'homme qui ose contredire depuis que le sort tombe sur sa famille.» Simili idee si ripresentano anche ne *Los veintiún libros rituales i monarchia indiana […]* (Sevilla, 1615) di Jean de Torquemada, che presenta i riti atzechi come delle cerimonie teatrali in cui i sacerdoti sono i ministri di Satana.

Infine, la divulgazione delle teorie eliocentriche delineate da Copernico nel *De revolutionibus orbium celestium* (1543) tende a rendere ancora più profonda la frattura nell'intelaiatura antropologica della prima età moderna, introducendo i presupposti per una nozione un universo infinito che se da un lato non sembra scalfire nell'immediato la concezione antropocentrica del panorama mentale rinascimentale[1], dall'altro suppone una confutazione di alcuni passi biblici a causa della quale l'astronomo polacco viene addirittura tacciato da Calvino, a sua volta autore di una sorta di rivoluzione copernicana in ambito religioso, di essere posseduto dal demonio[2]. Insomma, in questo spazio infinito dove l'uomo è sempre meno posto al centro dell'azione e cerca il suo posto all'interno dell'universo, «tout "branle"», come scrive Philippe Desan, «et l'homme lui-même s'étonne de sa nouvelle nudité ontologique. Tout reste à refaire.[3]»

Le Riforme religiose

Nel solco degli aneliti di ritorno purificatorio *ad fontes* stabilito dalle ricerche filologiche umanistiche e coltivato dal movimento evangelico di inizio Cinquecento, e quasi nell'eco di quel mito dell'età dell'oro che nell'immaginario cristiano spesso coincide con la condizione edenica antecedente al peccato originale[4], le Riforma religiose che segnano la storia del Cinquecento europeo determinano, innanzitutto, una lacerazione dell'unità cristiana medievale.

La riforma luterana e quella calvinista, due dei *volets* principali di cui si compone la «renaissance chrétienne[5]», restituiscono infatti una centralità fondativa al ruolo della fede e al dettato scritturistico, incrinando e facendo progressivamente crollare il principio di autorità e l'insieme delle strutture interpretative maturate in ambito teologico nel corso dei secoli precedenti[6]. Pur nelle loro diverse sfumature dottrinali, i movimenti riformisti o riformatori hanno infatti in comune la centralità conferita nuovamente all'individuo, la cui fede si modula nell'esperienza del contatto diretto con il Verbo divino deposto nelle Sacre Scritture. Questa sorta di amore per la parola divina, intesa nella sua purezza primitiva e nella relazione che essa instaura con ciascun fedele, provoca nel pensiero religioso del XVI secolo una serie di fratture che rimettono in discussione il principio unitario e

[1] Cfr. HUIZINGA 2015, pp.122-123.
[2] Come si legge nelle parole di Calvino cit. in STAUFFER 1971, p.38: «Nous en verrons d'aucuns si frénétiques, non pas seulement en la religion, mais pour monstrer par tout qu'ils ont une nature monstrueuse, qu'ils diront que le soleil ne se bouge, et que c'est la terre qui se remue et qu'elle tourne. Quand nous voyons de tels esprits, il faut bien dire que le diable les ait possédez, et que Dieu nous les propose comme des miroirs, pour nous faire demeurer en sa crainte.»
[3] DESAN 1987, p.130.
[4] Cfr. DUBOIS 1985, p.128.
[5] LEBÈGUE 1977, p.17.
[6] Del resto, come osserva più in generale COMPAGNON 1979, p.211, «[l]e discours théologal est nécessairement une théorie du texte.»

totalitario dell'ideologia cristiana. Infrantosi l'ordine di questo sistema di pensiero, il sentimento religioso si delinea come una questione intima, ponendo il singolo soggetto all'interno di un percorso di ricerca attiva, drammatica, che aspira a ripristinare una certa armonia interiore con cui reggere al disordine del mondo esterno, pur nella propria precarietà e nella finitezza della propria prospettiva. Sotto questo punto di vista, il Rinascimento religioso è pertanto un umanesimo consapevole dei limiti della condizione umana e che riconosce, come d'altra parte rileva anche il cattolico Montaigne, che «La connaissance des causes appartient seulement à celuy qui a la conduite des choses, non à nous qui n'en avons que la souffrance, et qui en avons l'usage parfaictement plein selon notre nature, sans en penetrer l'origine et l'essence.[1]»

Pur nella continuità di alcune istanze riformatrici già profilatesi nelle tendenze più centripete di epoca medievale[2] e nelle aspirazioni purificatrici dell'evangelismo primocinquecentesco, le Riforme religiose del Cinquecento europeo costituiscono uno dei mutamenti più sconvolgenti del quadro antropologico rinascimentale, rendendo intrinsecamente fragili le basi su cui poggia la condizione umana e conferendo nuovo spessore al mito di Satana, il quale, nelle incertezze che dilagano in una visione del mondo ormai sempre più strutturata sulle implicazioni della fallibile prospettiva individuale, getta così delle ombre sull'immagine luminosa di questo tempo.

1. Lutero: l'uomo fra Dio e Satana

Nella teologia e nell'esperienza di Martin Lutero, il diavolo costituisce un'entità che eredita sovente alcune delle superstizioni popolari che prendono forma nel corso dei secoli precedenti[3]. Pur nel riverbero di queste tradizioni, Satana assume nella prospettiva luterana dei lineamenti teologici precisi e concreti, a tratti quasi ossessivi. L'universo luterano è infatti saturo della presenza del diavolo, riconoscibile dovunque dietro le azioni umane, ma anche nelle malattie e nelle più diverse calamità. Attraverso simile azione molteplice, Satana, dunque, disputa la sua guerra contro il Sovrano celeste nel teatro del mondo, divenendo un vero e proprio "Accusatore di Dio". Abile oratore nelle dispute di materia dottrinaria[4], egli possiede del resto mille strumenti per indurre l'uomo al peccato,

[1] MONTAIGNE 1992 [1588], III, xi, «Des boyteux», p.1026.
[2] KOOPMANS 1997, p.18: «il existe dans la religiosité médiévale une tendance *centripète* et une tendance *centrifuge*. La religiosité centripète est celle qui prône un retour à la simplicité et à la pureté apostoliques, qui cherche un retour vers les valeurs essentielles et centrales du christianisme. A l'inverse, la religiosité centrifuge, dans le christianisme, met en acte la capacité de récupérer et intégrer des éléments païens et étrangers.» Cfr. SIMONE 1961, pp.121-122.
[3] Nei *Tischreden*, pubblicati per la prima volta nel 1566, Lutero invita a più riprese a scacciare il diavolo ricorrendo a dei gesti o discorsi di carattrre scatologico che provengono da un immaginario comico-grottesco parimenti presente, per limitarsi al solo panorama teatrale francese, ne *Le pet au vilain* di Rutebeuf (XIII sec.) o ne *La farce du meunier* di André de la Vigne (1496). Cfr. RIDÉ 1988.
[4] Per uno sguardo d'insieme cfr. RICCA 1990.

comprese le aberrazioni interpretative e le pratiche devozionali dai contorni idolatrici di cui, del resto, non si trova traccia nelle Sacre Scritture. A partire dalla pubblicazione delle celebri tesi del 1517 in merito all'inefficacia delle indulgenze e sin dalla trilogia di opere composte nel 1520 (il *De captivitate babylonica ecclesia*, il *De libertate Christiana* e l'appello *An den christlichen Adel deutscher Nation*), Lutero confuta e rifiuta l'insieme della tradizione interpretativa e devozionale della Chiesa romana opponendovi strenuamente la nozione della *sola scriptura*, ovvero dell'indipendenza ermeneutica, e quindi anche teologica e filosofica[1], del dettato biblico rispetto alle griglie esegetiche della teologia scolastico-medievale.

Proprio perché autore della deviazione e dell'alterazione della lettera biblica, secondo quell'esegesi allegorica che Lutero compara «à une courtisane séductrice, invention de Satan et des moines corrompus[2]», il diavolo si identifica innanzitutto con il pontefice romano, vero e proprio Anticristo sceso in terra prima della fine dei tempi per sedurre l'umanità distogliendola dalla verità del verbo divino[3]. Quasi controbilanciando la spinta del mito umanistico delle origini in un senso opposto e complementare[4], simili toni apocalittici, esplorati figurativamente da Albrecht Dürer[5], si riflettono nella veemenza con cui vengono demonizzati coloro che collaborano al regno dell'Anticristo, i "papisti" adoratori del papa-asino, ma anche i giudei, rispetto ai quali vengono esasperate le accuse di epoca medievale[6], e le streghe, quest'ultime protagoniste di un vero e proprio contro-mito che sembra quasi prender forma nel vuoto lasciato dalla negazione del culto dei santi.

L'onnipresenza della figura del diavolo costituisce d'altra parte un punto cardinale della teologia di Lutero, per il quale, come viene metaforicamente argomentato nel *De servo arbitrio* (1525), la volontà dell'uomo è come una bestia da soma, soggetta al dominio di Dio o Satana, in una tensione perenne fra spirito e carne. Scritto in risposta al *De libero arbitrio* di Erasmo apparso nel 1524, lo stesso anno in cui il teologo olandese pubblica l'irenico sermone *De immensa Dei misericordia*, nel trattato luterano si sostiene infatti che la giustificazione dell'uomo dipende esclusivamente dalla assoluta, soprana decisione di Dio (*sola fide*). La libertà umana viene così negata, se non annichilita, giacché commettendo il peccato originale, questo dogma di stampo agostiniano su cui anche grazie agli apporti di Philipp Melanchton si struttura l'intera teologia riformata, l'umanità si è allontanata per sempre dal Sovrano celeste, il quale si manifesta esclusivamente per un'imponderabile e gratuita grazia divina. La caduta di Adamo, con l'ingresso di

[1] Cfr. BÜHLER 2002.
[2] SEZNEC 1993, p.115, n.1. Cfr. ALBOUY 1985, p.29, WEBER 1955, p.562.
[3] Cfr. DUBOIS 1985, p.187.
[4] Cfr. CHASTEL 1953, p.186, DELUMEAU 1983, p.586.
[5] Cfr. CASTELLI 2007, pp.94-95.
[6] Cfr. MARGOLIN 1988.

Satana nella storia, ha scavato un abisso incolmabile fra Dio e l'uomo, quest'ultimo ormai incapace di compiere ogni bene. In un certo senso, la celebre macchia d'inchiostro lasciata impressa da Lutero sulla parete della sua camera a Wartburg nel momento in cui cacciò il diavolo lapidandolo con il proprio calamaio rappresenta, insomma, l'immagine certamente leggendaria, ma al contempo poeticamente scenica, di questa impurità ontologica che l'uomo, anch'egli indissolubilmente macchiato di un peccato indelebile, riscontra nelle continue manifestazioni del demonio sulla scena del mondo.

2. Calvino: l'uomo e Satana

Padre laico della Riforma francese il cui profilo si distingue per una densa formazione giuridico-umanistica, la vicenda di Jean Cauvin, poi divenuto Calvin, si snoda all'interno del contesto geografico delle città che compongono al tempo la Confederazione elvetica, dove già risiedono alcuni riformatori. Dopo un soggiorno a Ferrara presso la duchessa Renata di Francia, è infatti a Ginevra e nelle altre città elvetiche che prende forma l'*Institutio christianae religionis*, l'opera di ispirazione luterana alla quale Calvino, riflettendo pienamente la situazione diglossica della cultura cinquecentesca, lavora per più di venti anni a partire dall'*editio princeps* latina del 1536, tradotta dallo stesso autore nel 1541 e poi rivista, ampliata e continuamente tradotta da una lingua all'altra lungo tutto il corso della seconda metà del secolo[1].

Benché le differenze dottrinali siano molteplici, riforma luterana e riforma calvinista tendono a convergere nei principi della *sola fide* e della *sola scriptura*[2], e dunque nell'idea che il papa non sia che una maschera sotto cui si nasconde il diavolo e colui che osserva i cerimoniali ecclesiastici un «iouer de farces[3]». La figura dell'Anticristo costituisce del resto un mito teologico e letterario che viene copiosamente ripreso nel panorama letterario francese del secondo Cinquecento, da *La Mappe-*

[1] Concepito in origine come compendio di istruzione catechistica, ossia come opera di volgarizzazione della fede cristiana, l'*Institution de la religion chrétienne* viene inizialmente pubblicato in latino nel 1536 in un'edizione corredata di questa stessa lettera a Francesco I, lo stesso sovrano al quale, peraltro, Antonio Brucioli dedica il primo volgarizzamento in italiano dei Vangeli, stampato a Venezia nel 1532. Ampliata e riedita nel 1539, quest'opera *in fieri* venne modificata e tradotta dallo stesso Calvino nel 1541. Nel 1543 compare una terza edizione latina, tradotta nel 1545; nel 1550 segue un'altra edizione latina, la cui versione in francese compare nel 1551; nel 1553 e nel 1554 vengono date alle stampe due ulteriori edizioni latine entrambe tradotte in quegli stessi due anni. L'edizione definitiva in latino viene pubblicata nel 1559, a cui segue l'anno successivo la versione in francese. Nell'insieme di queste riedizioni, le due versioni in lingua francese più importanti sono quelle del 1541 e del 1560: la prima viene redatta sulla base di una versione latina densa ed astratta e viene trasposta in un francese che funge da modello nel panorama letterario a cavallo della metà del Cinquecento; la seconda costituisce la *summa* della dottrina calvinista e viene redatta in una lingua particolarmente vicina alle realtà orali dell'epoca.

[2] Cfr. DELUMEAU 1978, p.47, DUBOIS 1985, p.50

[3] Jean Calvin, *Commentaire de M. Jean Calvin, sur les deux Epistres de sainct Paul à Timothée : traduites du latin. Timothée* (Genève, Jacques Bienvenu, 1548), ff.88-89.

Monde Nouvelle Papistique (1566) realizzata da Pierre Eskrich e Giovan Battista Trento, al *Tractatus de Antichristo* (1576) di Robert Daneau, sino all'*Antithese* (1584) di Simon de Rosier e il *Théâtre de l'Antéchrist* (1610) di Nicholas Vignier[1].

Calvino, del resto, tende a radicalizzare il pensiero di Lutero sul dogma della predestinazione, provocando come un'ulteriore rarefazione della dimensione divina nella sfera umana. Privato della possibilità di elevare il proprio spirito e la propria ragione verso tutto ciò che afferisce alla dimensione ultraterrena a causa della sua condizione postlapsaria, l'uomo, nella teologia del riformatore francese, si impone in tutti i suoi limiti materiali, sino ad abbandonare la possibilità di comprendere il male che è oggettivamente presente nel mondo[2]. Nel pensiero di Calvino, il sentimento di peccato è così pervasivo ed assoluto che la fede, pur nel suo riferimento interiore alla coscienza, non è sufficiente a risolvere il problema della giustificazione, la quale dipende infatti anche dalla grazia imperscrutabile concessa da Dio ad alcuni eletti. In quest'ottica, l'uomo non si trova più, come per Lutero, al centro di uno scontro fra Dio e Satana, giacché sia il bene che il male sono al di là delle stesse possibilità umane. E se il male non può essere abolito, «Satan», come scrive il pedagogo calvinista Claude Baduel, «est plus prochain de nous que nostre chemise, voire plus que nostre propre peau[3]». Ricalcando sino al più profondo la teologia paoliniana ed agostiniana, l'uomo, per Calvino, è dunque predestinato per incontemplabile giudizio divino alla dannazione o alla salvezza, vedendosi ulteriormente compromesso, e forse ancor più che con la giustificazione per fede luterana, ogni fondamento alla propria libertà d'azione[4].

Nel denso teocentrismo della teologia calvinista, l'uomo, insomma, riveste più un ruolo di spettatore che di attore, destinatario ma non protagonista all'interno di una dimensione naturale il cui splendore viene spesso descritto da Calvino mediante la metafora del teatro. La sua libertà non è più una possibilità di scelta, così come essa era per esempio stata messa in scena nei *miracles* o nei *mystères*, ma una libertà interiore, di coscienza, pur di affermare la quale il vero fedele accetta persino di subire il martirio, testimonianza dai contorni per certi versi spettacolari della più estrema delle adesioni alla parola divina[5]. Nell'umanesimo religioso di Calvino, ogni singolo individuo, irrimediabilmente macchiato dal peccato, assume dunque sino nel più profondo della propria coscienza l'origine del Male, di quel Male di cui il teatro medievale dimostra l'alterità attraverso la raffigurazione del mito di Satana, ma che ora inizia ad assumere dei lineamenti sempre più umani. In

[1] Per un'inquadratura complessiva della questione dell'Anticristo nel XVI secolo cfr. BOKDAM 2021, *passim*.
[2] Cfr. BLUM 1989a, II, p.532, CROUZET 2008, pp.546-550.
[3] BADUEL [*inter* 1552-1561], f.11.
[4] Cfr. TENENTI 1982, pp.284-286, BLUM 1989a, II, pp.530-531, HIGMAN 2005, CROUZET 2008, pp.320-330.
[5] Cfr. LESTRINGANT 2004, p.190: «C'est que le martyrologe réformé définit une scénographie de la Parole. L'espace où il se déploie admet un certain degré d'abstraction.»

profondo contrasto con quanto viene rappresentato sulle scene dell'età di mezzo, l'azione umana non è più fondamento della salvezza, giacché il regista di ogni cosa è Dio. Così, in questa nuova disposizione esistenziale e drammaturgica, «l'aveu du mal comme humain suscite un aveau de second degré, celui du mal comme inhumain: seule la tragédie peut accueillir cet aveu de l'aveu et l'exhiber dans un spectacle, car il n'y a pas de discours cohérent qui puisse inclure cet Autre.[1]»

Satana, la riscoperta dell'antico e la magia

ha, pour Dieu ! te souvienne
Que ton âme n'est pas payenne, mais chrétienne
Ronsard, *Hymne de la Mort*

Nella loro battaglia condotta contro i soprusi e le mistificazioni imputati alla Chiesa romana, le Riforme religiose di Lutero e Calvino si distinguono per una rigorosa imposizione del principio esegetico della *sola scriptura*. La Bibbia, per i due riformatori, non può che esprimere un messaggio semplice, quanto più letterale, giacché è impensabile ritenere che la parola di Dio necessiti di una spiegazione umana che ne sviluppi i significati reconditi e allegorici.

Quasi in controluce rispetto alla fondazione della scienza e del pensiero filologico, l'allegoria acquisisce del resto un nuovo spessore nel quadro mentale del Quattro e Cinquecento. Nel solco impresso dalla *Genealogia deorum* di Boccaccio, che pur insiste sulla differenza della trasfigurazione poetica dalla vera teologia cristiana[2], gli umanisti della Firenze medicea come Marsilio Ficino, Angelo Poliziano o Cristoforo Landino si mobilitano infatti per difendere le "riscoperte" letterature e filosofie del mondo classico attraverso l'arma, ormai sempre più spuntata, dell'allegoria. Le *fabulae*, i geroglifici, gli emblemi e tutte le altre testimonianze culturali della mitologia e della religione pagane non vengono più concepiti, secondo quanto imposto dalla tradizione scritturistica, come un universo popolato da demoni travestiti da divinità[3], bensì come realtà dotate di un significato autonomo, benché quasi sempre celato. La *fabularum interpretatio* non sottopone difatti particolari attriti con la religione cristiana, purché i miti vengano interpretati in chiave allegorica, sia come figurazioni di verità morali, sia in senso evemeristico, sia, infine, come immagini delle forze della

[1] RICŒUR, 2009, II, p.531.
[2] Cfr. GARIN 1987, pp.73-74.
[3] *At* 26, 17-17: «*de populo et gentibus in quas nunc ego mitto te aperire oculos eorum ut convertantur a tenebris ad lucem et de potestate Satanae ad Deum ut accipiant remissionem peccatorum et sortem inter sanctos per fidem quae est in me*», I *Cor* 10, 14-22, *Salmi* 95, 5. Il motivo è ripreso negli apocrifi (*Enoch* 29, *Bartolomeo*) e fra gli apologisti e i primi Padri della Chiesa, dove esso diviene capillare (Tertulliano, Agostino).

natura[1]. Nella «mythologie solaire[2]» che informa il neoplatonismo umanistico, ogni aspetto del reale è legato al suo centro propulsore, a quel Dio-Sole che si emana in tutto il creato sin dall'origine dei tempi e che risulta individuale anche al di sotto degli involucri ermetici della poesia e della filosofia pagane, a patto che si sappia ricorrere ad un tipo di interpretazione che, a volte, assume un aspetto quasi esoterico.

Un apporto fondamentale a questo processo di assimilazione dell'antico viene offerto dalla metafisica neoplatonica, la stessa corrente filosofica che, grazie al concetto chiave di *daimon*, era già stata sfruttata dagli esegeti dei primi secoli del cristianesimo al fine di individuare nel dettato veterotestamentario un'angelologia ed una demonologia in esso assenti[3], e che ora, a partire dal secondo Quattrocento, viene sistematizzata e diffusa in tutta Europa soprattutto su propulsione di Marsilio Ficino e degli altri umanisti europei sensibili ad una conoscenza di tipo contemplativo e di una religiosità per più versi estetizzante. La riflessione metafisica viene così contagiata da tutte le idee, ma anche da tutti i derivati, del pensiero neoplatonico, ivi comprese la teoria del demone personale e «l'obsession du divin et du démoniaque [qui] se mêle à l'idée de la loi naturelle et de force mécanique[4]», increspando la visione di mondo aristotelico-medievale basata sulla fisica dei quattro elementi ed aprendo la strada all'affermazione del mobile sull'immobile, del mutevole, dominio del demoniaco, sull'invariabile[5]. Sulla scia dei concetti neoplatonici elaborati nelle *Ennadi* di Plotino e ancor più in particolare nel *De mysteriis* di Giamblico, nel *In Alcibiadem Platonicum de Anima ac daemone* e nel *De sacrificio et magia* di Proclo, nel *De occasionibus* e nel *De Animi asacensu et descensu* di Porfirio e nel *De operatione daemonum* di Psello, Ficino, il quale traduce in latino l'insieme di questi testi corredandone l'edizione con un apparato di commenti[6], concepisce in effetti il cosmo come un'immensa creatura vivente che immerge del suo *spiritus* tutte le sue membra, ivi compresi i dèmoni, creature intermediarie dotate di un'essenza pneumatica e non necessariamente malvagie, sebbene il filosofo di Figline ne fornisca una dottrina assai poco chiara, se non incerta. Fondamentale nella speculazione demonologica tanto antica e quanto soprattutto in quella rinascimentale, il *De daemonibus* di Psello abbozza più nello specifico una sorta di semiologia

[1] Cfr. WARBURG 2004-2008, I, pp.501-504, SEZNEC 1993, JEANNERET 1994, pp.21-25, ma anche ALBOUY 1985, p.19, HUIZINGA 1995, p.296, KOOPMANS 2006.
[2] DUBOIS 1985, p.100.
[3] Cfr. GREGORY 2014, pp.5-6.
[4] SEZNEC 1993, p.54.
[5] Cfr. BATTISTI 1989, I, p.60, GARIN 2009, II, pp.20-21. KOYRÉ 1985, p.51, riassume così: «Le grand ennemi de la Renaissance, du point de vue philosophique et scientifique, a été la sythèse aristotélicienne, et l'on peut dire que sa grande œuvre a été la destruction de cette synthèse.»
[6] Per l'insieme di queste traduzioni commentate cfr. FICINO 1576, II, ff.1873-1907 (Giamblico), 1908-1928 (Proclo), 1929-1938 (Porfirio), 1939-1944 (Psello).

demonologica[1], applicando idee neoplatoniche a concetti cristiani[2] e divenendo in virtù di questo connubio uno degli scritti di più larga diffusione nell'Europa del Cinquecento[3].

Intriso di questa *anima mundi*, ciascun individuo, «spettatore, al centro dell'universo, di un prodigioso teatro[4]», si profila nella riflessione di impronta ficiniana come un microcosmo nel cui centro gravitazionale viene gradualmente assorbito il «conflitto tra le forze del bene e del male», nonché la coscienza personale del «problema dell'altro[5]». Pur all'interno di una gerarchia codificata, infatti, uomini e dèmoni si ritrovano a contatto gli uni con gli altri, rendendo sempre più permeabili i confini delle rispettive dimensioni ontologiche.

Al contempo, proprio perché immerso in questo sistema di capillari simpatie universali che permette «de parcourir en tous sens un cosmos rempli d'anges, de diables bons ou mauvais, d'esprits[6]», l'uomo saggio, il *magus*, può avvalersi sia delle forze cosmiche provenienti dall'anima del mondo e che si propagano nell'uomo in quanto microcosmo, sia delle presenze di natura demoniaca che fungono da intermediari fra i diversi livelli analogici del reale. Anche sulla spinta delle idee rinvenute nel trattato arabo *Picatrix*[7], la magia, di conseguenza, si amalgama alla filosofia ermetica e all'astrologia, divenendo un'applicazione operativa o manipolatoria delle potenzialità e delle forze vitalistiche riposte fra le pieghe del macrocosmo, sebbene sussistano forti sfumature nella divisione fra la magia intesa quale conoscenza filosofico-naturale e la magia concepita invece come forma di conoscenza demoniaca e occulta. Sotto questo punto di vista, la metafisica ficiniana costituisce in effetti un terreno di incontro in cui confluiscono, con risultati a volte non scevri di

[1] MALTESE 1990, p.327: «Psello, cioè, non parte affatto da una teoria demonologica compiuta per verificarne la fondatezza nella realtà, ma segue il percorso inverso: indaga i segni oscuri della complessa fenomenologia del demonio, che cerca di interpretare alla luce degli scarni dati offerti dalla filosofia, soprattutto neoplatonica, dalla scienza, dai testi sacri.»
[2] Cfr. RUSSELL 1988, p.41.
[3] Il trattato di Psello (cfr. PSELLO 1989) viene tradotto e pubblicato assieme agli scritti di Giamblico e degli altri filosofi della scuola platonica nel *De Mysteriis Aegyptiorum, Chaldaeorum, Assyriorum […]* (Venetia, A. Manutio, 1497). Oltre che in questa versione, in Francia il *Peri energeia daimonon dialogos* del filosofo bizantino circola anche in diverse versioni volgari, fra cui quella curata da Pierre Moreau apparsa assieme ad una prefazione redatta dal frate francescano François Feu-Ardent (*Traicté par dialogue de l'énergie ou opération des diables […]*, Paris, G. Chaudière, 1576).
[4] RAIMONDI 1994, p.5.
[5] FRANCASTEL 2012, pp.165-166: «L'evento fondamentale che dà ragione del rinnovamento del diabolismo all'inizio dell'era moderna si situa nel momento in cui l'uomo cessa di considerare se stesso in relazione all'insieme immutabile della creazione, eternamente rinnovata in ogni epoca non negli uomini ma attraverso i gruppi sociali rappresentativi della condizione del destino umano. Ormai ciascun individuo si considera un microcosmo ed è nel profondo d'ogni coscienza individuale che si gioca il dramma del destino e si pone il conflitto tra le forze del bene e del male. Ogni uomo cessa, in questo modo, di essere considerato come colui che, nella sua interezza, incarna un aspetto del dramma collettivo dell'umanità. Il conflitto delle forze è interiore: l'uomo lotta contro di sé, e il demonio è dentro di lui. È dunque naturale che, nel momento in cui l'uomo scopre dentro di sé forze contraddittorie, il diavolo cambi maschera. È, in tutta la sua interezza, il problema dell'unità dell'anima umana: il problema dell'altro si trova così posto come un fenomeno di coscienza individuale e non più come conflitto tra personalità distinte. […] È nella presenza simultanea delle potenze del Bene e del Male dentro di noi, nella presenza dentro ciascuno di noi dell'Altro, dell'Avversario che si colloca la novità delle concezioni teologiche e teatrali come di quelle plastiche del mondo moderno. Il conflitto passa dal quadro esterno della società umana a quello della coscienza.» Cfr. POULET 2016, p.60-70.
[6] VÉDRINE 1996, p.52.
[7] Cfr. GARIN 1988, pp.41-51.

ambiguità, una nozione di magia interpretata quale prodotto di eventi straordinari ottenuti attraverso l'influenza astrale o la *vis immaginativa*, ed una concezione di magia intesa invece quale risultante di interventi angelici o demoniaci, e per questo invisa all'ortodossia religiosa[1]. A partire da simile distinzione tanto precisa sul piano morale, quanto equivoca sul versante epistemologico[2], la magia percorre carsicamente il sistema di pensiero quattro-cinquecentesco, incrinandone dall'interno le compartimentazioni aristoteliche e medievali e infondendo, al contempo, le spiegazioni offerte dalla logica del possibile all'interno della comprensione del mondo[3].

Del resto, se l'avvento dell'Umanesimo coincide più in generale «with a revival of sorcery persecution[4]», i ragionamenti di stampo aristotelico che Agostino Nifo matura nel suo *De daemonibus* (1503) e che Pomponazzi sviluppa ulteriormente nell'ambiente culturale padovano[5], da dove essi si diffondono poi oltralpe grazie soprattutto al lettore reale Francesco Vicomercato, tendono ad analizzare la magia come un prodigio dalle cause meccaniche e naturali, sforzandosi di affrancare una forma del sapere umano su cui gravano, in controluce, sospetti comuni e censure plurisecolari. Sin almeno dai tempi del *Libro di Enoch*, infatti, nella parte più consistente della cultura occidentale la magia viene concepita come una conoscenza occulta trasmessa all'umanità dagli angeli ribelli[6], un'idea che viene ripresa lungo tutto l'arco del pensiero patristico per essere poi suggellata nel Medioevo da Pietro Lombardo, l'*auctoritas* di riferimento per la maggior parte delle discussioni teologiche che vanno dal IV Concilio Lateranense (1215) a tutto il XVIII secolo[7].

Le frizioni rispetto a questa interpretazione plurisecolare della magia si percepiscono d'altra parte in quelle stesse figure che tentano di riabilitarne il valore alle soglie della modernità. Sullo scorcio del Quattrocento, lo scritto agostiniano *De divinatione daemonum*, il quale peraltro stabilisce i confini per certi versi semiotici delle capacità cognitive dei demoni, viene ripreso nella *Disputatio contra iudicium astrologorum* di Ficino (1477) al fine di dimostrare che le divinazioni astrologiche dei demoni non mettono in discussione il libero arbitrio umano. Giovanni Pico della Mirandola, dal suo canto, radicalizza la critica nei confronti dei *prognosticatores*, cercando di separare la divinazione

[1] Cfr. GARIN 1953, WALKER 1958, pp.75-84, CASSIRER 1974, pp.239-240, ZAMBELLI 2004, GARIN 2006, GIGLIONI 2012a, pp.40-41.
[2] CLARK 1984, p.364: «Natural and demonic magic were at opposite ends of the moral spectrum, but they were epistemologically indistinguishable.»
[3] Cfr. KOYRÉ 1985, p.52.
[4] BRUCKER 1963, p.8. Cfr. ZAMBELLI 1991, pp.215-217.
[5] Cfr. THORNDIKE 1929-1958, V, pp.69-110, ZAMBELLI 1991, pp.239-248.
[6] Cfr. DANIÉLOU 1953, p.30. Nello stesso *Enoch* si ha inoltre la prima descrizione di un regno infernale in cui sono imprigionati gli angeli corrotti, senza che per loro ci sia né pace né perdono.
[7] LOMBARDI 1971-1981, I-II, q.7, a.6, p.362, «*Quod magicae artes virtute et scientia diaboli valent, quae est eis a Deo*». Sul principio di *auctoritas* quale «marque la plus sûre du caractère sériel du discours théologal» cfr. COMPAGNON 1979, pp.218-221. Nel *Livre de la deablerie*, Sathan ricorda ad esempio al suo monarca infernale che «Tout devinaige, sorcerie, / Charmerie et enchanterie, / Tout art de magicque dampnable / Et invocation de dyable / Saillent de mes secretz conduys / Par tout le monde, Lucifer.» (AMERVAL 1991 [1508], I, xxi, p.109, vv.1343-1349)

astrologica dalla magia, la quale tuttavia, come sostenuto nell'*Apologia* (1497) redatta negli anni successivi al soggiorno parigino ed in risposta ai sospetti seguiti alla pubblicazione delle *Conclusiones sive theses DCCCC* (1486), «è termine equivoco, e indica, sia la necromanzia in cui si procede per patti e accordi stretti con i dèmoni, sia la parte pratica della scienza della natura, la quale null'altro insegna se non a compiere opere mirabili di forze naturali, mettendole in rapporto le une con le altre, e facendole agire su nature passive.[1]»

L'ambiguità evocata da Pico rispetto alla magia sembra del resto emergere in tutto il suo stridore nel contesto della Francia cinquecentesca, dove essa converge e confligge con gli echi delle censure che provengono dal mondo riformato, rendendo più urgente che in Italia le distinzioni fra demonologia e "daimonologia", fra magia nera o malefica e la magia bianca o benefica[2]. Nella Francia del Cinquecento, infatti, la linea di demarcazione che separa la magia naturale dalle diavolerie stregonesche appare più sottile rispetto a quanto si profila, di contro, nel contesto fiorentino tardoquattrocentesco[3], forse anche in virtù della rinnovata centralità che la teologia riformata conferisce al pensiero di Agostino, strenuo oppositore di qualsiasi distinzione fra teurgia e goezia, entrambi riti ingannatori dei demoni[4].

Così, se l'equivocità che Pico tenta di dipanare cercando di distinguere la magia spirituale da quella demoniaca viene come sconfessata dal suo stesso nipote, quel Gianfrancesco Pico che redige un dialogo a quattro voci contro la magia diabolica emblematicamente intitolato *Strix, sive de*

[1] Giovanni Pico della Mirandola, *Apologia conclusionum suarum* (1497), cit. in GARIN 2007, pp.103-104. Cfr. THORNDIKE 1929-1958, IV, pp.496-499, GARIN 1988, pp.49, 63-70, BUSI, EBGI 2014, pp.95-99.

[2] Cfr. WAGNER 1939, p.140. Per i prodromi quattrocenteschi e strettamente sorbonisti delle discussioni intorno alle arti magiche cfr. THORNDIKE 1929-1958, IV, pp.488-493.

[3] WALKER 1954b, p.234, poi WALKER 1972, p.105: «The Florentins, as much as French, made the usual distinction between good 'natural' magic and bad sorcery, necromancy, or whatever other pejorative term one wishes to use. The former was, in Pico's words, 'the consummaton of natural philosophy' [*Opera omnia*, 1576, p.120], while the latter involved the assistance of the devil or his servants. The Italians […] belived strongly enough in the importance of good magic, and the possibility of distinguishing it from bad, to dare to publish works on the subject. The attitude of the French to magic is more difficult to determine; […] [they] tend to draw the line between good and bad magic in such a way that the good class contains almost nothing but a theoretical possibility.»

[4] Cfr. Agostino, *De civitate Dei*, X, ix-xi, in particolare ix,1: «*Fiebant autem simplici fide atque fiducia pietatis, non incantationibus et carminibus nefariae curiositatis arte compositis, quam uel magian uel detestabiliore nomine goetian uel honorabiliore theurgian uocant, qui quasi conantur ista discernere et inlicitis artibus deditos alios damnabiles, quos et maleficos vulgus appellat (hos enim ad goetian pertinere dicunt), alios autem laudabiles videri volunt, quibus theurgian deputant ; cum sint utrique ritibus fallacibus daemonum obstricti sub nominibus angelorum*.» [AGOSTINO 2001, p.470: «Accadevano però grazie ad una fede semplice e ad una pietà fiduciosa, non grazie ad incantesimi e formule magiche composte secondo l'arte di una curiosità sacrilega, chiamata magia o goetia, con termine piuttosto brutto, o anche teurgia, con termine alquanto accettabile, da quanti si sforzano in un certo senso di introdurre distinzioni in questa materia. Costoro vogliono far apparire condannabili alcuni uomini dediti a queste arti illecite, che il popolo chiama malèfici e che sono dediti alla goetia, encomiabili altri, ai quali assegnano la teurgia; eppure gli uni e gli altri sono schiavi dei riti ingannatori dei demoni, che si celano sotto il nome di angeli.»] Muovendo da quanto sostenuto da Apuleio nel *De deo Socratis*, in questo passaggio Apuleio critica l'uso della magia rimodulando in particolare le conoscenze attinte dagli autori legati alle diverse correnti del neoplatonismo orfico (Plotino ma soprattutto Porfirio, Giamblico e Proclo): le sue osservazioni sono riprese da Tommaso nei suoi commenti sulle pratiche superstiziose nella *Summa theologiae*, II-II, q.96, a.2.

Ludificatione Daemonum (1523)[1], Jean Bodin, per citare uno degli scrittori francesi in cui il modello di questa labile ripartizione epistemologica provoca le più palpabili discrasie, denuncia nel *De la démonomie des sorciers* (1580) «la confusion des bons et malings esprits [qui] est venuë de ce que les veaux Academiques ont posé ceste maxime qu'il faut coupler et lier le ciel et la terre, les puissances celestes et terrestres, et conjoindre les uns avec les autres, pour attirer la puissance divine, per le moyens elementaires, et celestes.[2]» D'altro canto, il filosofo e giurista francese non nasconde di certo la propria insofferenza per «ce que Jean Picus Prince de la Mirande, aux posistions Magiques escript, que la Magie naturelle n'est que la pratique de la Physique, qui est le filet auquel Sathan attire les plus gentils esprits, qui pensent que par la force des choses naturelles on attirera, voire on forcera les puissances celestes.[3]»

Oltre alle teorie di stampo ficiniano e pichiano, nel contesto francese del Cinquecento agiscono parimenti le influenze del pensiero di Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim, l'occultista tedesco morto a Grenoble autore di uno dei più importanti trattati di magia del Rinascimento, il *De occulta philosophia* (1510). Anche il filosofo tedesco, tuttavia, è lungi dall'offrire un sistema di pensiero monolitico. In una sorta di denuncia delle vane pretese delle scienze umane, tutte egualmente incapaci di cogliere la verità delle cose, egli si ritrova infatti a ristabilire la centralità della fede in uno scritto dal titolo quasi pirroniano, il *De incertitudine et vanitate scientiarum* (1529) [4], sorta di enciclopedia satirica in cui l'occultista si scaglia contro tutte le forme di sapere degenerate, fra cui l'astronomia declinata in astrologia giudiziaria, pur concedendo da ultimo un margine di liceità alla *magia naturalis* o teurgia, la magia legata alle virtù degli *eudaimones* o angeli buoni, e deprecando di contro la goezia, la quale ricorre invece ai *cacodaemones* o demoni malvagi per compiere azioni delittuose[5] - echeggiando, in tal senso, la ripartizione strutturante del sistema

[1] PICO 2012 [1523]. Cfr. BURKE 1977, PERIFANO 2008, il quale evidenzia a pp.84-85 come Pico ricorra con strategia citazionistica ad un'argomentazione di tradizione patristica (Agostino, Giustino, Lattanzio, Tertulliano) a sua volta modellata sui *Salmi* 95, 5 («*omnes dii gentium daemonia*») al fine di dimostrare come «il demonio si manifesta in modo differente secondo i tempi, ma si tratta solo di cambiamenti di forma e non di sostanza.» Tre anni prima della *Strix*, Gianfrancesco compone l'*Examen vanitatis doctrinae gentium et veritatis Christianae disciplinae* (s.l., Maciochius), dove l'inaffidabilità dei sensi umani e della metodologia filosofico-aristotelica divengono argomenti a sostegno della fede cristiana. Nonostante le innumerevoli opere redatte a favore della magia naturale, i sospetti nei confornti di quest'ultima restano accesi nel corso del Cinquecento italiano, come nel *Discorso […] sopra la superstizzione dell'arte magica* (Fiorenza, Valente Panizzi & Marco Pieri C., 1567) di Francesco Cattani da Diacceto o nel *Discorso […] intorno a' dimonii, volgarmente chiamati spiriti […]* di Francesco de' Vieri (Fiorenza, Bartolomeo Sermartelli, 1576).

[2] BODIN 2016 [1580], I, iii, p.121 [f.19 v°]. Cfr. WALKER 1972, pp.174-176

[3] BODIN 2016 [1580], I, v, p.151 [f.37 v°]. Le critiche dirette a Pico sono costanti nel Cinquecento, come testimonia il caso di Giovanni Ferreiro nel suo *De vera cometae significatione contra astrologorum omnim vanitatem* (Paris, M. de Vascosan, 1540): cfr. THORNDIKE 1929-1958, V, pp.293-295.

[4] Su questo punto si vedano i commenti di ROSSI, PARIGI 1989, pp.39-44, all'epistola *Ad lectorem* preposta a AGRIPPA 1533. Nonostante venga inserito nell'Indice dei libri proibiti già nel 1558, l'influenza del *De occulta philosophia* sulla cultura rinascimentale è immensa: se ne veda, a titolo di esempio, l'importanza che esso riveste nei trattati d'arte redatti da Giovanni Paolo Lomazzo, secondo quanto descritto da KLEIN 1983, pp.164-169.

[5] Agrippa dedica alla goezia e alla teurgia due sezioni successive del *De incertitudine*, descrivendo in questo modo la prima di questi due tipi di magia: AGRIPPA 1533, f.ccclv: «*Ceremonialis autem magiae partes sunt goetia et theurgia.*

cabalistico[1]. Quasi a riscontro della fragilità della distinzione suggerita da Agrippa, in Francia vengono da un lato recepite negli *Epigrammata* (1536) di Jean Visagier, mentre dall'altro esse vengono derise da Rabelais nel personaggio di Her Trippa del suo *Tiers Livre*, per poi trovare uno dei suoi nemici forse più spietati sempre in Bodin, il quale insignisce il filosofo tedesco del "nobile" titolo di «maistre en l'art Diabolique[2]».

Nel corso del Rinascimento, insomma, prende dunque forma «un radicale mutamento della visione dell'uomo, e quindi dei suoi rapporti con l'essere, [che] fa sì che tutta quella ricca gamma di motivi che erano stati ricacciati, condannati, esorcizzati come empi e diabolici, vengano in primo piano, svelino la loro fecondità e si purifichino, ma senza perdere la loro significazione originaria.[3]» Nell'insieme di questioni che la magia solleva nel quadro mentale del tempo è forse possibile scorgere ciò che Terence Cave chiama «l'antipéristase», ossia «un mouvement de transvalutation qui permet d'entretenir successivement - sinon simultanément - deux attitudes , ou même plusieures attitudes, radicalement différentes. Elle est le signe d'un malaise foncier et perturbant dans la pensée de l'époque pré-cartésienne, représentant comme elle le fait un mouvement da va-et-vient entre deux pôles: d'une part, une idéologie religieuse, un système de censure, un enseignement officiel; d'autre part, une stratégie épistémologique étrange, inquiétante, et qui ne se laisse que difficilement apprivoiser.[4]» Al pari di quanto avviene nelle ricerche condotte intorno all'esoterismo, termine

---

Goetia, immundorum spiritum commerciis inauspicata, nefariae curiositatis ritibus, illicitis carminibus, & deprecamentis concinnata, omnium legum placitis est exterminata & execrata. Huius generis sunt, quos necromanticos, & maleficos hodie noncupamus. Gens inuifa deismaculandi callida coeli, Quas genuit natura mali, qui fidera mundi, Iuraque fixarum poffunt peruerte rererum. Nam nunc stare polos, & flumina mittere norunt, Aethera sub terras adigunt, montesque reuellunt. Hi sunt ergo, qui defunctorum inclamant animas». Nella sua opera enciclopedica pubblicata lo stesso anno di quest'edizione dell'opera di Agrippa, Guillaume Telin, echeggiando l'insegnamento agostiniano, nega tuttavia la validità di qualsiaasi distinzione. Dopo aver affermato che la teurgia, contro l'opinione neoplatonica che ne sostiene l'utilità «a purger la spirituelle partie de lame. Cest assavoir la fantastique ou ymaginative», «ne sont que telles choses oeuvres du dyable qui se transfigure en ange de lumiere» (TELIN 1534, f.xciiii r°), l'autore specifica che: «Les parties de la cerimonialle magie est gretie et thurgie, q[ui] est faicte par la paction des faulz espritz et illicites parolles, charmes et prieres doit estre selon toutes loix exterminee p[our] execrable, de ce genre sont celx que nous appellons nygromentiens et malefiques. Ceulx la appellent les ames des deffunctz et trepassez et enchentent les enfans. […] Tous ceulx cy procede[n]t en double maniere: car les ungs se estudie[n]t a co[n]traindre les mauvais espritz par aucune verty mesmement par vertu de no[m]s divins, pour cause q[ue] toute creature crainct et faict reverence au nom de celluy qui la faict, les autres se soubzmette[n]t en la puissance de lennemy et luy sacrifient et ladorent ainsi que ydolatres, desquelz crimes et pechez ce neantmoins que les premiers ne soye[n]t coulpables. Toutesfois ilz se mettent en grant danger et peril magnifeste: car aussi eulx contrainctz beissent les dyables pour nous faire decepvoir, la raison pour laquelle les geotiques usent seullement des mauvais espritz est pour cause que les bons anges ne comparoissent facillement : car ilz attendent avant que eulx comparer, la volonte de dieu pour eulx commander. Et ne se assemblent sinon avec ceulx qui sont purs & mundes de cueur fainctz et iustes : mais les mauvais anges se monstrent souvent, et facillement mentent, et se disent estre diux ou bons espritz.» Su Agrippa cfr. in particolare LOMBARDI 1997, pp.94-96.

[1] REUCHLIN 1995 [1517], pp.67-68: «qualunque azione di origine divina sia migliore di qualsiasi cosa provenga dal diavolo. Infatti l'arte cabbalistica tende sempre alla salvezza degli uomini mentre il maleficio della vana magia, al contrario, porta sempre alla perdizione. La magia opera attraverso i nomi delle tenebre e dei demoni malvagi (*cacodaemones*), la Cabbala attraverso i nomi della luce e degli angeli beati.»

[2] BODIN 2016 [1580], I, iii, p.122 [f.19 v°].

[3] GARIN 1987, p.144.

[4] CAVE 1999, p.49. Cfr. Ibid., p.65.

generico ma che tuttavia possiede «le mérite de dénoncer la part d'ombre dont se prévalent, volontairement, les auteurs de cette Renaissance apparemment si lumineause[1]», la confusione, il disordine, i continui slittamenti epistemologici che attraversano la cultura rinascimentale tendono insomma a far emergere i contrasti che attraverso carsicamente l'immaginario del Rinascimento, nonché, come in controluce, la presenza sempre incombente del mito di Satana.

Su una scena di carta: Satana e la demonologia rinascimentale

La credenza nelle streghe, vere e proprie emissarie del demonio che vengono accusate delle azioni più esecrabili, tende ad assumere i suoi contorni più esasperati nel periodo che va circa da metà Cinquecento agli anni Cinquanta del secolo successivo. Nel profilo di queste maliarde, nel quale i richiami biblici vengono amalgamati assieme ad alcuni richiami del mondo classico, concorrono una serie di elementi che disegnano i confini di un vero e proprio mito alla cui creazione collaborano larghi strati della società, con il risultato di infrangere le barriere poste nel passato fra la dimensione soprannaturale e la realtà tangibile, spesso in nome, come avviene in particolare in Francia, della ragion di Stato[2]. In un periodo in cui le rappresentazioni dell'Inferno vanno diradandosi o diventano sempre più stereotipate, l'esplosione dell'immaginario stregonesco si distingue infatti come un fenomeno ibrido, dai contorni religiosi ma anche politici, giacché le streghe sono innanzitutto concepite come un corpo estraneo all'interno della società, cittadine di un antimondo che si ritiene dotato di un'organizzazione sotterranea il cui scopo è quello di infiltrare, alterare e far implodere dall'interno il fragile terreno su cui poggia l'ordine del reale. Il Male, di conseguenza, inizia come a perdere la sua consistenza sovrannaturale, divenendo sempre più una questione iscritta nell'orizzonte terrestre ed umano. «Satan», come scrive Marianne Closson, «est désormais adoré sur terre où il trône au milieu de ses suppôts: les démons sont dévenus des hommes, à moins que ce ne soit l'inverse.[3]»

Sollecitata da una ricerca di senso all'interno di un contesto antropologico e culturale sempre più dominato da magia, stregoneria e possessioni demoniche, come il celebre invasamento verificatosi nel 1566 a Laon[4], la trattatistica a soggetto demonologico redatta fra la metà del Cinquecento ed i primi decenni del Seicento si impone come una sorta di cattedrale del sapere e della riflessione votata ad illuminare dall'alto della propria ragione le ombre con cui prende forma, sia esso reale o illusorio, il mito di Satana. Anche grazie alla diffusione sempre più capillare dell'editoria, la quale diffonde «des idées et des mots qui, avant son emploi, n'atteignaient qu'un cercle restreint

[1] CAVE 1995, p.216.
[2] Cfr. BROUETTE 1948, pp.368-379, MUCHEMBLED 1979, p.64, MUCHEMBLED 2000, p.36, LEVACK 2003, pp.93-109.
[3] CLOSSON 2000, p.26. Cfr. Ibid., p.210, CLOSSON 2003.
[4] Cfr. DUBOIS 1985, p.211, DUBOIS 2007, pp.310-311.

d'uditeurs[1]», i manuali di demonologia si impongono sulla scena culturale europea creando continui cortocircuiti fra realtà e letteratura.

Nel cercare di disciplinare un universo diabolico sempre più penetrante all'interno della fenomenologia umana, sempre più problematico nel suo «*mélange*[2]», la demonologia rinascimentale, «peut-être la dernière construction totalisante offerte par le christianisme[3]», si offre innanzitutto come un sapere pratico, come una scienza in grado di sviluppare l'argomento occulto secondo un *ordo rhetoricus*[4]. La trattatistica demonologica delinea in tal senso un'arte fondata su una labirintica dottrina della disposizione razionale che a volte, come osserva indirettamente Montaigne, perviene addirittura a metter da parte la verità delle cose pur di fornire una spiegazione logica delle cause[5]. Del resto, come scrive Jean Delumeau, «[l]a Renaissance héritait assurément de concepts et d'images démoniaques qui s'étaient précisés et multipliés au cours du Moyen Age. Mais elle leur donna une cohérence, un relief et une diffusion jamais atteints auparavant.[6]»

Posti al crocevia fra una scienza in cui si dissolve progressivamente il principio di autorialità e una letteratura in cui questa stessa funzione diviene sempre più garanzia dell'unità testuale[7], i manuali demonologici del Rinascimento sono pertanto redatti nello sforzo di conferire una forma al difforme[8], delineando un'architettura razionale rispetto alla fenomenologia del sovrannaturale diabolico che fornisce, peraltro, alcuni elementi nodali utili alla discussione politico-giuridica che si sviluppa intorno alla stregoneria. A partire dal *Malleus Maleficarum* dei due frati domenicani Heinrich Krämer, che scrive sotto il nome di Institoris, e Jakob Sprenger (sorta di architesto della demonologia rinascimentale la cui *editio princeps*, pubblicata nell'inverno fra il 1486 ed il 1487,

[1] WAGNER 1939, p.127.
[2] Cfr. CAVE 1999, pp.73-84.
[3] A. Boureau, «Préface» a HOUDARD 1992, p.16.
[4] DUBOIS 1987, p.21, osserva più in generale che «[l]a science est un art du discours, qui consiste à aligner les raisons et les conséquences jusqu'à une conclusion – l'ultime conséquence . qui ferme le cercle des raisons.»
[5] MONTAIGNE 1992 [1588], III, xi, «Des boyteux», p.1026: «Je vois ordinairement que les hommes, aux faicts qu'on leur propose, s'amusent plus volentiers à en chercher la raison qu'à en chercher la verité: ils laissent là les choses, et s'amusent à traiter les causes.»
[6] DELUMEAU 1978, p.305.
[7] FOUCAULT 2022, pp.29-30: «dans l'ordre du discours scientifique, l'attribution à un auteur était, au Moyen Age, indispensable, car c'était un index de vérité. Une proposition était considérée comme détenant de son auteur même sa valeur scientifique. Depuis le XVIIe siècle, cette fonction n'a cessé de s'effacer, dans le discours scientifique […]. En revanche, dans l'ordre du discours littéraire, et à partir de la même époque, la fonction de l'auteur n'a pas cessé de se renforcer : […] on demande que l'auteur rende compte de l'unité du texte qu'on met sous son nom ; on lui demande de révéler, ou du moins de porter par-devers lui, le sens caché qui les traverse.» Cfr. LAVOCAT 2007, p.10.
[8] DUBOIS 1985, p.210: «Les formes tératologiques des démons ne peuvent pas seulement être considérées comme recherches formelles, elles expriment l'envers de l'harmonie.» Proprio in funzione dell'abbondante letteratura demonologica che si sviluppa nel tardo Cinquecento ed in parallelo alla caccia alle streghe, lo stesso studio suggerische Ibid., p.209, «d'établir une nette distinction entre la Renaissance et le XVIe siècle: la civilisation et l'idéologie de la Renaissance, parce qu'elle tendait à un modèle d'harmonie accessible par un cheminement ascensionnel suivant une dialectique de l'amour, onte u tendance à occulter les problèmes liés au mal et à la résistance aux aspirations idéalisées. Le XVIe siècle arrive chronologiquement à la fin d'une époque optimiste, à un moment où se manifestent scissions et sécessions.»

viene decorata in apertura dalla bolla papale *Summis desiderantes affectibus* del 1484), il patto con il diavolo costituisce, ad esempio, un *topos* imprescindibile, così come il sabba, la riunione demoniaca che inverte e perverte ogni forma del normale vivere civile cristiano[1].

Su un'impalcatura argomentativa sorretta da citazioni scritturistiche, testimonianze del mondo classico, ma anche da aneddoti ed *exempla* resi verisimili da una sorta dell'economia del "si dice"[2], i trattati di demonologia, siano essi favorevoli o meno alla realtà della stregoneria, tendono insomma a rappresentare delle specie di teatri di carta strutturati su un gioco di *re-citazione*[3] nel quale ogni sapere utile alla dimostrazione e alla narrazione del mito di Satana viene disposto secondo una precisa linea teorica e prospettica. Registi di vere e proprie rappresentazioni infernali che spesso forniscono il canovaccio per quei processi e quelle esecuzioni che colorano di tinte fosche l'immagine del Rinascimento, i demonologi di questo tempo non sono, in fondo, che gli scenografi di una *mise en scène* delle voci altrui, siano esse voci vere, provenienti da individui reali costretti il più delle volte ad indossare le maschere loro attribuite, oppure voci letterarie, attinte da una tradizione scritta di cui si cercano gli echi nel presente.

Il teatro, del resto, costituisce una dimensione culturale e conoscitiva che ritorna con insistenza sotto la penna di questi scrittori. Nel suo *Strix*, ad esempio, Pico narra il processo alla strega descrivendolo come «*spectaculum*[4]». Oltralpe, invece, Jacques Grévin pubblica nel 1561 una miscellanea di opere intitolata *Le Théâtre*, mentre sei anni più tardi viene data alle stampe la sua traduzione del *De Praestigiis Daemonum* (1563) di Johann Weyer[5], una delle più celebri accuse del carattere illusorio del fenomeno stregonesco e che sotto certi aspetti pare come anticipare lo scetticismo che emerge nei *Des Satyres* (1627) di François Hédelin, meglio conosciuto con il nome

[1] Cfr. GINZBURG 1972, pp.649-650, GINZBURG 1995.
[2] Cfr. COHEN 1982, p.70, HOUDARD 1992, pp.52-53, DEMOUGIN 2007, p.228, CLOSSON 2015.
[3] Cfr. HOUDARD 1992, pp.24-25, 110, DE CERTEAU 2002, p.286.
[4] PICO 2012 [1523], p.198.
[5] Jean Wier, *Cinq livres de l'impostures et tromperie des diables […] faits en François par Iaques de Clermont en Beauvoisis, medecin à Paris* (Paris, Jacques du Puy, 1567). La traduzione parziale di Grévin viene riedita presso lo stesso stampatore nel 1569 (cfr. WIER 2021 [1569]), Quest'ultima versione viene ripresa e completata nel 1579 da Simon Goulart (cfr. WIER 1579), in un'edizione in cui compaiono anche due dialoghi di Thomas Erastus, tratti dalla *Repetitio disputationis de lamiis sue strigibus […]* (Basileae, Petrum Pernam, [1578]), nei quali vengono confutate le tesi dello stesso Weyer: i dialoghi di Erastus vegono successivamente ripresi in un volume miscellaneo composto da Nicholas Jacquier , il *Flagellum haereticorum fascinariorum […]* (Francofurti ad Moenum, Nicolaum Bassaeum, 1581), assieme al *De veneficis […]* ([Geneva], Eustachium Vignon, 1574) di Lambert Daneau e il *Commentarius de generibus divinationum […]* (Lipsiae, Steinman, 1576) di Joachim Camerarius. Il testo originale di Weyer, redatto in latino (*De praestigiis daemonum, et incantationibus ac veneficiis libri V […]*), viene ripetatutamente dato alle stampe a partire dall'*editio princeps* apparsa nel 1563 presso i tipi di Basilea Johannes Oporinus (1564, 1566, 1568, 1577 e 1583), città nella quale viene peraltro improntata l'edizione del trattato del medico inglese Richard Argentine, il *De praestigiis et incantationibus daemonum et necromanticorum liber singularis nunquam antehac aeditus […]* (Basileae, s.e., 1568), il cui titolo pare ricalcare il trattato in latino dello stesso Weyer. Allievo e amanuense di Cornelio Agrippa a Bonn, Weyer soggiorna a Parigi per studiare medicina ed ottenere l'incarico di istitutore dei figli del medico di corte: anche in seguito alla risonanza provocata dal *De praestigiis*, egli ritorna sull'argomento demonologico nel *De lamiis liber […]* (Basileae, ex officina Oporiniana, 1577).

di Abbé d'Aubignac, passato alla storia per la sua *Pratique du théâtre* (1657). Pierre Le Loyer è autore di una commedia, *Le muet insensé* (1576), e di una traduzione degli *Uccelli* aristofanei (*La Néphélococugie, ou La nuée des cocus*, 1578)[1], ma anche dei *IIII Livres des spectres* (1586)[2], dedicati a Caterina de' Medici e successivamente ampliati e ripubblicati con diversi titoli sino all'edizione definitiva dei *Discours des spectres* (1608)[3]. Mentre rivede, locupleta e ripubblica la sua *Démonomie*, che già a partire dall'*editio princeps* è animata dalla volontà di confutare le posizioni di Weyer, nel 1596 Bodin offre invece alle stampe l'*Universae naturae theatrum*, dove il teatro non si presenta che nella sua accezione metaforica, pur senza tradire una ricerca gnoseologica che si sforza di abbracciare tutto, l'occulto come il reale[4], al pari di quanto si profila in un'anomia raccolta tedesca, il *Theatrum diabolorum* (1575)[5]. Nei suoi *Deux livres de la hayne de Sathan* (1590), il frate celestino e *ligueur* Pierre Crespet si scaglia contro la letteratura e la mitologia antica, dimostrando «*Comme Sathan à par faux miracles tasché d'oster le lustre aux miracles de Dieu contenus aux hystoires sacrees, les depravant par d'abominables fictions poëtiques*[6]», per sostenere infine che simili «fictions poëtiques» non sono altro che i «divers arts dont use Sathan pour ioüer ses farces.[7]» L'eclettico gesuita Martin Antonio del Rio cura in gioventù un'edizione commentata delle tragedie di Seneca[8], per poi redigere i *Disquisitionum Magicarum Libri Sex* (1599), una delle *summae* della demonologia rinascimentale[9], mentre Francesco Maria Guaccio, sulla scia del *Malleus maleficarum*, non sembra percepire nessun

[1] Cfr. DE CAPITANI 2005, pp.234-235. Nel 1579 vengono date alle stampe *Les Œuvres* complete di Le Loyer (Paris, J. Poupy), precedute da epigrammi laudatori di Belleforest e Ronsard.
[2] LE LOYER 1586.
[3] LE LOYER 1608, dove l'argomentazione viene talvolta sostenuta facendo riferimento anche agli *Uccelli* di Aristofane: cfr. ad esempio Ibid., II, ii, f.99. Citandone alcuni estratti dalle *Nuvole*, il commediografo greco viene peraltro ripreso nelle contro-argomentazioni rivolte a confutare le teorie di Pomponazzi (cfr. Ibid., I, iiii, ff.26-27, che sviluppa quanto già sostenuto in LE LOYER 1586, I, iii, ff.77-78): il filosofo padovano rappresenta d'altra parte il bersaglio di ripetute critiche da parte di più scrittori, come il domenicano Silvestro Prierias, autore del *De Strigimagarum mirandis* (Romae, Antonius Bladus, 1521). In PEUCER 1584, III, i, «De la divination par le vole […] & son origine», f.300, gli *Uccelli* aristofanei vengono citati quali testimonianza del mondo antico rispetto alla divinazione aruspicina.
[4] Solo simile significato metaforico pare del resto accettabile per il caso di Bodin, il quale nelle riflessioni di ordine pedagogico che animano l'ultimo de *Les six livres de la Republique* (Paris, Jacques du Puys, 1576) si scaglia contro «les comedies et farces», le quali, oltre ad essere «pernicieuses à touste République» (f.611), degradano il genere altrimenti tollerabile della tragedia, giacché «on [les] met toujours à la fin des tragédies (comme un poison es viandes)» (f.612). Del resto, nella lettera dedicatoria con cui apre la prima edizione della sua *Démonomanie*, Bodin afferma che «[l]à s'apprend la vraye prudence, guide et lumiere de la vie humaine, quand on void comme en un hault theatre toutes les secrettes actions, traficques et menees de toutes sortes d'hommes, et des plus ruzez, representees au doigt et à l'œil, que la vie de l'homme pour longue qu'elle soit, ne sçauroit descouvrir en voyageant par tout le monde.» (BODIN 2016 [1580], *A Monseigneur M. Chrestofle de Thou*, p.57 [f.a ii r°]).
[5] *Theatrum diabolorum, das ist: Warhaffe eigentliche und kurze Beschreibung allerley grewlicher […]* (Frankfurt am Mayn, Peter Schmid, 1575). Simile compendio è offerto anche nel *Theatrum De Veneficis. Das ist: Von Teuffelsgespenst Zauberern und Gifftbereitern, Schwartzkünstlern, Hexen und Unholden, vieler fürnemmen Historien und Exempel […]* (Franckfurt am Mayn, Nicolaum Basseum, 1586).
[6] CRESPET 1590, I, vii, f.98 r°.
[7] Ibid., f.112 r°.
[8] Martin Del Rio, *Martini Antonii Delrii ex Societate Jesu syntagma tragoediæ latinæ in tres partes distinctum […]* (Antverpiae, Officina Plantiniana, 1593).
[9] DEL RIO 2023 [1608]. Il trattato viene tradotto in francese da André du Chesne (*Les controverses et recherches magiques de Martin Delrio […]*, Paris, R. Chaudière, 1611).

tipo di attrito nel condurre i propri paralogismi misogini nel suo *Compendium maleficarum* (1608) citando il libro dell'*Ecclesiaste* assieme ad un estratto dalle commedie di Terenzio[1]. Il teatro, in quest'ultimo caso, diviene un riferimento positivo, ma nulla toglie che nei trattati di demonologia possa spesso figurare una certa tendenza teatrofobica, come nel caso di Henry Boguet, che nell'ultima versione dei suoi *Discours des sorciers* (1610) loda papi ed imperatori che hanno punito con la morte maghi e stregoni, auspicando inoltre «qu'il seroit bon d'en faire tout autant de nos Iongleurs &Comediens, qui sont la plus part Sorciers & Magiciens[2]».

Il teatro, insomma, si offre come una risorsa, come un sistema di senso in grado di organizzare la realtà secondo una prospettiva capace di inquadrare razionalmente qualunque tipo di fenomeno o di illusione; e la realtà, quasi contaminata da questo paradigma, assume a sua volta un aspetto sempre più teatrale e più spettacolare, mettendo in scena il gioco delle parti di cui i trattati di demonologia, come una sorta di *théâtres textuels*[3], offrono i copioni. In questo cortocircuito fra realtà e letteratura, Satana, autore di simulacri illusori in grado di «interpretare diversi personaggi[4]», abbandona progressivamente la scena di carta per divenire uno dei protagonisti della scena del mondo, specialmente nei casi di possessione e di estasi mistica. Così, se da una parte Le Loyer distingue nei suoi *Discours* l'illusione teatrale e artistica da quella diabolica, pur osservando che il diavolo ha «tousjours au Theatre de ce mo[n]de ioüé le maistre & le valet[5]», Pierre de Lancre, nel suo *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons* (1613), sembra insistere ulteriormente sul ruolo di Satana nel *theatrum mundi* sostenendo che «Le monde est un theatre où le Diable joue une infinité de divers et dissemblables personnages[6]».

Conclusioni

Lungo le faglie provocate dai mutamenti che segnano la storia della prima età moderna, Satana sembra come assumere dei significati non più esclusivamente limitati alla sfera allegorica o morale.

[1] Cfr. GUACCIO 1992 [1626], I, xiii, p.96.
[2] BOGUET 1610, xli, «Qu'il ne faut iamais recourir à Satan, ny à ses Suppots», f.279.
[3] Cfr. JACQUES-LEFÈVRE 2022, pp.215-219, in particolare p.218: «Les textes démonologiques apparaissent avant tout, quelle que soit par ailleurs l'importance de leur influence sur l'œuvre de répression, comme une vaste grille interprétative proposée aux hommes pour leur permettre de faire un tri parmi les signes du monde, et d'échapper non seulement aux actions maléfiques supposées des sorciers, mais à la fascination des signes diaboliques. Car les simulacres suscités par l'action satanique sont porteurs d'un caractère séducteur similaire à celui de l'œuvre d'art».
[4] CÉARD 2012, p.143.
[5] LE LOYER 1608, VIII, v, f.887: «Certes il est bien facile à un basteleur de se feindre en mesme Tragedie & Roy & valet tout ense[m]ble : Car le Diable auroit toujours au Theatre de ce bas monde ioüé le maistre & le valet, & le ioüoit bie[n] mieux à son ayse entre les Payens luy estant libre de les retenir en leurs erreurs où ils estoient plongez.» Tuttavia, continua Le Loyer, la parola dei Vangeli ha ormai dissolto gli errori antichi, sì che «il est bien difficile à presenta u Diable de ioüer autre personnage que le sien.»
[6] LANCRE 2022 [1613], I, i, p.74 [f.12].

Che sia presso le popolazioni del Nuovo Continente, fra i "papisti", i cultori della magia o le streghe, il diavolo pare infatti assumere un aspetto sempre più umano. Pur nel costante retaggio della demonizzazione dell'uomo (come nei casi della strega o dell'eretico) profilatasi nel corso del Medioevo[1], fra il XV ed il XVII secolo l'Europa conosce in tal senso un processo apparentemente inverso, per quanto in realtà convergente: l'umanizzazione del demonio. In entrambi i casi, l'indagine della relazione fra demonio e uomo viene esplorata nella dimensione fisica dell'individuo, risolvendo quasi sempre i nodi più problematici di simile rapporto attraverso l'annientamento materiale del male metafisico nella sua declinazione sensibile, e dunque umana.

Il diavolo, dunque, non è più un'entità confinata soltanto nel mostruoso o in tutto ciò che è diversamente umano, ma anche il principio del Male che si cela dietro la *persona*, dietro la maschera sotto cui si nasconde il volto di ciascun individuo[2]. Lungo questa approssimazione alla dimensione umana, il diavolo resta dunque simbolo dell'Altro, ma di un'alterità che è soprattutto nel «*moi* humain[3]», al punto di introdursi, come nei casi di possessione, nello stesso corpo umano[4], o sino a rivestire, al pari di quanto avviene con le teologie riformate, la "camicia" o la "pelle" di cui è rivestita la coscienza del singolo individuo. L'interiorizzazione del peccato, sotto questo aspetto, rappresenta uno degli aspetti chiaroscurali attraverso cui si delinea la filosofia dell'esistenza che distingue la cultura rinascimentale: nella «naissance du sujet» moderno che prende gradualmente forma dalla «disparition du Grand sujet cosmique[5]», anche il mito di Satana, insomma, gioca la propria parte.

Quasi a riscontro di simile cambiamento nell'immaginario occidentale, Satana sembra come perdere quei tratti comici con cui in parte era stato rappresentato nel teatro medievale. Pare difficile, infatti, poter ridere del diavolo quando il Male che egli rappresenta tende sempre più a coincidere con la realtà e con la coscienza dell'uomo.

Così, con un aspetto più umano e con un volto più tragico, il diavolo al contempo «projection de la conscience humaine et le signe de l'existence d'une instance surnaturelle[6]», è infine pronto a recitare nuove parti nel nuovo teatro rinascimentale.

---

[1] DUBOIS 2007, pp.307-308: «Il est très difficile de distinguer au Moyen Âge les procès de sorcellerie des procèse d'hérésie en raison de la permeabilité des mobiles. […] C'est seulement vers la fin du XV^{e} siècle que se manifeste un effort pour donner, sans y réussir vraiment, une identité spécifique au crime de sorcellerie.»

[2] DELUMEAU 1978, p.243: «Démasquer Satan fut l'une des grandes entreprises de la culture savante européenne au début des Temps modernes».

[3] DUBOIS 1985, p.199.

[4] DUBOIS 2007, p.311: «Nous avons, dans ces cas de possession, un phénomène inverse à celui [de] la proliferation iconographique des représentations du Diable. Le Diable, en s'introduisant dans le corps et en établissant son siège à la place de celui de l'âme du patient, va de l'extérieur vers l'intérieur. Sans doute est-il impossible au Diable de pénétrer dans le sanctuaire des sanctuaires par où l'âme tient à son origine divine. Mais, à cette réserve près, l'infestation par l'intérieur s'accompagne d'une aliénation de la victime, qui n'est plus elle-même, de sorte que la possession est en réalité une dépossession, procédant par altération de la conduite et de la raison.»

[5] DUBOIS 1985, p.204.

[6] CLOSSON 2000, p.67.

Capitolo III
Satana nel teatro francese del Rinascimento

Continuità nel mutamento

All'interno del teatro francese del Rinascimento, il mito di Satana tende ad emergere in relazione ai nodi problematici di un immaginario che si struttura progressivamente, tanto sul piano culturale che su quello religioso, a partire dal singolo individuo. In questa prospettiva, il teatro si delinea come un luogo concettuale in cui si articola la rappresentazione della coscienza soggettiva nel suo rapporto ad un contesto sempre più frammentato. Del resto, se «[l]e point de départ scénique est toujours socio-historique[1]», il teatro in lingua francese si delinea in questo periodo in una profonda compenetrazione fra rappresentazione scenica e realtà, fra teatro e mondo. Quasi illuminando i limiti paradossali di un'arte costruita nel continuo contatto e nelle frizioni fra questi due orizzonti, il personaggio di Satana tende a far affiorare un approccio al problema del Male che sembra assumere contorni sempre più specifici, più individuali. In un certo senso, il nodo semantico di cui Satana è tradizionalmente vettore viene come introiettato nella coscienza del singolo soggetto: se il diavolo, insomma, tende progressivamente a scomparire dalla scena è perché l'individuo moderno si fa carico di fornire una risposta sempre più singolare al problema del Male.

L'affermazione della cultura umanistica, e la diffusione dei modelli teorici greco-latini che ne deriva, tende in effetti a mettere sempre più in discussione o addirittura compromettere il valore epistemologico del paradigma gnoseologico impostato a partire da una visione del mondo sorretta da continui rimandi allegorici. «La période de la fin du Moyen Âge et du début des temps dits modernes se caractérise par un sentiment d'incompréhension. Les vieux modèles ne suffisent plus[2]». Il teatro, legato indissolubilmente alla realtà ideologica del periodo, diviene in tal senso il campo letterario in cui confluiscono, spesso in modo problematico, modelli culturali differenti, nella misura in cui «il représente le lieu de rencontre par excellence des influences classiques et chrétiennes[3]».

In effetti, quando nel corso del processo di "rinascita" culturale quattrocentesco viene gradualmente reintegrata la distinzione classica fra "tragico" e "comico", simile separazione, «l'un des dogmes de l'écloe humaniste[4]», configura una polarizzazione estetica fra *humilitas*/comico e *sublimitas*/grave che non solo è del tutto sconosciuta alla cultura biblica, ma che è pure teoricamente

[1] UBERSFELD 1996, I, p.133.
[2] KOOPMANS 1997, p.239.
[3] MASTROIANNI 2018, p.9.
[4] LOUKOVITCH 1933, p.29.

del tutto inapplicabile al significato figurale del racconto cristico[1]. Dopo tutto, «[s]uivre les modèles du théâtre antique, c'était abandonner les genres médiévaux et remettre en circulation les catégories théâtrales des Anciens : la tragédie et la comédie - qui sont davantage que des catégories esthétiques, car elles engagent la cuture grecque qui oppose deux manières d'envisager le monde[2]». La polarizzazione terminologica fra i due generi, insomma, si inserisce nel corso di un graduale mutamento di prospettiva che converge progressivamente sulle vicende che regolano non soltanto il dramma dell'umanità intera, ma anche, e forse soprattutto, l'esistenza di ogni singolo individuo.

Precedendo di qualche anno l'inizio del Concilio tridentino[3], il celebre editto parigino del 17 novembre 1548 con cui vennero condannate le rappresentazioni dei *mystères sacrés*[4], per quanto puramente indicativo sul piano cronologico, si inserisce in un periodo attraversato, in ambito teatrale, da differenti tensioni. Nella dimensione civile e soprattutto religiosa, le Riforme e la Controriforma segnano innanzitutto una parcellizzazione della *christiana universitas* per la quale la dimensione sacra viene progressivamente definita «comme une catégorie à part, qui ne devait plus souillier le monde profane[5]». Alla frantumazione religiosa segue quella teatrale: del resto, come scrive Bordier, «les mystères ne se conçoivent que dans une chrétienté unie; la division religieuse du XVI^{e} siècle scelle leur disparition[6]».

Se è vero, infatti, che la rappresentazione di *mystères*, così come per altre tipologie drammaturgiche considerabili come medievali, è documentata, soprattutto nelle province del regno, fino al Seicento inoltrato[7], l'anno 1548 rappresenta una data simbolica alla quale risale non solo l'interdizione del Parlamento parigino, esternazione più acuta di una tendenza teatrofobica che serpeggia già nei primi anni Quaranta del secolo[8], ma anche quello della rappresentazione a Lione della *Calandria* (1513) di Bibbiena, commedia messa in scena il 27 settembre di quello stesso anno

[1] Cfr. AUERBACH 2000, I, p.166.
[2] MAZOUER 2002, p.179.
[3] Cfr. HOROWITZ 2004, p.68.
[4] L. Petit de Julleville, *Les comédiens en France au Moyen Âge*, cit. in MILLET 1996, pp.76-77: «le Parlement de Paris le 17 novembre 1548, qui interdit à la confrérie de la Passion qui en avait le privilège à Paris "*de jouer le mystère de la Passion Nostre Sauveur ne autres mysteres sacrez sur peine d'amende arbitraire, leur permettant neantmoins de pouvoir jouer autres mysteres profanes, honnestes et licites, sans offenser ne injurier aucunes personnes"*». Cfr. LEBÈGUE 1977, p.17, LAZARD 1980, p.8, CLOSSON 2000, p.164, MAZOUER 2010, p.98.
[5] MUCHEMBLED 1978, p.209.
[6] BORDIER 1997, p.96. MUCHEMBLED 1978, p.167: «Une méfiance identique, de la part des autorités religieuses et civiles, se manifesta à l'égard des confréries et des confraternités religieuses. Ces "institutions caractéristique de la religion populaire médiévale" avaient recruté, avant la Réforme, la majorité de la population, et jouaient un rôle très important dans l'évacuation des tensions sociales par des festivités rituelles, tant dans les villes qua dans les campagnes. Festivités qui avaient un caractère à la fois profane et sacré». Cfr. VIALA 1997, p.29, FRAGONARD 1997, p.170, HOROWITZ 2004, pp.58-59, ZINGUER 2004, pp.95-96, JOBLIN 2008.
[7] Cfr. PETIT DE JULLEVILLE 1880, I, p.13.
[8] Cfr. FLORIS 2008, v, pp.131-165, LECERCLE 2019, che analizzano un editto del Parlamento parigino del 1541 in merito ad una rappresentazione del *Mystère des Actes des Apôtres*, editto nel quale già si condensano le accuse contro il teatro che si ripeteranno negli anni a venire.

per celebrare l'unione di Enrico II e Caterina de' Medici con una scenografia a prospettiva curata dall'italiano Nannocio.

L'anno di questi due eventi coincide d'altra parte con la pubblicazione della prima di quegli *Arts poétiques* con cui affiora lungo tutto il corso del secondo Cinquecento ed i primi decenni del secolo successivo la necessità di ripensare e di risistematizzare sul piano teorico il fenomeno letterario, teatro compreso[1]: del resto, mai come nel Cinquecento l'intera civiltà europea si caratterizza come una sintesi di attività drammaturgica e di cultura, di prassi e di teoria. Nel 1548 viene infatti dato alle stampe in forma adespota l'*Art poëtique François, pour l'instruction des jeunes studieus, & encor peu avancez en la Poësie Françoise* dell'avvocato del Parlamento parigino Thomas Sébillet[2], opera il cui titolo è assai probabilmente modellato a partire dell'*Ars poetica* oraziana, adattata in volgare nel 1541 da Jacques Peletier du Mans.

Preceduto sotto certi aspetti dal *Bref Sommaire* (1534) di Guillaume Telin, sorta di enciclopedia medievale in cui filtra tuttavia un certo interesse umanistico per la cultura filosofica neoplatonica ed i miti dell'antichità classica[3], il trattato di Sébillet, aperto liminarmente da un appello *Au lecteur* ed un sonetto indirizzato *A l'Envieux*[4], si distingue dai precedenti *arts de seconde rhétorique* (come *Le grant et vray Art de pleine Rhétorique* di Pierre Fabri, l'anonimo *Art et science de Rhétorique vulgaire* o l'*Art et science de rhetoricque metriffiee* di Gratien Du Pont[5]) per il tentativo di far ordine fra i precetti enumerativi di questi stessi *arts* e per una serie di idee in cui convergono teorie e modelli medievali e concetti destinati ad assume un ruolo cardinale nell'estetica del secondo Cinquecento. Le due sezioni del manuale di Sébillet, sorta di suddivisione implicita fra la teoria e la pratica che distinguono il fatto letterario, si delineano in effetti secondo continui tentativi di compromesso, auspicando un «apprentissage» poetico in cui i modelli medievali di Alain Chartier e Jean de Meung vengono rivendicati a fianco di scrittori moderni come Scève o Marot, oltre ai più

[1] Come ricorda WAGNER 1939, p.145, il lessema "art" ricorre già nel secolo precedente per definire tutta quella serie di fenomeni che sono legati all'occulto: «*Arts magiques, magique, art magian*, sont autant d'expressions qui désignent une science maudite, diabolique dont les démonographes du XV^e^ siècle décriront la structure et les lois.»

[2] SÉBILLET 1990 [1548]. Il trattato, pregno di influenze neoplatoniche, è introdotto da un'avviso indirizzato *Au lecteur* e da alcuni versi rivolti *A l'envieux*.

[3] TELIN 1534. Cfr. CLARK 1969, pp.129-130. Per la diffusione della filosofia platonica, specialmente nella sua opposizione a quella aristotelica, all'interno del contesto intelletuale della Francia del Quattrocento cfr. MORISI 1995, p.323.

[4] SÉBILLET 1990 [1548], I, iv, «Du style du Poète : du choix et ordre des Vocables, appelé en Latin, Élocution», p.61: «je veux seulement en cet endroit aviser le futur Poète, qu'il soit rare et avisé en la novation des mots: et comme il est contraint souvent en emprunter [...] aussi le fasse-t-il tant modestement […]. Car l'envie, toujours compagne de vertu, gardera jusques au bout sa méchante nature, qui est de trouver nœud au jonc, et à redire en ce qui est bien et ingénieusement inventé

[5] Nell'*Art* di Gratien Du Pont (Toulouse, Nicolas Vieillard, 1539, f.lv r°), i toni talvolta invettivi testimoniano l'agonia ormai avanzata della cosiddetta *Grande Rhétorique*: «Dieu nous preserve que l'antechrist ne viengne de leur temps, car je me doute que facillement ilz [les abolitionnistes de le coupe féminine tels que Lemaire de Belges ou Marot] tiendroyent son party, pour les nouveaultez qu'il vouldra tenir contre dieu.»

celebri poeti della tradizione greco-latina. Insomma, Sébillet è lungi dal rivendicare una drastica rottura rispetto alla tradizione letteraria più recente, accendendo piuttosto il flebile lume, destinato a rifulgere negli anni a venire, dell'importanza del modello antico nell'idea di poesia: del resto, come egli stesso scrive nel suo *Art* discutendo in merito al teatro, «gardons-nous encore quelque ombre des jeux Amphitéâtraux et scéniques tant célébrés par le passé. En quoi véritablement nous sommes loin reculés de la perfection antique[1]».

Nell'*Art poëtique* viene inoltre abbozzata l'idea della «divine afflation» poetica [2], introducendo sotto vari aspetti una certa flessione neoplatonica delle teorie innatiste dell'ispirazione letteraria[3] che viene ulteriormente esplorata e quasi radicalizzata in quel manipolo di poeti che in origine si riunisce nel collegio di Coqueret attorno alla figura del classicista Jean Dorat prendendo il nome di *Brigade*, e che poi si attribuisce, verso la metà degli anni Cinquanta del Cinquecento, una geometria più rigida e classicheggiante, nonché una denominazione metaforica di forte richiamo letterario, per quanto perlopiù "mitica": la *Pléiade*[4]. Scritto in parte come risposta al trattato di Sébillet, nel 1549 compare in gran fretta la *Deffence et Illustration de la Langue française*, sorta di "trattato-manifesto" del gruppo della Brigade composto e pubblicato da Joachim Du Bellay. Rimodellando, sino al limite del plagio, alcuni nodi argomentativi attinti dalle opere di Quintiliano, di Pietro Bembo e soprattutto di Sperone Speroni, questi ultimi ripresi anche dallo stesso Peletier nell'esposizione in merito alla lingua francese affidata all'*Avertissement* preposta alla sua traduzione oraziana, la *Deffence*, sulla quale si avrà modo di tornare, si distingue innanzitutto per l'urgenza con cui essa viene redatta e pubblicata, segnalando un dibattito teorico intorno alla letteratura assai acceso negli anni a cavallo di metà Cinquecento. Se, da un lato, simile urgenza tende a tradirsi nell'insieme di contraddizioni che attraversano la stessa impalcatura ideologica della *Deffence*, dall'altro essa segnala la volontà di imporre l'idea di imitazione degli antichi, escludendo categoricamente quelle

[1] SÉBILLET 1990 [1548], II, viii, «Du Dialogue, et ses espèces, comme sont l'Églogue, la Moralité, la Farce», p.132.

[2] Ibid., I, i, «De l'antiquité de la Poésie, et de son excellence», pp.21-25: «Et certes comme en tous les ars cette étincelle du feu divin à l'approcher de l'esprit son semblable, rend lumiere par laquelle ell'est évidemment connue ; aussi en l'art Poétique (me soit permis de nommer art ce que plus proprement j'appelleroie divine inspiration) reluit-elle en plus vive et plus apparente splendeur.» Car le Poète de vraye marque, ne chante ses vers et carmes autrement que excité de la vigueur de son esprit, et inspiré de quelque divine afflation. Pourtant appelloit Platon les Poètes enfans des dieuz : le père Ennius les nommoit sainz et tous le savans les ont toujours appellez divins.» Le fonti annotate a margine di questo passaggio sono il *Pro Archia* di Cicerone e la *Repubblica* di Platone.

[3] Ibid., I, iii, «De l'invention, première partie de Poésie», pp.57-58: «Le fondement et première partie du Poème ou carme, est l'invention. […] Le Poète naît, l'Orateur se fait.»

[4] Fatta eccezione delle riprese in chiave ironica fatte soprattutto fra gli autori di confessione protestante, questo nome è in effetti attestato soltanto nell'ode che Ronsard scrive per celebrare un astro nascente, Rémy Belleau. RONSARD 1993-1994, II, *Le Second Livre des Poems*, «À Christophle de Choiseul, son ancien amy», pp.201-804, p.802, vv.37-38: «Te concevant, Belleau, qui vins en la Brigade / Des bons, pour accomplir la semptième Pléiade.» Il "mito" della Pléiade nasce soltanto *a posteriori*, soprattutto a partire dalle *Recherches de la France* (redatte in più libri stampati fra il 1560 ed il 1621) di Étienne Pasquier, il primo ad intendendere questo movimento in una profonda rottura rispetto al passato, dando così principio ad una nuova età dell'oro della letteratura. Cfr. BALMAS 2004, pp.xv-xvii.

soluzioni di compromesso con il passato più recente delineate Sébillet. È dunque con la pubblicazione della *Deffence* che si impone con forza un paradigma estetico fondato sull'imitazione classica, nell'adesione o nella divergenza del quale si delinea larga parte del panorama letterario e teatrale del secondo Cinquecento.

In una dimensione dominata da una *renovatio*, benché di tipo teologico, analoga a quella di Du Bellay, il teatro francese del secondo Cinquecento viene inoltre lambito, quando non del tutto assorbito, nella «tourmente religieuse[1]» provocata dalle Riforme. Nel corso del XVI secolo, infatti, il teatro viene spesso impiegato come strumento di una vera e propria "propaganda"[2] tanto religiosa quanto politica, ma in fondo anche estetica: se da una parte, infatti, la drammaturgia viene costantemente impiegata con un preciso scopo di diffusione ed insegnamento religioso[3], dall'altra il processo di secolarizzazione teatrale iniziato sotto il regno di Luigi XII[4] induce ad impiegare la scena anche secondo finalità politiche, arrivando talvolta a denunciare le ingerenze papali nella sfera del potere reale[5].

Progressiva affermazione dell'estetica classica, scontro religioso e secolarizzazione teatrale sono alcuni dei fattori principali che distinguono il panorama culturale del secondo Cinquecento francese. Nelle continuità medievali che persistono al di sotto del mutamento umanistico, il teatro di questo periodo senza nei suoi retaggi e nelle sue fratture un momento di fermento dell'immaginario destinato ad assestarsi verso il 1610, l'anno in cui Enrico IV viene assassinato e, al contempo, l'inizio convenzionale di quell'esperienza drammaturgica che prende il nome di *théâtre classique*[6]. Nel moto

[1] MAZOUER 2015, p.2016. Cfr. AUERBACH 2000, I, p.175, MAZOUER 2010, p.97.
[2] LEBÈGUE 1954, pp.289-290: «Au XVI[e] siècle, l'opinion des Protestants à l'égard du théâtre sérieux ou comique pourrait être définie ainsi: en théorie, ils s'en méfient et le considèrent comme un divertissement dangereux ; en pratique, ils usent le théâtre comme un moyen de propagande». Cfr. PETIT DE JULLEVILLE 1889, p.45, CHARPENTIER 1979, p.47, MAZOUER 2015, p.192.
[3] Cfr. LEBÈGUE 1977, p.175.
[4] Cfr. PETIT DE JULLEVILLE 1889, p.55, PICOT 1970, p.14, BORDIER 1997, p.84.
[5] Cfr. JONKER 1939, pp.8-9, 25-26, BORDIER 1997, pp.88-89. WEBER 1955, p.67, n. 1: «Sans doute ne faut-il pas exagérer l'indépendance de ce théâtre [*moralité, sottie*] qui quelquefois sert les dessins de la propagande royale. Ainsi les attaques de Gringoire contre la papauté sont destinées à justifier la politique de Louis XII en Italie». Il libello antipapista di Pierre Gringoire, *La chasse du cerf des cerfs […]* (Paris, s.e., 1510), si inserisce all'interno di una tradizione il cui caso forse più prestigioso è offerto dall'anonimo *Iulius exclusus e coelis […]* (s.l., [Peter Schöffer?], 1514) attribuito a Erasmo e che, per ragioni legate al gallicanesimo e alle ambizioni di supremazia sia culturale che militare, viene declinata copiosamente nel panorama culturale del primo Cinquecento, come testimoniano, fra i vari casi, ulteriori scritti dello stesso Gringoire o la *Déploration de l'Église militante […]* di Jean Bouchet (Paris, s.e., 1512): cfr. SIMONE 1961, p.126 *sq*. La letteratura propagandistica dei primi decenni del Cinquecento, profondamente intrecciata all'attualità, sollecita l'insieme della tradizione teatrale profilatasi nel corso del Medioevo: alle *moralités* si rifanno il *Peuple français, peuple italique, l'Homme obstiné* (recuperato nel 1544 nel *Trialogue entre l'ambassadeur du Roy François, le portier d'Enfer et le prince des diables*: cfr. FRAGONARD 1997, p.129) ed il *Jeu du Prince des sots et mère sotte*, nel quale viene satirizzato papa Giulio II (cfr. MAZOUER 2015, pp.248-249); la *sottie* è invece ripresa ne *La sotie nouvelle des chroniqueurs* (1515) rivolta contro Luigi XII. Le critiche nei confronti degli abusi ecclesiastici della Chiesa cattolica e contro l'influenza italiana a Corte (quanto mai sensibile con l'investitura di Caterina de' Medici) diveranno costanti nella polemica protestante.
[6] Cfr. MAZOUER 2015, p.23 *sq*. Nella visione affatto elastica di simile ripartizione cronologica, è forse utile ricordare che nel 1611 Daniel Hensius pubblica a Leida il *De tragoediae constitutione*, le cui idee nutrono sia Corneille che Racine.

ondivago di un periodo fatto di spinte innovatrici e riflussi del passato, il teatro del secondo Cinquecento delinea una progressiva e problematica convergenza di questioni teologiche e morali che dal piano trascendentale tendono come a convergere verso la realtà fenomenica dei singoli soggetti scenici, dei singoli individui in tutta la loro umanità, in una sorta di tensione in cui se da una parte essi «ne sont pas moins généraux que les types allégoriques», dall'altro «ils comportent aussi une part de singularité qu'ils doivent soit à l'histoire soit à la fiction et ils combinent ainsi la vraisemblance et l'originalité.[1]» In questo senso, se il *théâtre classique* si distingue per l'attenzione rivolta alla coscienza profonda, alla psicologia del soggetto singolo, l'emersione di questa individualità del personaggio non avviene *ex abrupto*, ma comincia a delinearsi proprio nel corso del Rinascimento, sorta di bacino culturale in cui si riversano e si amalgamano, come osserva Ernst Cassirer, eredità medievale e richiamo del mondo classico[2].

Nonostante le opposizioni che si profilano anche sul piano teatrale[3], il Cinquecento, in questo senso, è un secolo di transizione, un periodo che dopo aver stabilito una rottura fra passato e presente vive nel mito di poter ricomporre un rapporto ciclico con il passato oltre questa frattura. Esso, insomma, non è l'epoca del sistema, bensì il periodo dell'*essai*, il momento di un tentativo, spesso sperimentale, volto a creare una visione di mondo sulla base dai frammenti raccolti dal passato e ricomposti nel presente. Se sul piano drammaturgico tale visione si esprime inizialmente nel tentativo di «arriver à une fusion entre l'ancien et le nouveau système dramatique, entre le drame du moyen âge et celui de la Pléiade[4]», ciò avviene, in fondo, perché una rivoluzione drastica e brutale, talvolta percepibile nel passaggio dall'argomento religioso a quello secolare, è impensabile per un'arte e per una pratica culturale così profondamente intrecciata all'universo morale, sociale, religioso e finanche cognitivo del tempo[5].

In questo periodo di transizione che va, all'incirca, da metà del Cinquecento sino ai primi decenni del secolo successivo, la produzione teatrale tende a gravitare intorno ad immaginari differenti, contribuendo ad un processo di elaborazione culturale per il quale inizia a delinearsi «un

[1] MICHEL 1983, p.15.
[2] CASSIRER 1974, p.197: «Il duplice e differente rapporto, che la rinascenza ha, da un lato col medioevo e, dall'altro, coll'antichità, non appare mai tanto chiaramente, quanto nella posizione, che essa assume di fronte al problema della *coscienza*.»
[3] Cfr. PETIT DE JULLEVILLE 1889, pp.29-30. Cfr. PETIT DE JULLEVILLE 1880, I, pp.243-244, MORTENSESN 1974, pp.166-167. MAZOUER 2002, p.176: «On pourrait opposer presque systématiquement les traits caractéristiques du théâtre de la Renaissance à ceux du théâtre médiéval ; s'un cote le religieux et le profane, de l'autre le tragique et le comique ; d'un côté un théâtre fondé tout sur la puissance des images, de l'autre un théâtre du verbe ; d'un côté le théâtre populaire, de l'autre un théâtre plutôt réservé à des élites.»
[4] MORTENSESN 1974, p.191.
[5] LAZARD 1980, p.8: «La désaffection à l'égard du théâtre sacré, que justifiait des motifs littéraires et religieux, s'opère toutefois très lentement. Elle révèle la nécessité d'un renouvellement des genres qu'implique l'évolution des mœurs et du gout. Mais l'apparition des genres nouveaux n'entraîne pas une rupture radicale avec le théâtre traditionnel.»

nouvel idéal humain[1] » nel quale il problema del Male perde via via la propria consistenza sovrannaturale per depositarsi e consolidarsi all'interno della coscienza individuale, in quella costellazione di moti dell'anima e di passioni che definisce, in breve, l'estetica del *théâtre classique*[2]. Non che il dramma medievale fosse avulso dalla rappresentazione di simili soggetti. Ma rispetto agli effetti scenografici di questa tradizione drammaturgica, il teatro umanistico tende a sfumare la proiezione visiva a favore di una descrizione perlopiù retorica, in linea peraltro con l'insegnamento di Seneca, per il quale la *mise en scène* di una parola in preda ad emozioni estreme prevale su quella dell'azione: Étienne Jodelle, ad esempio, definisce sin dal prologo della sua *Cléopâtre captive* (1552) il carattere enunciativo della sua tragedia, la quale si apre scenicamente con la parola di un'ombra pronunciata «Dans le val ténebreux, où les nuit éternelles / Font éternelle peine aux ombre ciminelles» (vv.1-2).

La progressività di tale transizione è del resto espressa dal fatto che, nonostante la graduale affermazione di un paradigma estetico basato il più delle volte sul concetto di rottura, «le théâtre médiéval tardif poursuit sa carrière […] en plein siècle de la Renaissance[3]». Se la rappresentazione di spettacoli di ampiezza monumentale inizia a declinare, e se l'edizione dei drammi medievali ne assicura una relativa sopravvivenza nel secolo della stampa[4], la variegata tradizione drammaturgica ereditata dal Medioevo tende non soltanto a persistere nel corso del Cinquecento, ma si propone di frequente come bacino culturale di riferimento a partire dal quale prende gradualmente forma l'idea di teatro rinascimentale.

Rispetto alla nozione teorica di linea evolutiva o di progresso che a lungo si imposta negli studi rinascimentisti, è forse più utile ricorrere all'immagine della spirale, ovvero di una progressiva confluenza di diversi generi teatrali rispetto al medesimo nucleo di senso. La sopravvivenza del personaggio di Satana nel teatro rinascimentale rappresenta, da questo punto di vista, un luogo sintomatico nel quale si incontrano e si scontrano immaginario medievale ed immaginario moderno, illuminando per contrasto anche alcune delle altre contraddizioni che attraversano questo periodo. Così come, a livello drammaturgico, il passaggio da un immaginario all'altro non avviene per rotture improvvise ma secondo un graduale adattamento, il diavolo, la cui polisemia simbolica ne assicura un certo polimorfismo, sembra come mutare aspetto durante il Cinquecento, di un periodo in cui del resto il teatro, più che rinascere, sembra soggetto a continue metamorfosi[5]. Ciò che Charles Mazouer,

[1] Ibid., p.9.
[2] Cfr. AUERBACH 2000, II, pp.152-153.
[3] MAZOUER 2002, p.11. Cfr. FAGUET 1912, pp.68-69, LEBÈGUE 1977, I, ii, «Survivances des mystères», MAZOUER 2015, pp.221-222, 233: «les mystères qu'on appelle médiévaux furent vivantes encore longtemps au cours du siècle de la Renaissance».
[4] Cfr. FRAGONARD 1997, p.118, MAZOUER 2002, pp.23-24.
[5] Cfr. FRAGONARD 1997, pp.99-100.

parlando della relazione fra *mystères* e tragedia rinascimentale, ha definito come «l'attirance d'un contre-modèle[1]», può probabilmente essere inteso come una più ampia «attirance» nei confronti di un paradigma di senso universale e sovraindividuale che la cultura moderna inizia a mettere in discussione e a modificare. In fondo, la persistenza episodica ma ad ogni modo sintomatica del diavolo nel teatro del Cinquecento denota, forse, gli ultimi tentativi compiuti per trovare una spiegazione ontologica ed universalmente valida alla questione del Male.

Prove per un teatro moderno

Il contesto teatrale francese si delinea, lungo tutto il XVI secolo, secondo differenti tentativi attraverso cui poter conciliare il retaggio della tradizione medievale del teatro a sfondo prevalentemente religioso con lo sviluppo di teorie estetiche modellate a partire dal canone antico.

Lo spirito pedagogico che prende forma nella cultura umanistica promuove, nel primo Cinquecento francese, un tipo di teatro in neolatino composto a fine didattico[2]. Se è vero che «c'est par les collèges que s'est fait le retour au théâtre antique, bientôt pris pour modèle pour des tragédies et comédies en français qui écloront souvent, elles aussi, dans des collèges[3]», simile ritorno al teatro antico non avviene bruscamente, bensì mediante una serie di graduali approssimazioni a cui appartengono sia la fioritura medievale della commedia elegiaca e la stesura dei commenti plautini di Vitale di Blois, sia, più tardi, l'analisi che Nicholas de Clémanges offre del *Commentum Tenrentii* di Elio Donato (1437), le parafrasi del teatro di Seneca (1484), nonché infine la straordinaria edizione, a cura del lionese Treschsel, delle commedie terenziane commentate da Jodocus Badius (1493), quest'ultimo a sua volta autore di un ulteriore commento alle opere dell'autore latino raccolto sotto il titolo di *Praenotamenta* (1502)[4]. Sulla scia di questa progressiva appropriazione della cultura antica, il teatro didattico del primo Cinquecento, particolarmente sviluppato nelle aree di confessione protestante[5], rappresenta in questo senso uno dei momenti di maggiore fermento della riscoperta della tradizione drammaturgica greco-latina. Sin dai primi tentativi proposti nei *Collèges* parigini sotto il magistero di Ravisius Textor, le cui rappresentazioni pongono assieme personificazioni allegoriche e raffigurazioni mitologiche, il teatro didattico si struttura prevalentemente in funzione di un progetto

[1] MAZOUER 2010.
[2] Cfr. MAZOUER 2002, p.147.
[3] MAZOUER 2002, p.156. Cfr. LAZARD 1980, p.83.
[4] Per le *Praenotamenta* (Lyon, Frandin, 1502) di Jocundus Badius, al secolo Josse Bade, umanista fiammingo che compie parte dei suoi studi a Ferrara sotto il magistero di Guarino Veronese, cfr. LAWTON 1949, pp.28-34.
[5] Cfr. HARTWIG 1989. Negli anni Venti del Cinquecento, Lutero, sotto influenza di Melantone, mostra un certo intesse per il teatro di argomento religioso e a scopo educativo, utile peraltro a diffondere i principi cristiani riformati.

educativo che ha per finalità sia l'istruzione morale[1] - di una moralità talvolta infiltrata dall'ideologia religiosa[2] - sia la formazione retorica, e dunque, in un senso più stretto, *umanista*[3]. Altre figure di spicco di questo tipo di teatro di espressione neolatina sono Georges Buchanan, Guillaume Guérente, «les parrains de la tragédies française[4]», ma anche Claude Roillet e Marc-Antoine Muret[5], i quali tutti traducono ed adattano numerose tragedie dal repertorio antico, in particolare Sofocle, ma soprattutto Euripide, il tragediografo greco in cui è più frequente «[l]'usage de δαίμων pour désigner une divinité de l'Olympe[6]», e Seneca[7]. Il repertorio adottato all'interno di questo teatro didattico si compone inoltre di alcune commedie d'imitazione plautino-terenziana divise in atti, ma soprattutto di *moralité* e tragedie originali, nella cui composizione e nel cui allestimento, tuttavia, vengono ereditati ed amalgamati alcuni elementi dei *mystères* medievali[8]. Il teatro didattico primocinquecentesco, insomma, costituisce uno dei primi bacini di confluenza di tradizioni drammaturgiche differenti, realizzando delle soluzioni di compromesso che evidenziano l'assenza di qualsiasi tipo di rottura[9].

La traduzione teatrale, a stretto contatto con la drammaturgia didattica, partecipa dal suo canto alla formulazione di nuove idee di teatro anche per il tramite dei modelli che provengono dall'Italia e soprattutto dal mondo classico, quest'ultimo sempre più al centro del quadro culturale francese dopo la fondazione del *Collège royal* avvenuta nel 1530 per volontà di Francesco I. Le versioni delle commedie e delle tragedie antiche[10] si distribuiscono lunga una più ampia riflessione intorno alla

[1] Cfr. MAZOUER 2002, p.147, ZINGUER 2004, p.98, MAZOUER 2015, p.275.
[2] Cfr. MAZOUER 2002, p.159.
[3] Cfr. JONKER 1939, pp.222-224. DUBOIS 1985, p.195: «le mot *umanista* utilisé en Italie dès le début du XVI[e] siècle […] désigne un professeur de rhétorique».
[4] LEBÈGUE 1944a, p.97. Cfr. LANSON 1903, pp.182-183, JONKER 1939, pp.180-187.
[5] Cfr. SOULIÉ 1989, pp.639-642. Montaigne rievoca con fierezza il fatto che durante la sua giovinezza egli abbia «soutenu les premiers personnages ès tragédies latines de Buchanan, de Guérente et de Muret qui se représentèrent en [son] collège de Guyenne avec dignité […] C'est un exercice que je ne mesloüe poinct aux jeunes enfans de maison: et ay veu nos Princes s'y adonner depuis en personne, à l'exemple d'aucuns des anciens, honnestement et louablement» (MONTAIGNE 1992 [1588], I, xxvi, «De l'intitution des enfans», p.176). Per il ruolo di Muret nella riabilitazione dell'opera di Seneca nel Cinquecento cfr. CAIGNY 2011, p.37: sul teatro didattico neolatino cfr. Ibid., pp.44-47
[6] TIMOTIN 2012, p.15.
[7] MAZOUER 1984, p.135: «Eschyle n'a tenté personne. On prend pour guide plutôt Sophocle, Euripide et Sénèque. Sophocle et Euripide sont également apprécies; les humanistes y remarquent la puissance d'un destin qui tendrait à devenir providence pour les hommes du XVI[e] siècle - sur des hommes fragiles invités à la moralité et à la prudence. [...] On admirait chez lui [Sénèque] cette terrible confrontation […] d'une âme avec son inéluctable destinée». FRAGONARD 1997, pp.114, 117: «Parmi les tragiques grecs, celui qui l'on publie le plus souvent est Euripide qui, édité en grec dès 1503, connaît 4 traductions partielles en latin, 7 en français. […] Pour les auteurs latins, Sénèque domine tout le flot des publications théâtrales: imprimées dès 1475, ses tragédies ont 9 éditeurs et 45 éditions». Su Eschilo cfr. AULOTTE 1992, mentre su Seneca cfr. CAIGNY 2011, pp.39-43. Le edizioni, le traduzioni ed i commenti delle tragedie di Euripide sono peraltro particolarmente frequenti fra gli scrittori protestanti: cfr. SALADIN 1996. Nello specifico, Lazare de Baïf traduce l'*Electre* di Sofocle (1529, 1537), Guillaume Bochetel l'*Hecuba* di Euripide (pubblicata nel 1550, ma redatta nel 1544 a partire dalla versione in latino di Amyot, il qule fra il 1545 ed il 1547 traduce in francese l'*Iphigénie à Aulis*), Thomas Sébillet l'*Iphigene d'Euripide* (1549, dedicatoria datata il primo settembre dello stesso anno).
[8]. Cfr. LEBÈGUE 1944a, p.9, LEBÈGUE 1983, FRAGONARD 1997, p.135.
[9] Cfr. LOUKOVITCH 1933, p.32, MAZOUER 2002, p.174.
[10] La traduzione delle tragedie greche viene sollecitata nella prima metà del Cinquecento da figure come Erasmo, che traduce in latino due tragedie di Euripide (*Euripidis Hecuba et Iphigenia latinae factae Erasmo interprete*, Paris, J. Badius, 1506), ma soprattutto Luigi Alamanni, il quale nel 1530 firma la prima traduzione in volgare di un dramma greco

traduzione che, nel Rinascimento, consiste sostanzialmente nel passaggio dal concetto di *translatio* a quello di *traductio*[1]. Simile distinzione tende a convergere in un panorama traduttologico nel quale, anche sulla base di una falsa lettura dei versi 133-134 dell'*Ars poetica* oraziana, si ritiene che «qui veut comprendre et faire comprendre l'original doit d'abord l'assimiler, l'absorber, afin d'en capter, de l'intérieur, les propriétés.[2]»

Nella teoresi teatrale, la traduzione stimola d'altra parte la riflessione intorno alle nozioni di tragedia e di commedia, le cui definizioni, spesso accolte e sviluppate nei paratesti posti a prefazione delle differenti *pièces*[3], non solo cercano di arginare l'incomprimibile fluidità che percorre nel profondo il del teatro, ma pongono altresì non pochi problemi nella cornice mentale del tempo, giacché «la définition proprement littéraire que l'on donne de la comédie et de la tragédie […] exclut a priori le "sacré" chrétien comme thème spécifique du théâtre[4]». La distinzione di questi due generi, cui si aggiunge presto quello satiresco, costituisce nella cultura del tempo il traliccio e fondamento di una complessa e fantasiosa ermeneutica dell'antico ottenuta anche attraverso la rielaborazione, se non addirittura la dissimulazione, di alcuni elementi che, a partire dalla tradizione teorica, appartengono già alla cultura medievale. L'*Ars minor* redatta da Elio Donato nel III secolo, ad esempio, risulta largamente diffusa lungo tutto il corso del Medioevo[5]. Nella sezione di questa *Ars* che tratta «De Tragoedia et Comoedia», si ribadisce più nello specifico non solo l'origine sacra della tragedia e della commedia[6], ma anche una loro precisa ripartizione contenutistica («*Comoedia de fictis est argumentis, Tragoedia saepe ab historica fide petitur*[7]»), distinzione che tuttavia non elimina il fatto che esse sono allo stesso modo azioni narrate o rappresentate, essendo entrambe ugualmente *fabula*[8], termine che nel corso del Rinascimento diviene oggetto di una vera e propria diffrazione semantica[9]. Per Charles Estienne, così come si legge nell'*Epistre du translateur au lecteur* preposta alla

(l'*Antigone*, messa in scena al cospetto del re Francesco I e della sua corte parigina), e Matteo Bandello, che nel 1539 invia e dedica a Marguerite de Navarre la traduzione, sempre verso l'italiano, dell'*Ecuba* di Euripide. Nel 1541, infine, Sebastiano Serlio entra a servizio di Francesco I: il primo libro del suo commento a Vitruvio viene tradotto da Jeahan Martin già nel 1545.

[1] Cfr. MESCHONNIC 1999, pp.40-41. Simile distinzione, dai contorni assai ambigui, risale alla traduzione delle *Notti Attiche* di Aulo Gellio realizzata da Leonardo Bruni.

[2] JEANNERET 1994, p.46.

[3] Cfr. LARDON 2018, p.49.

[4] MILLET 1995a, pp.73-74.

[5] Cfr. COLOMBO TIMELLI 1996.

[6] Cit. in LAWTON 1949, p.2: «*Initium Tragoediae et Comoediae rebus diuinis est inchoatum, quibus pro fructibus vota solventes operabantur antiqui*».

[7] Cit. in LAWTON 1949, p.10.

[8] «*Fabula generale nomen est.Eius duæ primæ partes sunt Tragoediae et Comœdiæ*»: cit. in LAWTON 1949, p.14. Nell'*Ars grammatica* di Diomede, di poco successiva a quella di Donato, si legge la seguente spiegazione: «*Dramata autem dicitur tragica aut comica παρά τό δράν, id est agere. Latinae fabulae appelantur siue fatibulae; in Latinis enim fabulis plus sunt cantica quae canuntur: uel a faciendo; nam et agi fabula, non referri ab actoribus dicitur. Ideoque Horatius utraque significatione interpretatur, cum ita de fabula dicit, "aut agitur res in scenis aut acta refertur"* [*Ars poetica*, v.179] *sicut in choro*» (cit. in Ibid., p.24).

[9] Cfr. HUGUET 1925-1967, III, *s.v.*

traduzione dell'*Adria* di Terenzio (1542), il termine di «*fable*» non allude ad esempio alla mitologia classica, così come esso viene più largamente inteso nella cultura rinascimentale[1], ma sembra piuttosto coincidere con una disposizione degli eventi nella quale, tuttavia, la finzione teatrale non corrisponde alla *mimesis*, bensì ad un'invenzione velata «soubz le sens de laquelle» si cela un messaggio morale:

> Fable estoit ung nom commun et general tant à la tragedie que à la comedie et satyre, mesmement encores à toute poesye, ainsi qu'il plaist à d'aulcuns. Car la fable n'est aultre chose, sinon une deduction de matiere faicte et inventée, bien et proprement disposée, soubz le sens de laquelle gist une reprehension de vice ou remonstrance de vertu[2].

Per ciò che concerne più nello specifico la tragedia, Seneca costituisce il principale modello della cultura rinascimentale, sia per ragioni di carattere culturale (la sua filosofia stoica, come insegna il carteggio apocrifo con Paolo, presenta alcune nozioni affatto inquadrabili all'interno delle coordinate mentali cristiane[3]), sia per motivi di più banale fruizione linguistica, essendo il latino maggiormente conosciuto e dunque più facilmente traducibile ed editabile. Volgarizzate e adattate a partire dagli anni Cinquanta del Cinquecento (La Péruse, ad esempio, traduce la *Médée* nel 1555, mentre Toutain, l'anno seguente, volge in francese l'*Agamemnon*), le tragedie di Seneca esercitano un'influenza determinante sull'intero arco della drammaturgia rinascimentale, fornendo, unitamente agli insegnamenti dell'*ars* oraziana, i moduli per una ripartizione drammaturgica per atti[4] e stimolando un'idea di teatro improntata su quei caratteri morali e sentenziosi che vengono peraltro ripresi anche nel teatro didattico[5]. Se Jacques Peletier du Mans stima nel suo *Art poétique* (1555) che il tragediografo latino «n'est pas guere magnifique: einçoes [*scil.* mais] pesant e obscur[6]», nel corso

[1] Sulla tradizione nel mondo latino e medievale della *fabula* in quanto equivalente del *muthos* greco, cfr. per tutti SCHMITT 2001, pp.56-59. Sempre per il contesto medievale cfr. DUVAL, GUADAGNINI 2024, p.76: «D'après la tripartition des *species narrationum (fabula, argomentum, historia*) de la rhétorique latine, pour bien des auteurs la tragédie, n'étant ni vraie ni vraisemblable, relève de la fabula, alors que la comédie tient de l'argumentum puisqu'elle est une fiction vraisemblable», benché la prima di queste equivalenze non sembra essere attestata né in Francia né in Italia.

[2] ESTIENNE 1950 [1542], p.90 [f.ã iiii].

[3] Con la parziale benché rilevante eccezione di Agostino (il quale nel *De civitate Dei*, XIX, iv, 202, critica in particolare la tanto superba quanto falsa virtù che Seneca attribuisce al *sapiens* stoico contro le ostilità di Dio), gli apologeti e i Padri della Chiesa accolgono con grande favore gli insegnamenti del filosofo latino (Tertulliano, *De anima*, XX, i; Lattanzio, *Divinae institutiones*, V, xxii, 12; Girolamo, *De viris illustribus*, XII).

[4] LEBLANC 1972, p.85: «la notion d'acte, absente de la tragédie antique, est introduite dans la tragédie française sous la garantie d'Horace et des traducteurs de Sénèque».

[5] Il giudizio della cultura cinquecentesca nei confronti del filosofo latino è forse riassunto nelle parole di SCALIGER 1561, VI, vi, f.323 b: «*Seneca* […] *quem nullo Græcorum maiestate inferiore*[*m*] *existimo: cultu vero ac nitore etiam Euripide maiorem. Inventiones sane illorum sunt: at maiestas carminis, sonus, spiritus ipsius. In quibus Sophoclis se esse voluit similiorem, frustra fuit. quare ipsum quoque intactum relinquamus. non quod omnino desperemus quædam melius dici posse: sed quia ex aliss tribus fatis erit nobis suppeditatum, unde poeta noster quid fugiat, quid sequatur intelligere queat*.»

[6] PELETIER 1990 [1555], II, vii, «De la Comedie e de la Tragedie», p.304.

del secondo Cinquecento proprio questi caratteri spettacolari e sanguinolenti vengono via via valorizzati in quanto concepiti in risonanza rispetto agli eventi storici coevi, nonché nel rispetto di un modello teorico, in ultima istanza anche aristotelico, per il quale la tragedia, per essere definita in quanto tale, deve necessariamente terminare male.

Per i loro intrighi lineari e sempre tesi verso un finale infausto, le tragedie di Seneca rappresentano dunque uno dei modelli principali del teatro rinascimentale, nel quale, pur nel sempre più insistente richiamo alla *Poetica* dello Stagirita, sembra perlopiù riflettersi quella *doxa* di tradizione medievale rappresentata icasticamente dall'immagine boeziana della divinità sostanzialmente malvagia della Fortuna, entità che nel suo moto ciclico raffigura con finalità didattica la *vanitas* sottesa alla mutevole e precaria condizione umana[1]. Se nella filosofia del Rinascimento, come ha scritto Ernst Cassirer, «[a]lla Fortuna, rappresentata con la ruota, che afferra l'uomo e lo trascina con sé, che ora lo innalza e ora lo sprofonda nell'abisso, succede la Fortuna con la vela; e non è essa sola che pilota la barca, ma è l'uomo che regge il remo[2]», simile slittamento prospettico, in parte prodotto dall'impronta che lo stoicismo lascia sul pensiero umanista, pare tutt'altro che stringente nel panorama teatrale. In effetti, non soltanto le forme medievali del concetto di Fortuna trovano largamente spazio nella loro forma originaria all'interno del quadro culturale rinascimentale[3], ma anche quando esse assumono una veste nuova grazie al contatto con la cultura del ritrovato mondo classico, emerge in controluce la vecchia connotazione tradizionale per la quale la malasorte possiede un valore educativo in quanto «envoyée de Dieu, qui, à travers elle, cherche à rendre les hommes plus sages en leur montrant la vanité de leurs ambitions.[4]» In Francia, al pari di ciò che si profila nel contesto italiano[5], questa declinazione sinistra e pessimistica del concetto di Fortuna (termine che peraltro ricorre in quasi tutte le traduzioni europee della τύχη aristotelica) affiora in particolare nel genere tragico, i cui eventi tendono il più delle volte ad interpretare il Fato classico come il risultato più o meno cosciente dell'agire umano o come il prodotto di una volontà divina celata allo sguardo dei personaggi coinvolti.

«Si cherchons nous avidement», come osserva Montaigne, «de recognoistre en ombre mesme et en la fable des Theatres la montre des jeux tragiques de l'humaine condition[6]», la centralità del

[1] Cfr. ZANIN 2014, p.129.
[2] CASSIRER 1974, p.125.
[3] Nel suo *Discours contr Fortune* (1559), Ronsard combina ad esempio il tema medievale della ruota della Fortuna con quello della vita quale rappresentazione teatrale. RONSARD 1993-1994, II, *Le Second Livre des Poemes*, «Discours contre Fortune», p.771, vv.19-24: «Quand cest aveugle sotte a pris un homme à jeu, / Dés le commencement elle s'en moque un peu, / S'en joue et s'en esbat : puis comme variable / En riant le trahist et en fait une fable, / Un populaire conte, et l'assied au plus haut / (Pour estre regardé) du tragiq' eschafaut.»
[4] DESAN 1987, p.30. Cfr. SIMONE 1961, pp.152-160, WIRTH 1983, p.27.
[5] Cfr. DALLA VALLE 1967.
[6] MONTAIGNE 1992 [1588], III, xii, «De la phisionomie», p.1046.

genere tragico all'interno dell'immaginario rinascimentale[1] tende infine a cristallizzarsi attorno a due elementi rispetto ai quali la drammaturgia dell'antichità classica possiede un vero e proprio valore archetipico: «d'une part les catastrophes humaines, qui sont constantes, de tous les temps et de tous les pays. D'autre part le sentiment que ces catastrophes sont dues à des puissances surnaturelles, qui se cachent dans le mystère, dont les décisions nous sont inintelligibles.[2]» La drammaticità degli eventi, di cui i protagonisti della tragedia rinascimentale cercano di sondare le ragioni e risolverne gli aspetti più dubbi, prima di abbandonarsi ai toni disperati che distinguono la tragedia barocca; l'essenza misteriosa, sovrannaturale ed indecifrabile di simile questionamento, facendo della scena un microcosmo che gravita con moto ellittico «in uno stato di dubbio perpetuo» attorno ai poli inconciliabili del «mistero di Dio» e della «comprensibilità delle azioni umane[3]»: sono forse questi i due elementi della tragedia greca che, assieme agli aspetti più inquietanti del teatro senecano, hanno indotto l'immaginario del Cinquecento ad elaborare a teatro delle nozioni che la drammaturgia medievale aveva cercato di esplorare a suo modo attraverso il personaggio di Satana.

La tragedia

Sviluppandosi in un primo tempo attraverso le traduzioni, la definizione del genere non avviene secondo un processo lineare, quanto piuttosto a partire da una *contaminatio* fra differenti orizzonti culturali e molteplici generi teatrali, un'ibridazione che crea lungo tutto il periodo rinascimentale un sistema di continue commistioni e reciproche interferenze che comporta uno sviluppo affatto irregolare di questo genere, tanto nella pratica, quanto nella riflessione teorica[4]. In questo periodo, la lingua greca è del resto un patrimonio culturale posseduto soltanto da pochissimi eruditi, talvolta impiegato con difficoltà non indifferenti: Erasmo, che pure si può annoverare fra i più fini grecisti del periodo, non nasconde ad esempio le difficoltà incontrate nel tradurre in latino

[1] MAZOUER 2016, p.23: «le répertoire théâtral se renouvelle complètement et se montre particulièrement florissant du côté tragique - entre 1550 et 1610, autour de 100 ou 150 tragédies pour une vingtaine de comédies.»
[2] A.-J. Festugière, *De l'essence de la tragédie grecque*, cit. in MAZOUER 1984, p.152.
[3] BARBERI SQUAROTTI 2003, p.184.
[4] LANSON 1903, p.181: «On se représente communément la naissance et le développement de la tragédie, comme des autres genres littéraires, par une ligne droite ou courbe, figurant un mouvement simple et continu. Ce procédé de transcription imaginative qui a souvent ses avantages, est tout à fait défectueux et inexact quand il s'agit des origines du théâtre de la Renaissance en notre pays. Il faut plutôt se représenter ce mouvement à l'aide de figures empruntées à la diffusion des maladies des plantes ou des hommes: d'abord un état sporadique, plusieurs foyers se déterminant successivement en divers points d'abord séparés, puis quelques-uns s'étendant, se rejoignant, jusqu'à ce qu'une grande partie du pays soit couverte. Alors seulement la continuité existe, qui peut se tracer par une courbe: on peut faire abstraction de l'espace, traiter toute la France comme un point, et considérer le phénomène seulement dans le temps. Regardons les faits, sans distinguer les genres ni les langues, et ne nous préoccupons que de la distribution géographique des manifestations. Nous prendrons ainsi une idée plus nette de la façon dont s'opéra dans la réalité l'établissement de la tragédie française». Il critico individua i centri di questa irradiazione della tragedia nelle città di Parigi, Bordeaux, Poitiers, Bourges, Ginevra e nei centri di aggregazione culturale formati dai *collèges* e dalla corte reale.

l'*Ecuba* e l'*Ifigenia in Aulide* di Euripide, i cui cori, così come confessa in una lettera a William Warham, gli sono sembrati «*obscuros*[1]». In virtù di una maggiore familiarità con la lingua latina e di una fortunata modulazione della filosofia stoica in chiave cristiana, il più delle volte gli scrittori rinascimentali si rivolgono di conseguenza a Seneca, modello vero, a volte unico, del teatro tragico del tempo.

Se la regola imprescindibile propugnata dalle poetiche umanistiche e rinascimentali consiste nell'imitazione dei modelli classici, la fedeltà di tale imitazione viene sovente sottoposta a continui processi di sovrapposizione culturale e di slittamenti semantici: gli eroi, le divinità e le *fabulae* della mitologia classica vengono infatti percepiti più o meno direttamente in relazione alle loro analogie con il dettato scritturistico, al punto che lo stesso lessico teatrale del mondo greco-latino viene di frequente declinato secondo l'orizzonte culturale biblico-cristiano[2]. All'epoca di Luigi XII e Francesco I, il titolo di *tragédie* continua d'altra parte a figurare nei titoli di alcune *pièces* di indubitabile ispirazione medievale[3], mentre la riflessione teorica intorno a questo genere non si impone in maniera preliminare per il tramite di una teoria specifica, ma «s'élabore parallèlement à l'apparition des œuvres[4]». Sebbene con l'avanzare del tempo siano sempre più distinguibili tre principali assi tematici (biblico, storico-mitologico e storico-contemporaneo), la tragedia, che nel continuo riferimento a questi assi tematici tradisce una visione ciclica della storia per la quale il presente ripete il passato così come il teatro imita il mondo, costituisce anzitutto un campo letterario di sperimentazione dove «lo sforzo di *imitatio* si accompagna a una ricerca di forme nuove[5]».

Il processo formativo della categoria tragica registra un primo punto di articolazione con l'edizione parigina del 1514 delle opere neolatine dell'umanista italiano Giovanni Francesco Conti[6], edizione in cui sono incluse due drammi, il *Théoandrothanatos* e la *Theocrisis*, entrambi redatti a partire dal modello senecano. Le tragedie di Quintianus Stoa, nome umanista dell'autore, si limitano a seguire Seneca soltanto da un punto di vista formale (come nelle figure di stile, nei monologhi o

[1] Erasmo, lettera dedicatoria a William Warham preposta all'*Euripidis Hecuba et Iphigenia latinae factae Erasmo interprete* (Paris, J. Badius, 1506), cit. in MASTROIANNI 2009, p.13, n.1: «*Adde nunc choros nescio quanam affectione adeo obscuros, ut Oedipo quopiam aut Delio sit opus magis quam interprete*.»
[2] Cfr. MASTROIANNI 2010.
[3] Cfr. LAZARD 1980, pp.85-86. FAGUET 1912, p.356 osserva inoltre che per evitare l'interdizione del 1548 «[o]n n représenta à l'Hôtel de Bourgogne des pièces tirées des livres saints en leur donnant le nom de tragédies».
[4] LAZARD 1980, p.95. Cfr. FAGUET 1912, p.23, CHARPENTIER 1979, p.10. LANSON 1903, p.182, n.1: «Il est vrai que le mot de tragédies est peut-être appliqué un peu au hasard à des pièces qui n'étaient pas faites sur le modèle antique».
[5] MASTROIANNI 2004, p.199.
[6] Quinziano Stoa, al secolo Giovanni Francesco Conti, *Christiana Opera. Habes hoc in musaeo candidissime lector omnia de Jesu Christo opifice nostro per Jo. Fr. Quintianum Stoam Brixianum poetam facundissimum evigilata opera [...] Theoandrogenetis ode de Nativitate Domini Theocandrothanatos tragoedia de Passione Domini, [...] Additur insuper ejusdem elegantissima in Deiparae Virginis laudem oratiocui titulus est Parthenoclea* (Venund. Parrihsii, in aed. J. Petit, 1514). Il *Theoandrothanatos* era già stato pubblicato da un editore milanese nel 1508, l'anno precedente all'incoronazione poetica dello stesso Conti per volere di Luigi XII.

negli scambi dialogici costruiti mediante sticomitia), dal momento che il soggetto viene attinto, come si evince dai titoli, dalla dottrina cristiana[1]. Destinata alla lettura all'interno dell'ambiente scolastico[2], il *Théoandrothanatos*, in particolare, «occupe toutefois une place importante dans l'évolution du genre tragique par la conciliation de deux traditions dramatiques, antique et chrétienne, la reprise d'un sujet médiéval dans un esprit humaniste et sous une forme classique: élimination du comique, unité d'action, division en actes[3]». Se con questa tragedia neolatina si afferma inoltre quell'unità di luogo e di tempo che risulterà centrale, benché teoricamente spuria[4], nella cultura letteraria rinascimentale, alcune delle sue battute sembrano d'altra parte imitare la *Passion* di Jean Michel[5], suggerendo in tal senso l'esistenza di un legame latente che l'argomento morale d'ispirazione religiosa promuove all'interno della struttura teatrale di stampo classico.

La trattatistica umanistica relativa al genere tragico, oltretutto, non costituisce una produzione concepita *ex nihilo*, ma si inserisce all'interno di una riflessione su Aristotele e soprattutto Orazio che attraversa anche il Medioevo. Il quadro teoretico che ne deriva risulta piuttosto indefinito: in effetti, «[l]es premiers théoriciens littéraires de la Renaissance, de 1548 à 1560 environ, ont pour commun caractère le sentiment très vif de la nécessité d'imiter les anciens, et une grande incertitude sur la manière dont on les doit imiter[6]». A partire dalle *Artes* di Donato e Diomede, riprese in ambiente umanistico in una prefazione all'edizione delle commedie di Terenzio (1502) nella quale Jodocus Badius specifica che «*tragoedia est quidam ludus metrice compositus inquo principaliter ostenditur fragilitas humanarum rerum*[7]», sino alla diffusione dei precetti aristotelici inizialmente discussi ed interpetati nella pubblicazione postuma dei *Poetices libri septem* (1561) dell'umanista di origine italiana Giulio Cesare Scaligero[8] e poi accolti dall'*Art poétique françois* di Jean Vauquelin de La Fresnaye (pubblicato nel 1605 ma redatto a partire dal 1574 su richiesta di Enrico III), l'idea di tragedia è stata per lungo tempo definita in modo ambiguo, ricorrendo alternativamente alla poetica oraziana, alla precettistica retorica, ma anche a definizioni che illustrano l'argomento tramite la perifrasi o mediante analogie con la *moralité*[9], il genere di tradizione medievale che ricorre con una

[1] Cfr. LANSON 1903, p.182, LEBÈGUE 1954, pp.137-138, FERRAND 2013.
[2] Si veda per esempio il *Christus xilonus* di Nicolas Barthélemy (Parigi, 1529, 1531), dove la vicenda della Passione viene contaminata dalla presenza di due personaggi (un vecchio schiavo e un messaggero) di ispirazione plautina. Nonostante la persistenza di alcuni elementi collegabili alla tradizione medeivale, questa *pièce* nella seconda edizione riceva l'appellativo di tragedia e subisce una sistemazione formale in atti e cori che segue il modello antico: cfr. LANSON 1903, p.182, n. 2, LEBÈGUE 1954, pp.163-193, SOULIÉ 1989, p.639.
[3] LAZARD 1980, p.87. Cfr. LANSON 1904, pp.551-553.
[4] Cfr. BARTHES 2002, p.310.
[5] Cfr. TIEGHEM 1966, p.186.
[6] FAGUET 1912, p.24.
[7] Jocundus Badius, *Praenotamenta*, xxi, «De rerum decoro»: cit. in LAWTON 1947, p.28.
[8] Cfr. FAGUET 1912, pp.30-31, LEBLANC 1972, p.17, CHARPENTIER 1983, p.76, MASTROIANNI 2004, p.199, DUPRAT 2009, pp.62-68.
[9] Cfr. FAGUET 1912, p.55, LEBLANC 1972, pp.42, 48-49, CAIGNY 2011, pp.24-27.

certa assiduità nei paratesti delle prime traduzioni in francese delle tragedie greche[1]. Insomma, come scrive Enea Balmas, «au milieu du XVI^e^ siècle, dans l'esprit des lettrés qui ne rêvaient pas de révolution violente, de rupture totale de la tradition, le genre capable de suppléer à la tragédie, et qui pouvait en rendre l'introduction inutile, n'était pas le mystère, ou confisqué ou condamné par l'Église: c'était la moralité, ouverte à la libre inspiration des poètes, prête à contenir toutes les images et toutes les émotions de la vie.[2]»

L'analogia teorica che prende forma nella relazione fra la *moralité* medievale e la tragedia antica sembra in primo luogo evidenziare in controluce un'argomentazione apologetica in favore della finzione teatrale che prende forma a partire da un riferimento all'*utile dulci* oraziano. L'utilità morale del teatro, ossia la sua capacità di rendere gli uomini più virtuosi influenzandone i comportamenti più o meno come avviene con la predicazione o gli scritti filosofici, costituisce uno degli argomenti più frequenti e facilmente evocabili da coloro che, anche nell'impronta dell'apoftegma oraziano, concepiscono la scena come mezzo di un tipo di educazione che passa soprattutto attraverso il piacere derivante dalla finzione, essenza della tragedia che ne distingue l'apporto didattico rispetto alle altre forme discorsive[3].

La relazione fra *moralité* e tragedie tende inoltre a far emergere i margini puramente concreti, finanche materiali, da cui deriva l'idea rinascimentale di teatro: in effetti, «[e]n plein cœur du XVI^e^ siècle, cette promotion de la Renaissance des lettres et des sciences s'en tient, en matière de tragédie, à un inventaire de préceptes et de recettes qu'il reçoit principalement de la tradition médiévale.[4]» Le analogie, le sovrapposizioni o i semplici richiami della tragedia rinascimentale rispetto alla precedente tradizione medievale derivano, difatti, non tanto da un sistema quasi passivo di retaggi ed influenze, quanto piuttosto da un'operazione di *bricolage* tipicamente umanistica e con la quale i «préceptes» e le «recettes» ereditati dall'età di mezzo vengono riamalgamati tenendo conto degli esempi (in particolare Seneca) e delle poetiche (soprattutto quelle di Donato e di Orazio) provenienti dal mondo classico, anch'essi derivati dall' "età buia" ma "riscoperti" sotto un'angolatura ermeneutica differente.

La preponderanza della tragedia nel panorama drammaturgico della Francia del Cinquecento non deriva, insomma, da ragioni teoriche più o meno riconducibili alle indicazioni della poetica classica, prime fra tutte quella aristotelica, bensì, in prima istanza, da un'idea di teatro che è etica ancor prima che estetica, secondo una prospettiva teorica animata da quei continui sincretismi ed adeguamenti che emergono anche in un autore come lo Scaligero, araldo della *Poetica* dello Stagirita

[1] Cfr. LANSON 1903, p.178.
[2] BALMAS 1990, p.9.
[3] Cfr. CAIGNY 2011, pp.29-31.
[4] LEBLANC 1972, pp.64-65.

che non rinuncia ad assegnare alla poesia uno scopo soprattutto morale e per questo unito "orazianamente" ad un piacere che circoscrive l'impatto teoretico della nozione di *mimesis*. In fondo, ciò che interessa il drammaturgo rinascimentale è soprattutto la descrizione della «*fragilitas humanarum rerum*[1]», di quello che Enea Balmas, definendo la valenza filosofica del genere tragico, ha indicato quale capacità nel ritrarre «il sentimento delle contraddizioni che oppongono l'uomo a se stesso. Cioè: una coscienza lacerata.[2]»

L'accostamento della *moralité* alla tragedia favorisce una costante osmosi fra questi due generi che si riverbera sia in ambito teorico, cui contribuiscono anche le traduzioni in volgare delle tragedie classiche, sia nella scrittura drammaturgica *tout court*. Così, contro ogni pretesa di rottura rispetto alla tradizione teatrale medievale, i *mystères* e le *moralités* rappresentano la matrice da cui, in parte, ha preso forma il teatro francese moderno, lungo un percorso che si intreccia a quello della "riscoperta" classica e sino quantomeno al declino definitivo sancito dall'*Art poétique* di La Fresnaye, il primo a rifiutare esplicitamente la soluzione allegorica che si delinea nei due generi medievali, pur ribadendo la superiorità dell'argomento cristiano su quello pagano.

Nella *Diffinition de la Tragedie* con cui Lazare de Baïf fa precedere la lettura della sua traduzione in francese dell'*Electre* di Sofocle (1537), «la Tragedie», secondo un'idea che si ritrova a grandi linee già ne *Le Grant Boece de Consolation* (1494) di Antoine Verdard[3], viene definita come «une moralite composee des grandes calamitez, meurtres et adversitez survenues aux nobles et excellentz personnaiges[4]». Per quanto la tragedia antica non comporti né i personaggi allegorici né i toni comici propri della *moralité*, l'inesattezza di questa comparazione tradisce soprattutto un'esigenza didattica[5].

Spinto dalla ricerca di un compromesso fra la tradizione medievale e l'innovazione umanistica, nel capitolo ottavo del secondo libro del suo *Art poëtique*, Sébillet si occupa delle diverse forme teatrali come declinazioni e sottogeneri del dialogo, uno dei generi più diffusi e popolari nella letteratura del Cinquecento la cui forma emula più la trattatistica ciceroniana che le conversazioni filosofiche di Platone. La ripartizione delle diverse forme teatrali sotto l'etichetta del dialogo rappresenta peraltro una soluzione che viene riproposta nell'*Art poétique reduict et abrébé* di Claude de Boissière (1554), vera e propria epitome della poetica di Sébillet non esente, tuttavia, dagli echi di

[1] Jocundus Badius, *Praenotamenta*, xxi, «De rerum decoro»: cit. in LAWTON 1947, p.28.
[2] BALMAS 1990, p.8. Cfr. BALMAS 1993, p.13.
[3] Cit. in LEBLANC 1972, p.19: «Quelle autre chose déplore la clameur des tragédies fors que fortune tournant les royaulmes eureux par coup infortuné.»
[4] BAÏF 2021 [1537], p.40. Cfr. LEBLANC 1972, p.94. Similmente, il *Dictionnaire Francoislatin […]* di Robert Estienne (Paris, Robert Estienne, 1539) alla voce «Moralité» parla di «Une sorte d'ancienne moralite ayant les personnages de grans affaires, comme roys, princes, et autres, et dont l'issue estoit toujours piteuse, TRAGOEDIA» (cit. in MIOTTI 1993, p.494).
[5] Cfr. FORESTIER 2003, p.1.

alcuni assunti della *Deffence* di Du Bellay. Sébillet, e con lui Boissière, sostiene che «la Moralité Française représente en quelque chose la Tragédie Grecque et Latine, singulièrement en ce qu'elle traite faits graves et Principaux. Et si le Français s'était rangé à ce que la fin de la Moralité fût triste et douloureuse, la Moralité serait Tragédie[1]». Com'è noto, questa definizione scatenò un rapido susseguirsi di reazioni fra due fronti opposti: da un lato Du Bellay, la cui *Deffence* teorizza anche per il teatro la rottura rispetto ai generi medievali[2], e più avanti Peletier[3]; dall'altro lo stesso Sébillet, che risponde agli attacchi rivoltigli nell'epistola *Aux lecteurs* che introduce la sua traduzione dell'*Ifigenia* euripidea (1549)[4], e l'autore anonimo del *Quintil horacien* (1551), attribuito a Barthélemy Aneau[5].

Nell'*Art* di Sébillet, ad ogni modo, il parallelo fra tragedia e *moralité* è costruito secondo uno scarto fra il genere teatrale classico e quello medievale. L'ermeneutica di tipo figurale che l'azione di *moraliser* comporta all'interno della cultura medievale[6] viene infatti differita da Sébillet in una «seconde espèce de Moralité» che coincide con l'allegoria: in questo tipo di poesia velata, la questione morale viene dedotta «sous feinte de personne attribuée à ce que véritablement n'est homme ni femme» (secondo un processo simile alla codifica semiotica) oppure attraverso «autre Enigme et allégorie faisant à l'instruction des mœurs[7]» (laddove «Enigme», assieme al genere di poesia breve, non può che evocare un'operazione di decodifica, un'interpretazione che si avvicina a quella figurazione simbolica tipica dell'ermeneutica neoplatonica ripresa dallo Pseudo-Dionigi Areopagita, quindi da Marsilio Ficino, e che lo stesso Sébillet definisce come un tipo di «allégorie obscure», secondo la definizione quintilianeo-agostiniana, nonché «perpetuelle description[8]»). Ciò

[1] SÉBILLET 1990 [1548], II, viii, «Du Dialogue, et ses espèces, comme sont l'Églogue, la Moralité, la Farce», p.132. Le categorie estetiche, come si vede, sono assai flessibili, così come emerge laddove si afferma che «Nos moralités tiennent lieu entre nous de tragédies et comédies indifféremment» (Ibid., p.134). Cfr. PATTERSON 1935, I, p.245.

[2] DU BELLAY 2003 [1549], II, iv, «Quelz genres de Poëmes, doit elire les Poëte Francoys», p.56 [ff.125-126]: «Quand aux Comédies, & Tragedies, si les Roys, & les Republiques les vouloient restituer en leur ancienne dignité, qu'ont usurpée les Farces, & Moralitez, je seroy' bien d'opinion, que tu t'y employasses, & si tu le veux faire pour l'ornement de ta Langue, tu scais ou tu en doibs trouver les Archetypes.»

[3] Nel suo *Art poétique*, Peletier esprime un rifiuto delle *moralités* che tuttavia concerne le commedie: PELETIER 1990 [1555], II, vii, «De la Comedie e de la Tragedie», p.303: «Nous n'avons point encore vu en notre Français aucuns Écrits, qui eussent la vraie forme comique: mais bien force Moralités, et telles sortes de jeux. Auxquels le nom de Comédie n'est pas dû».

[4] Cfr. SÉBILLET 2021 [1549

[5] L'*editio princeps* del *Quintil horacien* (1550) è andata dispersa. Il trattato, che chiosa e corregge punto per punto delle definizioni della *Deffence*, viene ripreso ciò che Du Bellay sostiene «quant aux Comédies, et Tragédies» per concludere che «De comédies Françaises en vers: certes je n'en sais point. Mais des Tragédies assez, et bonnes, si tu les susses connaître. Sur lesquelles n'usurpe rien la farce, ni la Moralité (comme tu estimes) : ains sont autres Poèmes à part» (ANEAU 1990 [1551], p.218). La polemica successivamente ripresa dallo stesso Du Bellay nella prefazione «Aux lecteurs» preposta alla seconda edizone de *L'Olive* (1550): cfr. WEINBERG (ed) 1950, pp.153-160.

[6] BORDIER 1997, p.85: «*Moraliser*, c'est transposer un texte, une histoire dans un registre différent pour en développer les significations latentes».

[7] SÉBILLET 1990 [1548], II, viii, «Du Dialogue, et ses espèces, comme sont l'Églogue, la Moralité, la Farce», p.133.

[8] Ibid., II, xi, «De l'Énigme», p.139. Attraverso queste definizioni, Sébillet dedica un'intero capitolo (II, 11) all'enigma: «l'Énigme n'est autre chose qu'une description […] l'Énigme est allégorie obscure, vice d'oraison appelé en Quintilien, à cause de son obscurité. Et à la vérité l'Énigme, soit écrit en prose ou vers, soit caché dessous peinture, semble inutile et superflu. […] si on y veut être entendu, n'est grand vice son obscurité? Ajourd'hui ce nonobstant il est fort reçu […]. Sa

che nella continuità di questi richiami medievali delinea in un certo senso la "modernità" del trattato di Sébillet è il fatto che questa "*moralité seconde*" venga ricondotta alla nozione di «feinte», ad un modo di intendere il teatro non solo per le sue tecniche scenografiche[1], ma soprattutto per il suo carattere allegorico, involucro di un *altrior sensus* morale che si nasconde sotto la finzione. Rispetto a questa tipologia di *moralité*, Sébillet distingue una sorta di "*moralité première*" della tragedia intesa come artificio composto di «narrations de faits illustres, magnanimes et vertueux, ou vrais, ou au moins vraisemblables[2]»: nulla di più potenzialmente aristotelico, insomma, per un teorico all'oscuro dei concetti esposti nella *Poetica.*

Del resto, anche la definizione dello scioglimento tragico proposto Sébillet sembra anticipare un canone che è ancora ben lungi dalla coscienza estetica dell'epoca. Egli osserva infatti che «si le Français s'était rangé à ce que la fin de la Moralité fût toujours triste et douloureuse, la Moralité serait Tragédie[3]». Nei margini ritagliati rispetto alla *moralité* medievale, nella quale «chaque homme est appelé à choisir son sort[4]», Sébillet ritiene la centralità della componente morale della tragedia, pur individuando nelle forme di quest'ultima uno scioglimento dell'intreccio che, come nelle definizioni dei dizionari dell'epoca, viene attribuito a «l'issüe […] tous jours piteuse»[5]. Lo scioglimento "pietoso", del resto, rappresenta una caratteristica della tragedia non esclusiva: sulla base di alcuni passi del *De oratore* ciceroniano, il *Dictionarium* di Robert Estienne (1531) o *La Briefve Declaration d'aucunes dictions plus obscures contenues au quatriesme livre des Faicts et Dicts Heroiques de*

forme est une perpetuelle description, telle que du Blason, fors qu'elle est plus obscure, et recherche de plus loin. Car en l'énigme on ne touche pas seulement les qualités et propriétés de la chose: mais aussi son origine, son usage, sa puissance, et ses effets». L'ambiguità di Sébillet nei confronti dell'enigma, denunciato come «inutile et superflu» malgrado il fascino esercitato da «sa puissance, ses effets», sembra riprodurre le discrasie interpretative derivanti dal confronto dell'approccio oraziano con quello neoplatonico: cfr. CHEVROLET 2007, pp.153-154. Quintiliano, nell'*Institutio Oratoria* (VIII, 6, 52), parla di «*Allegoria, quae est obscurior, aenigma dicitur*». A partire dal trattato latino, Agostino, nel *De Trinitate* (X, ix, 15) definisce «*Aenigma est autem* […] *obscura allegoria*».

[1] Così, ad esempio, pare possibile leggere negli *Annales d'Aquitaine* (1537) di Jean Bouchet: «On joua aussi la Passion et la Resurrection en la ville de Saumur, où je veis d'excellentes feintes» (cit. in HUGUET 1925-1967, IV, *s. v.*).

[2] SÉBILLET 1990 [1548], II, viii, «Du Dialogue, et ses espèces, comme sont l'Églogue, la Moralité, la Farce», p.132, il quale continua «et en prenons autrement e que fait à l'information de nos mœurs et vie, sans nous assujettir à douleur ou plaisir d'issue».

[3] Ibid.

[4] BORDIER 1997, p.87.

[5] Tale la defizione di «TRAGOEDIA/tragœdia» nel *Dictionnarium Latinogallicum* del 1543 cit. in LEBLANC 1972, p.48. Si veda ugualmente l'*Exposition de Plusieurs motz contenuz en ce livre, dont l'intelligence n'est commune* apposta alla traduzione dell'*Arcadia* di Sannazaro realizzata da Jehan Martin, f. 115 (citata in Ibid., p.49): «Tragedie est une sorte de poesie, en laquelle sont introduictz demy dieux, Roys, ou autresgrans personnages. Le commencement en est tousjours plaisant, mais la fin est pleine de tristesses et douloureuses exclamations causées par meurdres, bannissemens, ou violence telles». Per il caso di Scaligero, PAPAPETROU-MILLER 2001b, p.115, n. 9 ricorda che: «Jules Scaliger en sa *Poétique* de 1561 (liv.I, ch. VI) est d'avis que le dénouement funeste n'est pas 'l'essence de la tragédie'».

Pantagruel, breve lessico stampato assieme all'edizione dell'opera di Rabelais, ritagliano ad esempio une definizione alquanto ironica[1].

Il parallelo fra la *moralité* e la tragedia sembra inoltre riscontrabile nella storia editoriale della *Moralité du mauvais riche*, dramma del XV secolo che alla terza ristampa presenta il titolo di *Histoire et Tragedie du Maulvois Riche, extraite de la Sainte Escriture*[2]. Modellata a partire dalla parabola di Lazzaro e del ricco epulone (*Lc* 16, 19-31)[3], il dramma mette in scena dei diavoli che rispettano la tradizione medievale sia per la coloritura della loro espressione linguistica[4], sia per la loro funzione di psicopompi[5]. Se la scelta di questa parabola evangelica riprende un luogo al centro delle speculazioni della filosofia scolastica (ove ci si domandava se dannati e beati avessero reciproca conoscenza dei rispettivi destini oltremondani[6]), lo scioglimento spietato della *pièce*, nel quale Abraham nega al peccatore la misericordia divina[7], sembra d'altronde anticipare ciò che nei secoli successivi diverrà, sulla base dell'insegnamento aristotelico, una delle norme imprescindibili affinché la tragedia possa ritenersi come tale. Attraverso il finale tragico, la *Moralité du mauvais riche* si distingue in effetti dai corrispettivi componimenti medievali, nella misura in cui accanto alla soluzione edificante ed ammonitoria viene introdotto un esito drammatico. In questo senso, la *moralité* mette in scena quei «revers de fortune» e quei «soudains désastres» che delineano, per riprendere le parole di Charles Mazouer, il genere tragico rinascimentale[8].

Attraverso il caso de *L'histoire et Tragedie du Maulvais Riche* emerge, in sostanza, una di quelle contraddizioni latenti che articolano il teatro rinascimentale, nel quale l'adozione della struttura tragica antica comporta delle frizioni con la teologia cristiana, e più in particolare con il dogma della

[1] Rabelais spiega in questi termini la tragedia: «*Tragœdies*. Tumultes et vacarmes excitez pour chose de petite valeur» (LEBLANC 1972, p.62, RABELAIS 1994 [1532-1564], *La Briefve Declaration d'aulcunes dictions […]*, p.705). Per la ricostruzione di questa definizione cfr. MIOTTI 1993, pp.495-496.

[2] Cfr. FOURNIER 1872, pp.72-85. L'edizione parigina è curata da Simon Calvarin (1558-1593 ca., cfr. VIOLLET-LE-DUC 1854, III, pp.267-299, PARFAICT, PARFAICT 1967, III, p.94): a partire da questa stampa, Daniel Cousturier realizza a Rouen fra il 1599 e il 1626 una versione popolare (*L'histoire et tragedie du mauvais riche, extraite de la Sainte Escriture, & representée par dixhuit personnages*, BnF, Rés. Yf 3958) largamente diffusa e che, oltre a presentare nel frontespizio la *gueule d'Enfer*, mette in scena Lucifer, il sovrano dell'Inferno che come da tradizione resta relegato nella dimensione ultraterrena, ed i suoi "ministri" Sathan e Belzebuth.

[3] Il «Sermon» di apertura cita in maniera erronea *Lc* 22 (cfr. FOURNIER 1872, p.75, n. 2), mentre nel primo monologo del personaggio di Dio Padre (cfr. Ibid., p.79), si legge: «Abraham, j'ay grant cognoissance / Et compassion et pitié / Du povre Lazare». Il patriarca Abramo rappresenta la legge divina. Per la tradizione iconografica della parabola vangelica cfr. BASCHET 2014, pp.243-255.

[4] Ricorre nel dramma il tipico grido demoniaco «Haro», il quale accomuna i personaggi negativi, come il servitore Trotemenu e lo stesso Maulvais Riche, a Sathan e Rahouart (messi infernali sotto il comando di Lucifer).

[5] In tale compito, Sathan è affiancato da Rahouart, sul nome del quale si veda LEBÈGUE 1953, p.46.

[6] Malgrado la propria adesione alla Riforma, AUBIGNÉ 1995 [1627], pp.329, 332, 336, VII, *Jugement*, vv.856, 989, 1111-1118, sembra riprendere la parabola di Lazzaro secondo questa stessa prospettiva.

[7] Rispondendo alla richiesta di pietà del Maulvais Riche, Abraham asserisce: «En tes parolles n'a qu'ennuy, / Ne tu sçay que tu veulx dire» (cfr. FOURNIER 1872, p.85). Questo finale rivisita la conclusione scritturistica, condannando il ricco nell'Inferno ad invocare invano una goccia d'acqua a Lazzaro, rifugiato nel «sein d'Abraham». Quest'ultimo argomento torna al centro del quarto dialogo di VIRET 1561.

[8] MAZOUER 2009a, p.77. Cfr. FORSYTH 1962, p.145.

redenzione[1]. Sensibile ad una diversa prospettiva escatologica, la cultura antica esprime attraverso la tragedia «la manifestation, dans un cas douloureux, des limites de la condition humaine et de la force invisible qui l'étreint[2]». L'esempio di Cristo, ossia del re vilipeso eletto monarca universale dopo la sua Passione e la sua morte, introduce, di contro, un principio di totale rovesciamento del quadro concettuale antico. Come scrive Enea Balmas, se il Medioevo ha «spontaneamente - senza sforzo apparente, cioè senza dibattito - messo da parte la tragedia antica come forma di espressione artistica», per gli scrittori umanisti si pone invece il problema di

> riacclimatare nella cultura occidentale, tutta pervasa di eredità cristiane, una forma d'arte che riposava, in ultima istanza, su di una visione del mondo dominata dal concetto di un dio oscuro, di una divinità distratta e muta, quando non addirittura vendicativa e perversa. Difficoltà di fondo, a fronte della quale perdono di importanza i problemi, in parte tecnici, ma in più larga misura contenutistici, dell'adattamento di un patrimonio di miti e leggende profondamente dissonanti e in sostanza estranei rispetto all' "ottimismo" teleologico di una visione cristiana della vita[3].

Gli attriti provocati da questa stratificazione culturale si distingue, fra l'altro, nelle incertezze suscita dalla definizione lessematica del coro, nella cui spiegazione convergono gli esempi desunti dalla traduzione delle tragedie antiche e, soprattutto, dalle indicazioni contenute nell'*Ars poetica* di Orazio, lo scrittore latino che, prima di divenire uno dei modelli più sistematici per i poeti della Pléiade, attira l'attenzione degli scrittori umanistici proprio per la sua opera teorica. Per larga parte del Cinquecento francese, difatti, la *Lettera ai Pisoni* riveste un ruolo ben più incisivo delle riflessioni, di carattere più allusivo e per questo maggiormente soggette a diverse possibilità interpretative, contenute nella *Poetica* di Aristotele, per quanto le due opere vengano lette in modo parallelo e spesso compenetrante nella prima metà del secolo.

Sulla scia di una casistica del tutto frammentaria, il coro tende probabilmente a focalizzare l'interesse estetico degli umanisti anche in funzione di una motivazione di più stretta natura epistemologica, in ragione del carattere orale non solo della tragedia, ma anche, più in generale, dello stesso teatro rinascimentale. Il modello classico converge insomma verso le necessità dettate dalle modalità della rappresentazione: la struttura corale diviene così la «marque spécifique par laquelle la tragédie humaniste a voulu se définir, se désigner comme un théâtre à l'antique[4]», sebbene la sua

[1] Cfr. BALMAS 1990, p.6.
[2] LANSON 1954, p.3.
[3] BALMAS 1990, pp.6-7.
[4] CHARPENTIER 1979, p.18. Per una definizione del coro nella tragedia greca si veda BARTHES 2002, p.44. Se nella tragedia greca il coro ricopre sia la funzione interlocutoria, sia quella di commentatore critico-lirico, Seneca, preso a

concezione poetico-didattica faccia inizialmente prevalere una definizione che ricorre all'analogia con il coro della liturgia cristiana[1]. Attraverso la spiegazione della nozione di coro si evince, in definitiva, come la restituzione ed il rispetto umanistico per i concetti classici ceda talvolta ad alcuni «glissements de sens dans la direction de la christianisation, au niveau avant tout du lexique, puisque des mots-clés de la langue classique grecque et latine sont traduits par des termes qui appartiennent au vocabulaire théologique chrétien.[2]»

La tragedia rinascimentale è pertanto attraversata dalla strenua ricerca di una finalità morale che, declinando la *fabula* classica secondo una rappresentazione ideologia della realtà tipica dell'*exemplum* medievale[3], risulta capace di integrare nella dimensione teologica nozioni che necessitano di una rielaborazione secondo l'orizzonte di senso dell'immaginario cristiano[4]. I punti di frizione maggiore derivano forse dalle aporie che nascono dal confronto fra le nozioni di Nemesi e quella di Provvidenza, dalla necessità di considerare secondo una precisa teleologia «cette idée fondatrice du tragique, et fondamentale, que le malheur des hommes ne vient pas seulement de leur

modello dalla maggior parte dei tragediografi francesi ed europei, accentua in particolare questa seconda tendenza, rendendo il coro un soggetto in sostanza anonimo, cui viene riservato uno spazio per così dire neutro.

[1] SÉBILLET 2021 [1549], p.83: «*Cœur*, qui en nostre langage Françoys signifie meme chose aus collèges ecclésiastiques». PELETIER 1990 [1555], II, vii, «De la Comedie e de la Tragedie», p.304: «Le Chore en la Tragédie (nous disons Chœur aux Églises) est une multitude de gens, soit homme ou femme, parlant tous ensemble. Il doit touhours être du parti de l'Auteur: c'est-à-dire qu'il doit donner à connaître le sens et le jugement du Poète: parler sentencieusement, craindre les Dieux, reprendre les Vices, menacer les méchants, admonester à la vertu». Peletier si riferisce qui ai versi 193-194 dell'*Ars poetica* oraziana, da lui tradotta, travisandone tuttavia il senso, giacché il poeta latino riserva al coro un ruolo (*partes*) d'attore: cfr. MILLET 2006, pp.86-88. MILLET 1995a, p.85: «Ce rapprochement est permis notamment par les traits suivants, communs aux chœurs tragiques à l'antique et aux "chœurs" de la liturgie catholique : caractère collectif du chant, alternance éventuelle […] de deux demi-chœurs faisant alterner leurs voix, et enfin caractère grave, voire liturgique, des parties lyriques de la tragédie». MASTROIANNI 2004, p.210: «I cori si presentano spesso come le parti più oscure per il lettore moderno, per la concentrazione sintattica del linguaggio e, soprattutto, per i continui riferimenti a un discorso ideologico che poggia sull'uso di una mitologia evocata mediante la pura e semplice onomastica. Pertanto gli *interpretes* tendono alla semplificazione e a rendere più chiaro e accessibile il discorso»; p.232: «La cristianizzazione, invece, in quel contesto cinquecentesco in cui prevale su ogni altra considerazione il desiderio di fedeltà ai modelli classici, avviene […] sul piano del linguaggio, ma non sul piano del linguaggio globale, bensì su singoli lessemi o formule, con l'introduzione evidente di prospettive nuove, o meglio di problematiche puntuali che risentono di dibattiti ideologici in corso o, più genericamente, della spiritualità che informa la psicologia collettiva. Senza però che muti la teologia di base […] propria alla tragedia antica. Col risultato manifesto di contraddizioni di fondo non risolte: contraddizioni che a volte risalgono alla stessa pluralità di fonti classiche, a che sono per lo più la conseguenza della pratica sincretica». L'associzione fra le due tipologie di coro è facilitata dall'origine sacra, riconosciuta come tale per esempio da Donato, della tragedia antica. Cfr. MASTROIANNI 2018, p.26.

[2] MASTROIANNI 2018, pp.24-25. MILLET 2006, p.88: «avec le personnage du chœur, elle [la tragédie humaniste] comprend une instance apte à représenter, sur le mode oratoire d'une vraisemblance relevant à la fois de la rhétorique (lieux commus moraux) et de la fiction (dont l'autonomie est respectée), le point de vue de la morale et de la raison, face à des personnages au contraire entraînés par la déchaînement des passions».

[3] MAZOUER 2009a, p.79: «si l'on prend peine de lire le paratexte des dramaturges, on est également impressionné par leur insistance à montrer au lecteur, voire au grand personnage à qui ils dédient l'œuvre, l'application morale, dans la réalité, de leur fable tragique». MASTROIANNI 2018, p.25: «Malgré la fidélité à la *fabula* ancienne, les glissements de sens, au niveau du lexique, modifient la signification de l'histoire racontée dans la direction de l'*exemplum* moral ou de l'hagiographie chrétienne. Ce qui est sûrement dû à la survivance d'une tradition médiévale, celle de la "moralité"».

[4] FORSYTH 1962, p.148: «la tragédie avait surtout en effet un but moral: elle devait démontrer la "fragilité des choses humaines" en soulignant l'inconstance de la fortune chez les "grandes"». Cfr. MILLET 1995a, p.84, MAZOUER 2009a, p.72: «Il semble que l'idée de la tragédie au XVI^{e} siècle puisse s'articuler en trois thématiques essentielles - celle du malheur des grands, celle de la leçon morale et celle de la Fortune».

faute mais engage aussi la responsabilité d'une transcendance[1]». Simile problema costituisce del resto un aspetto sul quale larga parte della cultura si trova a riflettere. Nel trattare il tema dell'invidia degli dei, proprio della tragedia classica, secondo la prospettiva della religione cattolica, Sperone Speroni, ad esempio, sostiene nel suo *Dialogo sulla Fortuna* (1596) che soltanto per ignoranza si può ritenere «che come Dio i movimenti celesti regga così il diavolo le mortali operationi regga e guidi a suo modo, onde bene spesso egli avanzi le ree, ma le buone invidiando malignamente tronca e rende imperfette. Di fortuna che non è nulla non degniamo di ragionare, ma del diavolo nostro antico et implacabil nimico tanto penso di poter dire con verità, che egli è ministro della giustizia di Dio[2]». Anziché evitare il confronto, la riflessione umanistica europea insiste pertanto nel ricercare punti di intersezione, in un groviglio di richiami nel quale l'imitazione del mondo classico non avviene con serenità e trasparenza, ma comporta al contrario un frequente e profondo sentimento di inquietudine[3].

In questa prospettiva, Satana, nella cui essenza si incontrano la dimensione di colpevolezza e di trascendenza del problema del Male, si delinea come possibile punto di convergenza fra le sollecitazioni del canone antico, in cui si profila «l'attitude de l'homme qui se trouve en face de l'inéluctable de la culpabilité, de la souffrance et de la mort[4]», e la visione cristiana, la cui ontologia si articola intorno a questi stessi nodi tragici, facendo talvolta affiorare, come avviene per i pensatori del Rinascimento, «le côté démonique de la deité.[5]» In questo senso, dunque, Satana sembra garantire lo spessore sovrumano di quella questione del Male che nel mondo classico viene espresso mediante le nozioni ambivalenti dell'*ananke* greca[6] o del *fatum* latino[7], forze oscure, incomprensibili e spesso negative tanto centrali nella struttura della tragedia classica definita da Aristotele[8], quanto problematiche per la loro complicata sovrapposizione alle nozioni centrali del quadro teologico cristiano[9].

---

[1] MAZOUER 2009a, p.84. Cfr. MILLET 1995a.
[2] Sperone Speroni, *Dialogo sulla Fortuna* (1596), cit. in BORSELLINO, MERCURI 1973, p.106.
[3] PAPAPETROU-MILLER 2001b, p.115: «Le besoin éprouvé par les hommes de revenir à la forme initiale du genre tragique à des époques de crise et de renouvellement est un fait constant depuis l'antiquité grecque».
[4] MASTROIANNI 2018, p.2019.
[5] RICŒUR 2004, p.56.
[6] Cfr. CIARLETTA 1953, p.25. BALMAS 1990, p.6: «Come coinciliare l' "ananke" con la Provvidenza? tutto il problema è qui, per uno scrittore cristiano del Cinquecento, che vuole comporre delle tragedie e far rientrare nel circolo della sua cultura il sentimento del tragico che aveva ispirato gli antichi».
[7] Cfr. AUERBACH 2000, II, p.70.
[8] Cfr. CECCHETTI 1994, p.395. BALMAS 1990, p.11: «Fato-innocenza: è il binomio su cui si regge in gran parte il meccanismo della tragedia».
[9] Cfr. DUBOIS 1985, pp.124-125, BALMAS 1990, p.6, MAZOUER 2002, p.181. Montaigne risolve l'aporia fra Fato e Provvidenza tramite un ragionamento che poggia prevalentemente sul libero arbitrio, nozione al centro delle divergenze fra cattolici e protestanti: «Parmy nos autres disputes, celle du FATUM s'y est meslée; et, pour attacher les choses advenir et nostre volonté mesmes à certaine et inevitable necessité, on est encore sur cet argument du temps passé: Puis que Dieu prevoit toutes choses devoir ainsin advenir, comme il fait sans doubte, il faut donc qu'elles adviennent ainsi. A quoy nos maistres respondent que le voir que quelque chose advienne, comme nous faisons, et Dieu de mesmes (car, tout luy estant present, il voit plutost qu'il ne prevoit), ce n'est pas la forcer d'advenir: voire, nous voyons à cause que les choses adviennent, et les choses n'adviennent pas à cause que nous voyons. L'advenement fait la science, non la science

1. La tragedia biblica protestante

Il confronto drammaturgico fra la visione cristiana e l'eredità classica emerge con evidenza nelle tragedie di argomento biblico[1]. Queste *pièces* sono inizialmente scritte e messe in scena da parte di alcuni autori che possiedono di frequente una formazione umanistica, e che in ragione della propria adesione ai principi della Riforma si ritrovano spesso costretti ad autoesiliarsi dal regno di Francia, dirigendosi il più delle volte verso le varie città libere riunite nella Confederazione elvetica, lì dove fermenta larga parte della letteratura protestante in lingua francese. Prelevando i propri argomenti dalle Scritture, la tragedia biblica (definita altrimenti tragedia santa o sacra)[2], rappresenta un genere nel quale, nonostante alcune interferenze estetiche medievali, la tragedia viene considerata in un rapporto diretto con il modello greco-latino, ripreso per imitazione o, ancor più di frequente, in maniera contrastiva in tutto ciò che concerne le sue forme, gli argomenti e talune finalità.

Declinando la pedagogia del teatro didattico verso precisi scopi catechetici e di polemica religiosa, la tragedia biblica costituisce d'altra parte uno dei pochi spazi concessi al teatro nel quadro culturale riformato. Fatta eccezione per quei *pamphlets* comico-satirici la cui *verve* critica non coinvolge in sostanza il dettato scritturistico, la tragedia biblica costituisce in effetti un caso letterario unico, posto al riparo dal ciclone della censura che si abbatte sul teatro di forma medievale in terra protestante[3]. A causa delle adulterazioni che essa subisce sulla scena dei *mystères*, dei *miracles* o delle *passions*, la teatralizzazione della parola sacra diviene infatti qualcosa di assolutamente intollerabile agli occhi dei fedeli riformati, il cui iconoclasmo tende via via ad esacerbarsi proprio durante la seconda metà del XVI secolo. La comunità dei riformatori non tarderà d'altra parte a promulgare una serie di interdizioni che, nel riflusso delle critiche mosse nel *De spectaculis* di

---

l'advenement. Ce qye nous voyons advenir, advient; mais il pouvoit autrement advenir; et Dieu, au registre des causes des advenements qu'il a en sa prescience, y a aussi celles qu'on appelle fortuites, et les volontaires, qui despendent de la liberté qu'il a donné à nostre arbitrage, et sçait que nous faudrons, par ce que nous aurons voulu faillir» (MONTAIGNE 1992 [1588], II, xxix, «De la vertu», pp.708-709).

[1] Come rileva FRAGONARD 1997, p.139, «Un quart des pièces [du XVIe siècle] ont un sujet emprunté à la Bible». Cfr. MAZOUER 1984, p.134. L'insieme delle tragedie è stato repertoriato in più studi critici: cfr. LEBÈGUE 1944b, LEBÈGUE 1947, FORSYTH 1962, «Appendice», pp.425-472, BOURASSA.

[2] MILLET 1995a, p.81: «Précisément parce qu'il se veut biblique, ce théâtre rompt avec la tradition dramatique de la représentation du sacré dans le théâtre médiéval». PAPAPETROU-MILLER 2001b, p.114: «Nous avons affaire à des œuvre dont l'esprit tragique émane d'une source jugée par les hommes comme étant sacrée, la Sainte Bible ou bien les Saintes Écritures. Qualifiées de "bibliques" - adjectif qui limite le corpus aux œuvres puisées dans l'Ancien Testament, excluant celles inspirées de l'Hagiographie ou du Nouveau Testament et auxquelles on attribue généralement l'épithète de "religieuses"». LARDON 2018, p.49: «il s'agit d'une tragédie empruntant son sujet aux saintes Écritures, c'est-à-dire à Bible (et en particulier à l'Ancien Testament)».

[3] ZINGUER 2004, p.98: «En définitive il y aura un théâtre religieux protestant, mais son développement sera soumis à deux conditions: que les représentations ne soient pas le fait d'acteurs professionnels et qu'elles aient lieu dans le cadre scolaire». Cfr. MAZOUER 2015, pp.165, 225-226.

Tertulliano, renderanno sempre più inflessibile la polemica nei confronti del teatro[1], convergendo sotto questo punto di vista verso un tipo di atteggiamento che si afferma in parte anche presso la comunità della Controriforma[2].

Se, dunque, il rigorismo calvinista si abbatte con progressiva acredine su tutte le forme di teatro decretando l'abbandono della tragedia biblica, quest'ultima, pur nella sua breve parabola, si configura nondimeno come una forma letteraria che si distingue innanzitutto per un'intrinseca ambiguità di fondo. Il carattere pedagogico, militante e finanche propagandistico di questa specifica declinazione biblica del genere tragico pare infatti giustificare soltanto in parte il complesso atteggiamento con cui gli uomini della Riforma francese si approcciano al teatro, oggetto di una serie di osservazioni poetiche in cui emerge una precisa volontà di riforma, nel senso religioso ma anche umanistico del termine, intorno al concetto stesso di teatro. Insomma, la tragedia biblica costituisce un genere letterario di particolare interesse non solo per ricostruire una delle fasi della plurisecolare *querelle* sul teatro, ma anche per osservare un intreccio di considerazioni che vanno dalla poetica alla morale, dalla teologia all'antropologia e che si ritrovano iscritte, secondo gradazioni diverse, all'interno del paesaggio culturale del tempo[3]. In questo senso, il periodo che va dall'edizione dell'*Abraham sacrifiant* di Théodore de Bèze (1550), la *pièce* che provoca in Francia la «première grande fracture qui marque l'histoire du théâtre ancien[4]», sino alla pubblicazione del *Saül* di Jean de La Taille (1572), delinea un frangente cronologico in cui prende forma una riflessione teorica intorno al teatro in controluce della quale si profilano alcuni punti nodali del panorama tanto letterario quanto culturale dell'intero periodo rinascimentale[5].

---

[1] LEBÈGUE 1977, p.200: «Calvin donna l'exemple du rigorisme : en 1546, il s'efforça d'empêcher la représentation à Genève des *Actes des Apôtres*. Par la suite, il ne se montra favorable ni au théâtre biblique, ni au théâtre profane. Les synodes protestants qui se tirent en France édictèrent des règles strictes; celui de 1572 permit seulement les représentations scolaires, et à condition qu'elles fussent rares et que les sujets ne fussent pas tirés de la Bible». Cfr. DELUMEAU 1983, p.293, SOULIÉ 1989, p.650, DUBU 1991, pp.19-20, FRAGONARD 1997, pp.99-102, PAPAPETROU-MILLER 2001b, pp.115-116, ZINGUER 2004, p.99. Cfr. inoltre MAZOUER 2002, p.161, dove viene riportata la cronologia delle prescrizioni antiteatrali riformate: 1560, Poitiers; 1572, Nîmes; 1579, Figeac; 1598, Montpelier. Per la cosiddetta "*affaire Cop*", umanista e docente al *Collège Royal* che nella prolusione al corso del 1533 invita ad attuare delle riforme nella Chiesa, e che nel 1546, divenuto pastore, si scaglia contro le rappresentazioni teatrali a soggetto religioso che hanno avuto luogo quell'anno a Ginevra, cfr. ZINGUER 2004, pp.96-99.

[2] Cfr. KOOPMANS 1997, p.34, MAZOUER 2002, p.62.

[3] CECCHETTI, DALLA VALLE 2001, p.ix: «Il genere della *tragédie sainte* è sicuramente banco di prova privilegiato per questo tipo di indagini. Anzitutto, forma classica per eccellenza, in un'epoca che pone al centro di qualsiasi elaborazione di poetica l'imitazione dei modelli e la normativa antica, deve cercare i suoi soggetti in una realtà non congruente all'ideologia e alla *Weltanschauung* sottostante questi stessi modelli: realtà appunto che si configura nel mondo biblico o nel mondo dell'agiografia cristiana. A un meraviglioso, quello soprannaturale biblico-cristiano, che ideologicamente si caratterizza in modo ben diverso. Nella misura in cui la *tragédie sainte* continua in qualche modo la tradizione della sacra rappresentazione, del *mystère*, ha un carattere omiletico, e questo spesso si concretizza non in riferimenti a un generico *ethos* comportamenziale, ma in riferimenti a situazioni «politiche» precise. Questi sono alcuni dei problemi che si aprono alla riflessione di chi tenta di ritrovare l'essenza del tragico sacro, ove la nozione di sacro si rapporta evidentemente alla tradizione biblico-cristiana.»

[4] MAZOUER 2015, p.222.

[5] Su questa ripartizione cronologica cfr. STAWARZ-LUGINBÜHL 2012, pp.16-17.

La scelta dell'argomento biblico costituisce sicuramente un primo elemento utile a questo tipo di analisi in controluce. Simile scelta pare declinare *ad litteram* quella teologia pratica che nella galassia riformata assume sempre un rilievo maggiore rispetto alla teologia teorica. Ma su un piano letterario, essa sembra soprattutto derivare da una precisa volontà letteraria, da un consapevole progetto dissociativo rispetto alle tendenze classicheggianti che si diffondono nel panorama culturale cinquecentesco per stimolo della riscoperta umanistica delle *bonae litterae*. La tragedia biblica, sotto questo punto di vista, delinea una sorta di contro-poetica teatrale che non soltanto si oppone all'argomento mitologico, «*illis vanis commentiis*», per riprendere le parole di Calvino, sui quali proprio a teatro «*diabolus accendit ignem*[1]», ma che evidenzia allo stesso tempo come il ricorso alla scena teatrale risponda ad un'esigenza di tipo umanistico che oltrepassa la piatta imitazione dei modelli classici.

L'ispirazione umanistica da cui scaturisce la tragedia biblica emerge soprattutto nello slittamento prospettico con cui l'argomento sacro viene trattato rispetto a quella compagine di generi drammaturgici medievali, la cui influenza sulla drammaturgica di metà Cinquecento rimane ad ogni buon conto innegabile. Simile differenza poetica deriva in sostanza dalla diversa lettura con cui nella teologia riformata viene compresa la Bibbia e più in particolare l'Antico Testamento, il cui dettato, più facilmente adattabile alle teorie drammatiche di Aristotele ed Orazio[2], viene in questo periodo investito di una nuova rilevanza teologica.

L'avvento della Riforma segna infatti il declino e la crisi dell'allegoresi biblica, sebbene esso continui a permeare le metodologie interpretative di alcuni dei suoi principali protagonisti, primo fra tutti Huldrych Zwingli, il teologo svizzero influenzato dalla filosofia pichiana[3]. Nell'eco di quelle ricerche storico-filologiche di età umanistica con cui ci si era spinti a far luce sulle fonti originali dei testi fondatori della religione cristiana contro le formule oscure e capziose della teologia scolastica, subentra già dai primi decenni del Cinquecento una decisa risoluzione nel ricercare un rapporto diretto con il testo sacro, letto senza alcun tipo di mediazione interpretativa. Se già Erasmo aveva insistito sulla comprensione grammaticale del testo biblico, Lutero, difatti, prende le distanze rispetto alla rigidità e allo schematismo del quadruplice senso delle Scritture[4], mentre Calvino, sulla falsariga di

[1] Calvino, commento a *Daniele*, cit. in WENCELIUS 1979, p.151, n.10: «*Poetae implerunt mundum crassimis et pleraeque etiam foedis erroribus quum personarent omnia theatra illis vanis commentis, statim imbutae fuerunt vulgi mentes iisdem deliriis: quemadmodum scimus humana ingenia proponsa esse ad vanitatem. Ubi autem diabolus accendit ignem jam furiose videmus obripi et doctos et indoctos. Sic factum est ut sibi persuaserint verum esse quod videbant representare in theatris*».

[2] Cfr. MILLET 1996, pp.92-93.

[3] Nella lettera indirizzata a Francesco I con cui Zwingli accompagna la sua *Christianae fidei et clara expositio*, il re di Francia viene invitato a seguire l'esempio di Davide, alla luce del quale è possibile conoscere la saggezza dei protagonisti della storia biblica e poi pagana: cfr. SEZNEC 1993, p.34.

[4] Insistendo sulle sfumature che già l'ambiente patristico aveva maturato rispetto al quadruplice senso, Lutero, accetta inzialmente l'interpretazione biblica attraverso il quadruplice senso per poi abbandonare nel tempo l'interesse per i

Filippo Melantone[1], ovvero di colui nei cui discorsi si trova «quasi un senso di profonda gratitudine per [l]'opera di liberazione che gl'italiani, e in particolare i fiorentini, avevano compiuto rompendo con la tradizione medievale[2]», riduce ulteriormente la dualità della coppia paolina della carne e dello spirito per affermare una lettura orizzontale e retorica del testo biblico[3], inquadrando di conseguenza quest'ultimo in una prospettiva che è in pieno contrasto con la lettura verticale e stratificata, fondamentalmente allegorica, che si era imposta nei secoli precedenti. Ne risulta una focalizzazione sulla *sola scriptura*, il cui *sensus*, che deriva dal contesto storico in cui è stata formulata la lettera biblica, produce una *sententia* dai tratti al contempo filosofici e teologici[4].

La riforma esegetica di Calvino consiste pertanto nella volontà di ripristinare e riqualificare quel dettato biblico, e più in particolare veterotestamentario, in cui si rispecchia la parola di Dio e la cui ovvietà e trasparenza letterale sono state offuscate dai commenti che si sono susseguiti nei secoli stratificandone e complicandone fino alla saturazione il significato di base. Simile prospettiva ermeneutica affiora ad esempio nelle riserve con cui il riformatore di Ginevra accoglie la possibilità di indagare in ambito teologico appoggiandosi alla ragione. Egli, difatti, accoglie esclusivamente, benché senza alcun valore normativo, le osservazioni sviluppatesi in ambiente patristico sino ai tempi di Agostino, l'autore che ha posto le basi per affermare la preminenza della fede sulla ragione, nonché colui che ha fondato il paradigma demonologico che si è imposto lungo tutta la storia del pensiero occidentale, offrendo una sintesi della riflessione patristica e operando una sovrapposizione semantica, messa in crisi proprio dall'avvento delle filosofie umanistiche, fra gli angeli ribelli della teologia cristiana, le divinità pagane ed infine i *daimonia*, gli spiriti aerei della filosofia neo e medioplatonica[5] che per ne *De deo Socratis* di Apuleio, uno dei bersagli principale del vescovo di Ippona, costituiscono degli esseri intermediari (*interpretes*) fra le sfere celesti ed il mondo sublunare[6]. Così come emerge fra i toni apologetici della lettera dedicatoria indirizzata al re Francesco I con cui Calvino introduce l'edizione del 1541 dell'*Institution de la religion chrétienne*, la svalutazione della teologia speculativa è radicale[7], e comporta l'abbattimento di quelle imponenti architetture

significati nascosti e le dinamiche dell'interpretazione allegorica, concentrandosi piuttosto sulla lettera, vera fonte di ogni comprensione spirituale e *sui ipsius interpres*, pur senza abbandonare in modo assoluto gli ulteriori livelli semantici. Cfr. MILLET 2024, p.57.

[1] Cfr. MILLET 1992, p.289 *sq.*

[2] GARIN 1967, p.73. Il riformatore esprime la propria gratitudine nei confronti dell'Italia, e ancor di più verso gli umanisti fiorentini, nell'*Oratio in laudem novae scholae* del 1526.

[3] Cfr. MILLET 1992, pp.627-655.

[4] BÜTTINGEN 2005, p.290: «*Le moment que nous appelons Réforme est celui où l'allégorie s'est fait exclure de la scientificité théologique*».

[5] Cfr. PÉPIN 1965, FLASCH 2019, pp.82-85.

[6] Cfr. PÉPIN 1975, p.300.

[7] CALVIN 2008 [1541], I, «Epistre au Roy», pp.163-164 [f.D v°]: «Tous les Peres, d'un mesme couraige, onte u en abomination et d'une mesme bouche ont detesté que la saincte parolle de Dieu feust contaminé par subtilitez Sophistiques, et enveloppée de combatz et contentions Philosophique. Se gardent-ilz [scil. nos adversaires] dedens ces marches, quand

teologiche, allestite in particolare dalla trattazione *per quaestinculas* della *theologia theoretica* sorbonista di tradizione tomista[1], che hanno nel tempo offuscato il dettato biblico.

Nell'eco di quella critica della lettura allegorica con cui gli umanisti del Quattrocento riaccreditano il valore storico e letterario della poesia antica, Calvino recupera tutta quell'ambiguità con cui Agostino sovrappone l'*allegoria in verbis* e l'*allegoria in factis*, opponendosi in tal senso alla successiva polarizzazione di questi due principi avanzata da Beda e soprattutto nella sintesi tomista[2]. Il riformatore ammette in questo modo che la scrittura biblica possa sicuramente presentare delle allegorie, ma che questa specie di "figure" retoriche o di tropi[3] non vada tuttavia confusa con l'allegoria intesa quale chiave interpretativa. Calvino tende così a circoscrivere la validità dell'allegoresi, la quale viene accettata nei soli limiti del senso tipologico[4] e di quell'*allegoria in factis* che non corrisponde ad altro che alla teologia della storia[5]. Poiché sottoposta alla ragione umana, e pertanto senza alcun tipo di affidabilità epistemologica essendo il genere umano irrimediabilmente corrotto, «occis par le peché et le Diable[6]», l'esegesi allegorica, fondata sul razionalismo teologico, viene in tal senso decostruita dal suo interno. Insomma, come lo stesso riformatore ginevrino sostiene nella sua descrizione *De la congnoissance de l'homme*,

---

ilz ne font autre chose en toute leur vie que d'ensepvelir et obscurcir la simplicité de l'Escriture par contentions infinies et questions plus que Sophistiques? Tellement que si les Peres estoient maintenant suscitez, et oyoient un tel art de combattre, qu'ilz appellent Theologie speculative, ilz ne penseroient riens moins que telles disputations estre de Dieu». Per un'analisi di questa *Epistre* in funzione dei suoi richiami patristici cfr. BOISSET 1985, pp.43-49.

[1] Cfr. MORISI 1995, pp.312-315. Il metodo scolastico ripreso e sviluppato soprattutto da Tommaso acquisisce la sua massima celebrità nel *Liber sententiarum* di Pietro Lombardo: esso prevedeva che le *quaestiones*, introdotte da una *lectio* intorno alle autorità in merito, venissero approfondite mediante la *disputatio*, nella quale il difensore (*respondens*) e l'attaccante (*opponens*) si interfacciavano formulando possibili soluzioni rispetto ad un problema, lasciando la conclusione al *magister* che ne presiedeva il dibattito e al quale era affidato il verdetto (*determinatio*). La critica verso questo tipo di *dicendi scientia* prende forma già nel secondo Quattrocento francese, quando pedagoghi del calibro di Guillaume Fichet, difensore della filosofia platonica e maestro di Robert Gaguin e di Johannes Reuchlin, si adoperano affinché anche nella roccaforte scolastica della Sorbona fossero accolti gli *studia humanitatis*.

[2] Cfr. CHYDENIUS 1975, p.328-332, STRUBEL 1975. Tommaso, più nello specifico, scava come un solco fra i due tipi di allegoria, concependo l'*allegoria in verbis* come semplice ornamento retorico, ovvero come forma espressiva puramente umana anche laddove presente nel testo sacro, mentre l'*allegoria in factis* rinvia ad una rete di significati spirituali di vario ordine inserite all'interno di un disegno provvidenziale di Dio.

[3] MILLET 2003a, p.126-128: «le terme *figura* ne doit plus être pris, sauf exceptions, que dans son sens classique de figure rhétorique, et il n'y a pas à rechercher dans les textes bibliques et leurs "figures" l'amorce d'un sens second, plus profond et caché. Interpéter la Bible revient, dans le détail, à indiquer, en fonction du contexte, la portée sémantique exacte de l'énonce historique et littéral, et à souligner l'intention expressive et persuasive qui anime le texte et qui devrait toucher ses destinataires. Il est en tout cas exclu de passer systématiquement, comme on le faisait volontiers dans une large tradition chrétienne, d'un sens littéral à un sens qui serait plus substantiel parce que plus spirituel, et plus spirituel parce que relevant d'un autre type de compréhensionLe rapport de représentation figurative entre l'Ancien et le Nouveau Testament suppose chez Calvin que la plénitude humaine et spirituelle des réalités de la foi a déjà été vécue sur la scène vétéro-testamentaire. Ce ne sont pas les réalités de la nouvelle alliance qui permettent de déchiffrer d'anciennes figures, mais bien les anciennes figures qui révèlent dans toute sa force, grâce à une representation parlante et émouvante, le vrai visage des croyants.»

[4] Cfr. CALVIN 2008 [1541], II, «Notice» vii, «De la similitude et différence du Viel et Nouveau Testament», pp.953-964, REVENTLOW 1999-2004, IV, pp.168-169, 171: «Se necessario, Calvino può argomentare anche in senso tipologico/allegorico, benché in linea di principio rifiuti l'allegoria come metodo», 175-177.

[5] Cfr. DOURGEUIS 2008, p.90.

[6] CALVIN 2008 [1541], I, ii, «De la congnoissance de l'homme», p.380 [f.110].

> Les allegories ne doibvent estre recueues sinon d'autant qu'elles sont fondées en l'Escriture; tant s'en fault qu'elles puissent approuver aucune doctrine. […] Je confesse certes qu'il [l'homme] ha son ame capable d'intelligence, combien qu'elle ne puisse penetrer jusques à la sapience celeste de Dieu. Il ha quelque sentiment pour congnoistre qu'il y a un Dieu, combien qu'il n'en ayt point droicte congnoissance. Mais où est-ce que toutes ces choses reviennent? Certes elles ne peuvent faire que ce que dict Sainct Augustin ne se soit veritbale : c'est que les dons gratuitz qui appartiennenet à salut ont esté ostez à l'homme aprez sa cheute ; que les dons naturelz, qui ne le peuvent conduire à salut, on testé corrompus et pollus. Pourtant, que ceste sentence, laquelle ne peut estre aucunement esbranlée, nous demeure ferme et certaine : à sçavoir que l'entendement de l'homme est tellement du tout aliené de la justice de Dieu, qu'il ne peut rien imaginer, concevoir, ne comprendre, sinon toute meschanceté, iniquité et corruption ; semblablement, que son cœur est tant enveminé de peché, qu'il ne peut produire que toute perversité. Et s'il advient qu'il en sorte quelque chose qui ait apparence de bien, neantmois que l'entendement demeure tousjours envelopé en hypocrisie et vanité, le cœur adonné à toute malice.[1]

Il senso letterale delle Scritture viene in questo modo sgravato di ogni sovraccarico di senso, di tutte quelle stratificazioni esegetiche di secondo livello che rischiano di seppellire la lettera del testo. In questo procedimento di smantellamento sopravvive soltanto l'interpretazione tipologica, l'unica in grado di salvare la lettera della narrazione veterotestamentaria attraverso un sistema di proiezioni interne al canone biblico grazie a quale «Calvino accede all'interpretazione del rapporto tra Antico e Nuovo Testamento come *umbra*[2]».

Mettendo in scena dei personaggi che, spogliati della diffrazione allegorica, si delineano sempre più per il proprio spessore tipologico e soprattutto umano, le tragedie bibliche partecipano d'altro canto alla vastissima risonanza che il soggetto sacro possiede rispetto agli eventi contemporanei. «Pour un auteur du XVI^{e} siècle», come scrive Marie-Madelaine Fragonard, «séparer l'histoire et la Bible n'a pas de sens: la Bible est aussi un livre d'Histoire.[3]» A differenza della drammaturgia medievale, dove l'argomento religioso rinvia allegoricamente ad ogni aspetto del reale, la tragedia biblica instaura con l'argomento sacro un confronto che è anche, e forse soprattutto, di tipo storico. Le discrepanze, del resto, sussistono anche rispetto l'argomento mitologico, giacché

[1] Ibid., pp.380-382 [ff.110-111].
[2] LOMBARDI 1992, p.125. CALVIN 2008 [1541], II, vii, «De la similitude et différence du Viel et Nouveau Testament», p.1002 [f.457]: «La seconde difference du viel et nouveau Testament gist auz figures. C'est que le viel Testament, du temps que la verité estoit encores absente, la represente par images, et a eu l'umbre au lieu du corps; le nouveau contient la verité presente, et la substance». Cfr. HIGMAN 1995, pp.176-180.
[3] FRAGONARD 1997, p.139.

«dans l'esprit des hommes du XVI[e] siècle, la relation biblique diffère de la fable antique ou profane en ce qu'elle est porteuse de vérité historique. […] La vérité est directement instructive ; la fiction ne l'est que potentiellement et inderectement, lorsqu'elle emprunte une voie symbolique, détournée, pour exprimer des vérités générales ; elle devient alors allégorie, apologue ou mythe[1]». La Bibbia, in un certo senso, non è più soltanto un bacino da cui attingere degli esempi che si adattano a qualunque contesto, ma costituisce in primo luogo un racconto autentico, storico per l'appunto, una vera e propria cronaca del passato dell'umanità le cui vicende tendono a riflettersi sugli eventi contemporanei. In un certo senso, dunque, la tragedia biblica pare modellarsi sulla base del *topos* del *theatrum mundi*, delineando uno spazio scenico-letterario nel quale la materia religiosa si pone come il cardine attorno cui ruota l'articolazione fra finzione e realtà, fra il teatro concepito come rappresentazione ed il teatro inteso come metafora per esprimere la realtà fenomenica del mondo attuale.

La metafora del *theatrum mundi* tende del resto ad attraversare larga parte della riflessione di Calvino. Il teologo di Ginevra si ritrova difatti in più occasioni a comparare la realtà ad un teatro, concependo gli uomini come degli spettatori invitati a contemplare la magnificenza dell'opera di Dio, il regista celeste che attribuisce ruoli che la stessa umanità recita come inconsapevolmente. Simile visione antropologica implica degli accenti inevitabilmente tragici che, a loro volta, giustificano forse l'inclinazione dei poeti riformanti verso il genere teatrale più "nobile". Oltre ad essere all'oscuro del proprio copione, gli uomini, nella prospettiva antropologica calvinista, si ritrovano a recitare la propria parte in tutta la loro nudità razionale: il teatro del mondo, insomma, non è una finzione scenica, quanto piuttosto una dimensione cosmica e a tratti esistenziale[2]. L'uomo non può infatti eleggere per se stesso nessun ruolo da protagonista, in quanto è lo stesso Dio a scegliere per lui la sua parte nel dramma: in questa prospettiva, ed in profonda divergenza con la concezione del fedele in quanto *miles christi*, «there can be any genuine victory over the devil, since the devil is regarded as but a tool. History as read by Calvin tends to become a story non of man's capture and release but of man's display, as in a drama, of what might almost be called God's poetic justice.[3]»

In un certo senso, quindi, la tragedia di argomento biblico va probabilmente considerata come un genere in cui l'antropologia cristiana amalgama in modo specifico il concetto di *theatrum mundi*, dal momento che la drammatizzazione dell'argomento religioso dialoga con la realtà in maniera speculare, se non addirittura in modo "surreale", prospettando attraverso la scena una dimensione

[1] DUBOIS 2003, p.153.
[2] Cfr. WENCELIUS 1979, p.150. Per la rilevanza dell'idea di teatro del mondo all'interno della riflessione melantoniana cfr. WHITE 1994, MILLET 2020, p.277.
[3] BATTENHOUSE 1948, p.464.

aperta all'inattingibile, all'inviolabile e al meraviglioso[1]. Lo spettacolo assume pertanto un intenso valore teologico, poiché il fedele riconosce le proprie vicende nella *mise en scène* delle sofferenze e delle prove di fede che si svolgono sotto il suo sguardo e quello di Dio. Se il carattere omiletico della tragedia biblica[2] risponde all'influenza della tradizione drammaturgica medievale (soprattutto dei *mystères*, ma anche delle *moralités* e dei *miracles*[3]), questa «attirance du contre-modèle» viene tuttavia mediata attraverso un adattamento del sistema di valori etico-estetici del modello antico, in particolare stoico e senecano[4], che si riverbera in particolare nella convergenza dell'intreccio tragico verso la vicenda del singolo individuo umano, sottoposto a delle prove e peripezie dai forti riflessi sociali, storici, politici e religiosi[5].

In questa prospettiva, il "genere" della tragedia biblica formula un dialogo teologicamente ambiguo fra due opposte concezioni della trascendenza divina nonché, di conseguenza, fra due diverse articolazioni del problema del Male[6]. Nella distanza che separa la cultura antica dai contenuti della religione cristiana, la tragedia biblica costruisce il proprio spazio di senso oscillando fra soluzioni discontinue dalle quali emerge un continuo tentativo di compromesso, di una costante dialettica fra sacro e profano il cui scopo consiste nel conciliare «sujet (argument biblique) et forme (tragédie classique)[7]».

Nella stretta parentesi cronologica in cui essa prende forma, la tragedia biblica si modella infatti secondo gli impulsi che derivano sia dall'argomento religioso, per il quale «on prend les exemples éclatants de piété et d'obéissance à Dieu, ou bien les événements dans lesquels se manifeste la volonté bienfaisante ou terrible de Dieu[8]», sia dal modello antico, per convergere verso il quale si prelevano, in particolare dalla fonte veterotestamentaria, «les épisodes auxquels les préceptes des anciens sont applicables et qui ressemblent aussi aux sujets des tragédies grecques et latines[9]». Il

[1] PAPAPETROU-MILLER 2001b, p.117: «pour remédier aux tragédies vécues, les Hommes se tournèrent vers des notions sacro-saintes, qui les dépassaient et élevaient leur esprit vers l'absolu, l'intangible, l'inviolable, le merveilleux».
[2] LEBÈGUE 1954, p.209: «malgré les mesures de rigueur, le théâtre biblique se propage en tant que moyen auxiliaire du prêche car on pouvait agir sur la foule jusqu'aux illettrés».
[3] Cfr. Ibid., pp.3-109.
[4] Cfr. MAZOUER 2015, p.317. Nel panorama teatrale medievale e rinascimentale, la fortuna di Seneca deriva in parte da questa stessa capacità di offrire modelli etici secondo i toni della predicazione: cfr. FORSYTH 1962, pp.101-102.
[5] Cfr. LAZARD 1980, p.129.
[6] MASTROIANNI 2018, p.11: «Dans cette superposition d'une double image de la divinité - celle du Dieu de la Bible et celle des dieux des tragédies grecques et latines - nous reconnaissons une ambiguïté théologique: en effet souvent, dans les tragédies saintes, on repère d'une part une oscillation entre le refus de cette fatalité et ces dieux méchants qui régissent la fabula tragique des grecs et, en même temps, la représentation d'une transcendance mauvaise contre laquelle les protagonistes se révoltent, suivant un schéma expressif qui est celui des modèles gréco-latins».
[7] Ibid., p.20.
[8] LEBÈGUE 1954, p.444, che continua: «Les protestants recherchent tout ce qui peut prêter des allusions, exciter leurs espérances, et rendre haïssables leurs ennemis».
[9] Ibid.

richiamo a specifici episodi biblici risponde sempre a delle esigenze dettate dall'attualità storica[1], in maniera tanto più eloquente quanto più si complica il contesto delle guerre di religione, al pari, del resto, di quanto avviene in tutta la letteratura del secolo[2]. Inserito in un simile contesto, il dramma biblico promuove una riflessione di ordine storico e teologico che risolve l'esegesi figurale intra-testamentaria a favore dello «sviluppo di una teologia della storia come schema di base della riflessione tragica[3]».

La tragedia biblica nasce dunque dalla ricerca di un dialogo fra diversi regimi filosofici e religiosi, dall'incontro, rivolto duplicemente alla realtà e alla scena, che gli autori protestanti istituiscono fra «leur foi chrétienne, la théologie biblique propre à l'Ancien Testament où ils allaient chercher leurs sujets [et] la philosophie tragique qu'impliquait forcément la forme littéraire imité[4]». In questo senso, il genere tragico a soggetto biblico rappresenta un luogo del sincretismo rinascimentale che non soltanto solleva dei problemi di carattere intertestuale, ma che di fatto riflette anche, quasi in controluce, le ambiguità, le contraddizioni e le tensioni irrisolte che appartengono più in generale all'immaginario rinascimentale.

Uno dei punti in cui queste tensioni irrisolte tendono maggiormente ad emergere nella tragedia biblica è costituito dal problema della rappresentazione di Dio. In effetti, «Calvin, iconoclaste et ordonnateur d'un discipline nouvelle, en visant le christianisme pur, en mettant de l'ordre dans la tradition, va vers le modernisme; il veut un monde dé-divinisé[5]», un mondo dove la rarefazione del sovrannaturale celeste conduce ad una sorta di eroismo dei suoi principali attori[6] e nel quale coloro che osano rappresentare Dio secondo soluzioni antropomorfe non sono altro che «victimes des sortilèges de Satan qui abuse de leur sensualité pour les précipiter dans la superstition car "jamais l'homme ne se mect à adorer les images qu'il n'ayt conceu quelque phantasie charnelle et perverse"[7]». Con uno scarto significativo rispetto all'orizzonte drammaturgico medievale, ma anche in netta contrapposizione rispetto ai modelli tragici del mondo classico, la tragedia biblica esclude qualsiasi

[1] Cfr. JONKER 1939, p.98, MAZOUER 2002, p.179. SOULIÉ 1989, p.642: «Le trait commun de tous ces drames c'est leur actualité: grâce à eux, de lointains épisodes de l'Ancien Testament reprennent vie dans l'histoire présente». Cfr. MAZOUER 2002, p.179.
[2] WEBER 1955, p.136: «le progrès des sujets religiues semble accompagner le développement même des guerres civiles».
[3] CECCHETTI 1994, p.396, che continua affermando che tale sviluppo «non diversamente, in fondo, da quanto era accaduto nella tragedia greca, in particolare preeuripidea - segna una delle strade maestre che seguiranno gli autori di teatro dal Rinascimento al Barocco». Cfr. LEBÈGUE 1954, p.444.
[4] MAZOUER 2015, p.390. PAPAPETROU-MILLER 2001b, p.117: «Les tragédies bibliques constituent le Alpha et le Oméga dans la mesure où elles sont le miroir de l'Univers intégral, reflétant un ordre établi conforme, comme on devrait s'y attendre, aux croyances judaïques, mais aussi aux croyances chrétiennes imbues, paradoxalement, d'éléments propres la mythologie grecque hérités de la Renaissance». Cfr. MASTROIANNI 2018, p.25.
[5] ZINGUER 2004, p.102. Cfr. DELUMEAU 1974, pp.457-458.
[6] Cfr. BAINTON 1958, p.113.Cfr. BALMAS 1993, pp.15-16.
[7] CHRISTIN 1991, pp.40-41, che cita l'*Institution* di Calvino.

rappresentazione concreta della persona divina, pur senza negarne un ruolo attivo, per quanto indistinguibile, nella regia dell'intreccio drammaturgico.

Abbandonati ad una realtà priva di una prospettiva escatologica ed in cui la divinità non si percepisce se non di riflesso, quasi in controluce alla sua problematica assenza[1], i protagonisti della tragedia biblica ugonotta agiscono di conseguenza in una dimensione i cui eventi tendono a sfumare nella loro complessa lettura la distinzione che Agostino stabilisce fra tentazione diabolica e prova divina[2]. Ruotando costantemente attorno a questi due poli[3], e traducendo scenicamente l'enfasi anch'essa agostiniana posta sula precarietà della condizione umana, le tragedie bibliche consistono in questo senso in un dramma dell'ermeneutica, giacché nell'interpretazione della realtà sottoposto alla regia celeste si opera, come suggerisce lo stesso Calvino già a partire dall'edizione del 1541 della sua *Intitution*, tutto lo scarto che separa la *temptatio probationis*, ovvero la prova di fede voluta da Dio, dalla *temptatio subversionis* indotta dall'azione diabolica.

> Mais Dieu tente en une sorte, et le Diable en une autre. Car le diable tente pour perdre, pour damner, pour confondre, pour abysmer; au contraire, Dieu tente pour prendre l'expérience de la sincérité de ses serviteurs, en les esprouvant, et pour augmenter leur force spirituelle, pour mortifier, purger et brusler leur chair en l'exerceant; laquelle, si elle n'estoit en ceste manière reprimée, oultre mesure s'escarmoucheroit et se rebelleroit. Davantage, le Diable assault en trahison et au despourveu, pour opprimer devant qu'on y pense; mais Dieu ne nous laisse point estre tentez oultre ce que nous pouvons, ains faict bonne yssue avec la tentation, afin que nous puissons soustenir et porter tout ce que nous envoye. Il n'y a pas grand interest, d'entendre par le nom du maling le Diable, ou le peché. Car Sathan est l'adversaire qui machine nostre ruyne; le péché est les armures, desquelles il use pour nous opprimer et meurtrir[4].

Oscillando fra questi due opposti poli, i protagonisti della tragedia biblica protestante risultano dunque costantemente sollecitati nel fornire un'interpretazione della prova cui vengono sottoposti dall'invisibile regista divino, secondo un'assiologia morale, a forte taratura stoica, che ribalta la prospettiva ermeneutica tradizionale. Come scrive Ruth Stawarz-Luginbühl, la tragedia santa, difatti, mette in scena una situazione nella quale «[l]'homme est affligé non pas pour son mal mais pour son bien; autrement dit le mal est pour lui l'occasion de montrer ce qu'il y a de bien en lui, de prouver

[1] Cfr. FEBVRE 2003, p.500. FRAGONARD 2006a, p.372: «Dans la tragédie, la représentation se fait par absence».
[2] Agostino, *Enarrationes in Psalmos* XXIX, 7: «*diabolo tribuatur nocendi voluntas, Domino meo probandi potestas*.» [AGOSTINO 1988, p.57: «Attribuiamo al diavolo la volontà di far male, al mio Signore la facoltà di mettere alla prova.»]
[3] STAWARZ-LUGINBÜHL 2012, p.17: «Le drame fondamental qui se joue dans […] [les] pièces bibliques composées et publiées entre 1550 et 1573 est-il celui de la *tentation* ou de l'*épreuve de la foi*». Cfr. FORSYTH 2005, p.67.
[4] CALVIN 2008 [1541], II, ix, «De oraison, où l'oraison de Nostre Seigneur est expliquée», p.1194, [f.558].

aux dieux, qui sont respondables de sa situation et qui le regardent, sa capacité à surmonter d'une manière ou d'une autre ce qui est susceptible de le détruire.[1]»

In questa realtà priva di qualsiasi figurazione di Dio sulla scena tende di contro a prevalere un'enunciazione teatrale focalizzata soprattutto sulla *re-citazione* della parola divina, sull'adesione quanto più prossima al dettato biblico. Se, da una parte, tale impostazione esegetica permette di riscoprire l'attualità di quei racconti veterotestamentari che l'interpretazione più frequente aveva inquadrato e ridotto all'interno di uno schema morale-tropologico[2], la lettura calvinista del testo biblico, incardinata su «une analyse rhétorique qui met en relief les "circonstances" historiques et psychologiques, de telle ou telle scène, de tel ou tel verset[3]», apre d'altra parte la rappresentazione tragica a tutte quelle manifestazioni della voce che vanno dal canto alla predicazione.

Grazie ad una lettura quanto più possibile filologica del dettato biblico, la collettività riformata tende per molti versi a riscoprire quella teologia della promessa che si dipana attraverso i vari episodi dell'Antico Testamento. Le opere e le tragedie redatte dagli scrittori ugonotti delineano in effetti un campo letterario saturo di riferimenti al racconto veterotestamentario, facendo emergere una netta identificazione rispetto ad una comunità, come quella dell'antico Israele, che si distingue in particolare per la sua condizione d'esilio e per la violenza subita nel corso della propria storia[4]: del resto, simile violenza possiede persino nelle sue forme più parossistiche un'origine celeste, al pari di quanto testimoniano i casi di Giobbe o di Paolo, entrambi colpiti, per il tramite di un Satana dal valore ministeriale e strumentale, con una veemenza che eccede qualunque spiegazione[5]. Simile identificazione, tuttavia, si profila parimenti per il sentimento di elezione e di dovere rispetto alla volontà divina. Nel modello scalare le cui estremità vengono definite, lungo tutta la storia della teologia cristiana, da un «antijudaïsme maximal» e da un «philojudaïsme maximal», la teologia calvinista sembra insomma gravitare, a differenza di quella cattolica[6], che penetra un po' ovunque nelle polemiche ficiniane *in Judaeos*, e di quella luterana, che si distingue per una delle più radicali diabolizzazioni rinascimentali del giudaismo[7], attorno al secondo di questi due poli[8].

[1] STAWARZ-LUGINBÜHL 2012, p.51. In effetti, simile idea si trova ad esempio espressa in BADUEL [*inter* 1552-1561], f.20, che dopo aver illustrato l'utilità dei diavoli all'interno dell'orizzonte umano conclude «Que serio[n]s nous donc s'il ni avoit pas un seul diable.»
[2] Cfr. MILLET 2003a, pp.121-122, 124: «En effet, l'Ancien Testament offre aux chrétiens modernes non pas tant - comme le disait l'herméneutique chrétienne traditionnelle - une image-préfiguration de l'Église chrétienne à venir, mais plutôt le modèle de leur propre condition, celle d'une alliance de grâce constamment rétablie, malgré le péché des hommes.»
[3] MILLET 1995a, p.179.
[4] Cfr. DELUMEAU 1983, p.593.
[5] Cfr. STAUFFER 1978, p.196.
[6] Cfr. GREGORY 2014, p.68, che cita la bolla papale del 1569 emanata da Pio V, l'*Hæbrorum gens*, la quale non fa che esarcebare gli spunti antigiudaici della bolla *Cum nimis absurdum*, diffusa invece da Paolo IV nel 1555.
[7] Cfr. DELUMEAU 1978, p.273, MARGOLIN 1988.
[8] Cfr. MOREAU 2000, CABANEL 2012, pp.189-192.

Per Calvino, in effetti, il rapporto fra Antico e Nuovo Testamento non si risolve, come avviene invece per la teologia cattolica, secondo un modello figurativo per il quale il significato del primo testo viene circoscritto ad una prefigurazione allegorica del secondo. Il riformatore di Ginevra ne evidenzia infatti le armonie e le concordanze fra i due testi, le "similitudini" per usare un termine che compare nel titolo di capitolo redatto nelle edizioni de *L'Institution* successive alla *princeps*[1]. Egli mette così l'accento sul valore storico, quasi di primogenitura, del canone antico rispetto a quello evangelico, senza tuttavia negarne quelle differenze in mancanza delle quali verrebbe meno il significato della redenzione di Cristo e dunque il parametro che regola l'unica distinzione veramente ontologica che sussiste fra gli uomini ed i diavoli:

> Vrayment ils [les diables] sont créatures de Dieu. Non pas qu'ils fussent tels en leur origine, car ç'a esté par leur malice qu'ils se sont ainsi corrompus. Et comme nostre père Adam nous a rendus pleins de vices et pleins d'inquitez par sa cheute, aussi le diable s'estant aliéné de Dieu, et quant et quant ayant esté despouillé de sa droiture et intégrité, il ne luy a plus resté sinon tout mal et toute perdition. Il y a seulement une diversité, que Dieu a eu pitié des hommes, et a voulu que nostre faute encores fust réparée, comme nous sommes retirez de la mort par nostre Seigneur Jésus-Christ ; et les diables sont demeurez en leur perdition sans aucun remède. Et cela est pour nous faire tant plus estimer la bonté inestimable de Dieu, voyant que ceux qu'il avoit créez pour estre ses anges sont demeurez en leur perdition et ruine, et que la main nous est tendue afin de nous ramener à la vie[2].

Spogliati di quella coltre allegorica che canalizza qualunque significato in direzione cristologica, i modelli di fede esposti nell'Antico Testamento vengono offerti nelle tragedie protestanti come degli esempi di fede rivalutati, anche con finalità polemiche e di propaganda, alla luce del solo dettato biblico[3], suggerendone attraverso la scena tutti i parallelismi rispetto alla situazione presente[4] e sopperendo a quel vuoto figurativo cui la dottrina calvinista, con il suo intransigente iconoclasmo, si

[1] Questo capitolo, il settimo nell'edizione del 1541, «est une autre innovation de 1539-1541; par la suite, Calvin le scinde en deux dans la version ultime de 1561 (livre II, chap. X et XI)» (CABANEL 2012, p.189). Un'argomentazione a favore della distinzione fra concordia intratestamentaria e allegoria si trova in parte già abbozzata nel *Liber de Concordia Novi ac Veteris Testamenti* (fine XII sec.) di Gioacchino da Fiore.
[2] Calvino, *LIX Sermon sur l'Harmonie des trois Evangiles*, cit. in STAUFFER 1978, pp.195-196.
[3] PAPAPETROU-MILLER 2001a, p.115: «c'est au milieu du XVI[e] siècle que des dramaturges protestants puisèrent, pour la première fois, dans l'Ancien Testament de la Bible des sujets tragiques à des fins polémiques. En pleine guerres de religion où s'affrontent, en France, comme en Europe, Catholiques et Protestants, ces derniers se dressent contre la mythologie grecque en tant que source païenne par excellence et usent largement de ce moyen de propagande qu'est le théâtre pour attaquer les dogmes catholiques». MASTROIANNI 2018, p.22: «dans la tragédie biblique […] le choix de l'Ancien Testament comme référence majeure offre un réservoir d'*exempla* pour lire religieusement l'histoire contemporaine, mais aussi pour représenter la crauté et la violence de cette histoire».
[4] Cfr. FORSYTH 1962, p.81, MILLET 1995a, p.78, MASTROIANNI 2018, p.16.

ritrova a dover affrontare. Sotto quest'ultimo punto di vista, la fonte veterotestamentaria appare del resto l'unica in grado di tollerare il paradosso che sussiste fra teatro e riforma, nella misura in cui soltanto in essa la persona divina «ne laisse percevoir sa présence que par le sentiment qu'en ont ses interlocuteurs humains ou par la parole qui leur est adressée[1]».

La drammaturgia protestante rintraccia nel racconto veterotestamentario una sorta di bacino mitologico da cui poter prelevare degli esempi da associare, secondo proporzioni variabili, agli eroi della tragedia antica[2], esplorando inoltre una fonte che, d'altra parte, risulta relativamente secondaria nel teatro medievale francese. In effetti, il principale componimento drammaturgico che nei secoli di mezzo riprende l'Antico Testamento, questo libro che «a été lu, senti, vécu par les hommes du Moyen Âge» ma che «renferme peu de merveilleux[3]», è il monumentale *Mystère du Viel Testament*, dalla cui compilazione eteroclita defluisce il *Mystère de Job*. Intrinsecamente drammatico per i frequenti scambi di battute nonché "tragico" per l'ingerenza della questione del male nel rapporto dialettico fra uomo e Dio[4], il soggetto giobbico, forse in ragione di queste stesse tinte brutali con cui viene dipinta la dimensione celeste, gode di una risonanza teatrale tutto sommato esigua nel contesto rinascimentale[5], un contesto che, quantomeno dal punto di vista editoriale, risulta caratterizzato dalla presenza predominante proprio del *Mystère de Job*[6].

L'intreccio della tragedia ugonotta si focalizza piuttosto su altri personaggi del canone biblico, individuando soggetti che, similmente al caso di Giobbe, vengono sottoposti ad una prova di fede[7] dalla quale emerge, in controluce, una certa antropologia della colpa che delinea l'impurità ontica dell'uomo ed in cui sembra per più aspetti riecheggiare una declinazione in senso cristiano dell'*hamartia* della tragedia antica[8]. In questa prospettiva antropologica, la descrizione della condizione umana ricorre di frequente all'immagine della macchia, segno indelebile, persino

[1] DUBOIS 2009a, p.18.
[2] STAWARZ-LUGINBÜHL 2012, p.15: «Il y a dans la Bible et, singulièrement, dans l'Ancien Testament, un grand nombre de héros que l'on peut qualifier de potentiellement tragiques en dépit de la Promesse dont nous les savons investis».
[3] LE GOFF 2013, p.24.
[4] Cfr. MIES 2003, pp.342-345, ANTÉRION 2007.
[5] Cfr. BOSCO 2001, p.90.
[6] PETIT DE JULLEVILLE 1880, II, p.377 segnala nel periodo che va dal 1520 al 1612 almeno sei riedizioni di questo *mystère*, rappresentato già a partire dal 1514 (cfr. Ibid., p.182). Cfr. BOSCO 2001, pp.91-94. Si segnala inoltre la tragicommedia scritta a quattro mani da Scévole de Sainte-Marthe e Charles Tiraqueau, cugino di André Rivaudeau, *L'histoire de Job* (rappresentata a Poitiers nel 1572). Ne restano soltanti alcuni frammenti tramandati nelle opere complete dello stesso Sainte-Marthe, *Œuvres de Scevole de Sainte Marthe*, Paris, Mamers Patisson, 1579, «Poemes», «Pour le prologue de la tragicomedie de Job, representee à Poitiers», ff.41 v°-43 v°, dove si legge al f.42 r°: «Or les Poëtes vieux, & ceux dont la pensee / De Payennes erreurs est encore insensee, / Ont rendu iusqu'ici les Theatres tous pleins / Des miseres de Troye, & des malheurs Thebains: / Mais nous qui du vray Dieu connoisso[n]s mieu la gloire / Avons voulu changer les fables à l'histoire, / A fin de contenter le Chrestin auditeur / D'un poëme Chrestien, & non pas d'un menteur»; f.42 v°: «Dieu […] / Permit que le Démon ennemi de lumiere / Changeast ce grand bon-heur en soudaine misere, / A fin de le tenter, & qu'il paraust en luy / Ce que peut un bon cœur ayant Dieu pour appuy.» Cfr. BOSCO 2001, pp.96-98.
[7] Cfr. STAWARZ-LUGINBÜHL 2014, p.28.
[8] Cfr. LANSON 1954, p.20, WEBER 1955, p.138, CECCHETTI 1994, p.395, STAWARZ-LUGINBÜHL 2012, p.15.

fisiologico[1], che il peccato originale ha lasciato sull'uomo. Allo scopo di divulgare e differenziare la propria dottrina religiosa rispetto alla fede cattolica[2], gli scrittori riformati, in definitiva, riprendono il racconto veterotestamentario per esplorare un serbatoio letterario piuttosto integro[3], utile a «vanter leurs doctrines et noircir leurs adversaires[4]» sul comune terreno teologico, oltre che a fornire gli argomenti e i modelli di una vera e propria contro-poetica «qui alimentait leur polémique contre les convenances, jugées factices, de la tradition gréco-latine.[5]»

Nel filtro compositivo rinvenuto nell'Antico Testamento si risolve, in una certa misura, ciò che Enea Balmas ha individuato come il problema centrale della tragedia umanista, ossia la ricerca di una convergenza fra la provvidenza cristiana e «una forma d'arte che riposava, in ultima istanza, su di una visione del mondo dominata dal concetto di un dio oscuro, di una divinità distratta e muta, quando non addirittura vendicativa e perversa[6]». Nel riflesso di una realtà percepita specialmente per le sue drammatiche inquietudini, la tragedia biblica nel quale confluiscono la cultura greco-latina e quella giudeo-cristiana[7]. In questa prospettiva, la tragedia biblica istituisce un dialogo fra tradizioni diverse rese compatibili mediante un confronto simbolico e una comune tensione verso una visione di mondo nella quale si cerca di articolare, benché sotto la spinta di soluzioni eterogenee, la questione relativa all'origine del Male.

Per quanto l'Antico Testamento rappresenti un modello teologicamente denso e drammaticamente accostabile alla tradizione classica, la scarsa presenza di Satana all'interno delle vicende bibliche contrasta fortemente con la frequenza di questo personaggio nel *corpus* delle tragedie bibliche. Fra le varie ragioni che animano questa inserzione drammaturgica, Jacques Bailbé ha messo in evidenza come Satana, allorché viene messo in scena, «prouve que l'individu vit une aventure éminemment personnelle dont il n'est plus créateur[8]». Pur tenendo conto degli influssi medievali sulle forme e sui contenuti della tragedia biblica, il valore eminentemente personale dell'azione diabolica tende a far emergere tanto i contenuti teologici della religione calvinista, quanto

[1] BÈZE 1964 [1582], p.64 [f.71]: «Deslors […] que ma mere m'ayant conçeu m'eschauffa en son ventre, le vice y estoit au dedans de moy comme la racine, qui a puis aprés produit ces fruits tant amers et vemineux». Anche nel *De naturae divnis characterismis* (1575) di Cornelius Gemma, per il quale «le péché des hommes (renouvellement de la rébellion des Anges)» costituisce una sorta di «vice du sang» che «imprime sa marque sur l'esprit du monde» (CÉARD 1996, p.373)
[2] STAWARZ-LUGINBÜHL 2012, p.41: «les tragédies composées par des auteurs d'obéissance calviniste […] sont […] susceptibles avant tout d'illustrer la doctrine de la prédestination, sorte d'équivalent théologique de la fatalité tragique».
[3] Cfr. LAZARD 1980, p.118, MAZOUER 2015, p.122. Bisogna inoltre considerare «l'absence de référence à la pratique théâtrale dans la culture hébraïque ancienne» (MILLET, DE ROBERT 2001, p.86).
[4] PETIT DE JULLEVILLE 1889, pp.55-56.
[5] JEANNERET 1969, p.173.
[6] BALMAS 1990, p.6.
[7] STAWARZ-LUGINBÜHL 2012, p.15: «Considérer le tragique comme fondamentalement étranger à l'univers biblique revient à se priver d'une clef herméneutique susceptible de servir de pont entre la culture gréco-romaine et la culture judéo-chrétienne».
[8] BAILBÉ 1992, p.35. Cfr. CLOSSON 2000, pp.164-171.

una più generale frammentazione antropologica che percorre più generalmente tutto il Rinascimento: è il singolo eletto, infatti, colui che si trova al centro di una vicenda il cui carattere drammatico deriva dall'impossibilità di poter agire in libertà. Grazie alla *mise en scène* delle tentazioni diaboliche, il teatro ugonotto può in un certo senso esorcizzare la rappresentazione delle «inconstances de Fortune[1]», le quali, pur non essendo teorizzate né da Aristotele né da Orazio, vengono globalmente ritenute come l'elemento intrinseco del genere tragico greco-latino: inaccettabili nella prospettiva cristiana, per la quale «[a]vec la Providence, il n'y a plus de place pour ce qui n'a pas de cause[2]», i mutamenti di fortuna proiettano sulla scena delle ombre dietro le quali agiscono spesso, *deo permittente*, le manovre diaboliche. Partecipando ad un dibattito multisecolare sostanzialmente cominciato con Aristotele[3] e particolarmente acceso nel XVI secolo[4], gli autori delle tragedie bibliche non possono che negare il concetto di Fortuna, giacché le azioni della Provvidenza sono sempre ed esclusivamente riconducibili alla manifestazione della giustizia di Dio[5]. Se, dunque, nell'universo protestante «le pessimisme théologique a coïncidé avec la réaction antiaristotélicienne[6]», la rappresentazione di Satana costituisce non solo un elemento ereditato dalla tradizione medievale, ma anche, e forse soprattutto, un simbolo capace di giustificare i riflessi più oscuri della luminosa trascendenza divina[7]. In questo senso, il mito di Satana rende in una certa misura narrabile ed accettabile tutto ciò che risulta tanto scandaloso per la morale, quanto assurdo per la ragione.

Strumento della giustizia di un Dio onnipotente[8], Satana rappresenta non solo il simbolo attraverso cui è possibile strutturare il rapporto conflittuale fra la parenesi e la mimesi dell'azione drammatica[9], un'azione il cui carattere tragico deriva dalla «difficile obéissance à la volonté divine» e dalla «douloureuse et laborieuse acceptation de la transcendance par la volonté humaine, qu'elle bouleverse et déchire[10]». In effetti, come scrive Claude Blum, «[l]e rôle principal de Satan, dans la poésie des protestants, est de se trouver au centre du jeu de l'être et du paraître. Non seulement il est

[1] LA TAILLE 1992 [1572], p.206, «De l'art de la trgédie», r. 21. DESAN 1987, pp.25-26: «Le mot Fortuna est lui-même un adjectif de *fors* (dérivé de *ferre*), et, comme la littérature le montre, *fors* doit avoir signifié au départ le principe ou la chose qui "transporte au loin ou écarte" les éléments incalculables de la nature et des affaires humains».
[2] DESAN 1987, p.29.
[3] Cfr. Ibid., p.23.
[4] Cfr. MAZOUER 2009a, p.84.
[5] Cfr. FORSYTH 1962, pp.57-59, FORSYTH 2005, p.64
[6] DELUMEAU 1983, p.293. Insieme al chiaro influsso della tradizione medievale, si potrebbe in un certo senso giustificare la forma delle tragedie bibliche anche proprio attraverso questo antiaristotelismo.
[7] STAWARZ-LUGINBÜHL 2012, p.55: «si derrière les persécutions orchestrées par les hommes se cache "le diable", c'est Dieu qui se sert de cette souffrance pour éduquer les siens».
[8] Cfr. FORSYTH 2015, pp.60-64.
[9] STAWARZ-LUGINBÜHL 2012, pp.140-142: la tragedia biblica si struttura su due perni, «un pôle édifiant qui se définit par la volonté de représenter un personnage qui adhère à la certitude du salut sans éprouver la douleur générée par le scandale qui constitue l'absence de Dieu au milieu de l'adversité ; un pôle réaliste, celui du personnage qui, précisément parce qu'il est destitué de tout secours visible de Dieu, finit par sombrer dans le désespoir».
[10] MAZOUER 2021, p.119.

une figure de la mort mais il est à l'origine de toute figure. Satan fait que le monde est une représentation de la Vérité au lieu d'en être la présence[1]». Posto sul crinale di questo «jeu de l'être et du paraître», Satana, in fondo, diviene la condizione necessaria per l'articolazione della finzione teatrale, perno attorno a cui ruota l'osmosi fra finzione e realtà, fra teatro e mondo.

1.1. L'*Abraham sacrifiant* di Bèze: la vertigine dell'interpretazione

> Satan saura bien nous mettre nos afflictions au devant des yeux, & principalement la mort, allegant que ce sont autant de tesmoignages que Dieu ne nous a point pardonné nos pechez.
>
> Théodore de Bèze, *Confession de la foi chrétienne*

Lungo la parabola di una produzione letteraria che va dalla poesia neolatina all'edizione del Nuovo Testamento in lingua greca[2], Théodore de Bèze (1519-1605), uno dei «bons artisans de ce mestier» poetico ricordato da Montaigne[3], ricopre un ruolo centrale nella storia del teatro francese del Rinascimento, essendo globalmente considerato come l'autore della prima tragedia biblica - nonché prima tragedia *tout court* - in lingua volgare francese[4]. La *pièce* dell'umanista nonché successore e biografo di Calvino[5] si intitolata *Abraham sacrifiant: Tragédie françoise*[6] ed è scritta per gli alunni del collegio di Losanna, dove viene probabilmente rappresentata nel maggio del 1550[7], per poi essere data alle stampe «ce premier d'octobre» dello stesso anno[8] godendo successivamente

[1] BLUM 1989a, II, p.585.
[2] Considerevole è il successo che l'opera di Bèze ottiene fin dalla sua prima pubblicazione, i *Poemata* (Paris, Conrad Badius, 1548), una raccolta latina la cui ispirazione talvolta erotica verrà ricordata da Ronsard nella sua *Continuation* dopo che Bèze avrà rinnegato la poetica della propria gioventù. Per ciò che concerne invece l'edizione del Nuovo Testamento in lingua greca, la prima impressione appare nel 1565 (Genève, Henri Estienne), cui segue una riedizione commentata nel 1582 sulla quale cfr. BERGER 1969, pp.133-136.
[3] MONTAIGNE 1992 [1588], II, xvii, «De la præsumption», p.661.
[4] Cfr. LEBÈGUE, 1954, p.496, CHARPENTIER 1979, p.11, LAZARD 1980, p.97, BAILBÉ 1992, p.136, FRAGONARD 1997, p.136, MAZOUER 2002, pp.164, 252, GRAHAM 2014, p.123, MAZOUER 2015, pp.345, 405. MAZOUER 2010, p.103: «en écrivant la première tragédie en français, Théodore de Bèze congédie bien le mystère et propose un modèle pour le théâtre à venir. Il s'empare au juste moment de la forme de la tragédie qui, à la différence du mystère, guide l'intérêt et organise la tension sur l'essentiel». Tale primato è stato messo in discussione per ragioni stilistiche (cfr. PETIT DE JULLEVILLE 1880, I, p.450, PETIT DE JULLEVILLE 1889, p.84) e per ragioni geografiche (cfr. LANSON 1954, p.11, LANSON 1904, p.185), conferendo tale titolo fondatore alla *Cléopâtre captive* di Étienne Jodelle (1552), il cui argomento ed il cui stile sembrano rispondere alle istanze drammaturiche delineate da Du Bellay o da Ronsard (cfr. PETIT DE JULLEVILLE 1889, pp.74-76). Si aggiunga inoltre che la tragedia di Jodelle viene rappresentata la prima volta al cospetto del re, ricevendo in tal senso una sorta di consacrazione di tipo politico. Per la leggenda diffusa da alcuni *pamphlets* ugonotti per i quali il successo della tragedia di Jodelle venne celebrata con il sacrificio di un capro cfr. YATES 1968, p.189.
[5] Cfr. MÉNAGER 1982.
[6] Edizione di riferimento: BÈZE 1986 [1550].
[7] Cfr. GRAHAM 2014, p.124. Per le successive rappresentazioni della pièce (fra cui quella parigina nello stesso anno presso l'Hôtel de Reims) cfr. LEBÈGUE 1944a, pp.99-109, LEBÈGUE 1944b, pp.387-388, LEBÈGUE 1977, p.204.
[8] BÈZE 1986 [1550], «Aux lecteurs», p.19, r. 82.

di un'ampia fortuna editoriale su scala europea[1]. Sotto questo punto di vista, la tragedia di Bèze si inserisce pertanto nella tradizione del teatro didattico, benché sia l'adozione del volgare, sia soprattutto la declinazione pedagogica e catechetica della scena teatrale riprendano a loro volta taluni aspetti del dialogo umanistico. Genere di matrice platonica che viene largamente ripreso e sviluppato negli ambienti culturali umanistici facendo di conseguenza emergere l'importanza dello studio retorico, il dialogo, a partire dall'esempio erasmiano, viene abbondantemente ripreso fra gli autori di confessione riformata, i quali intravedono in questo genere un sistema letterario aperto e capace di mettere in discussione se non addirittura di scardinare alle fondamenta l'imponente massa di sapere teologico che il pensiero medievale, soprattutto mediante la filosofia scolastica, ha eretto nella forma del trattato, ricettacolo dell'*auctoritas*. Nella folta produzione di dialoghi scritti da autori prossimi alla Riforma, si distinguono in particolare i casi di Sébastien Châteillon, autore di quei *Dialogi de sacris literis* (1545) nei quali viene peraltro "inscenato" un dialogo fra Abramo e Isacco, oppure quello di Maturin Cordier, i cui *Colloquiorum scolasticorum libri IV* appaiono nella loro versione bilingue e completa nel 1564 con una dedica allo stesso Bèze, descrivendo nella quarta parte i modi con cui resistere agli assalti del triplice nemico, ovvero la carne, Satana ed i malvagi[2].

Come si evince dal binomio apposto come sottotitolo già a partire dall'*editio princeps*, l'*Abraham*, la cui stesura risale alla fase terminale di un periodo segnato sul piano letterario dalle invettive redatte in risposta ai provvedimenti presi in seguito alla cosiddetta *affaire des Placards* (1534)[3], si inscrive nel richiamo esplicito ad un genere e ad un idioma specifici. Se il riferimento alla *tragédie* evoca un genere teatrale che sancisce liminarmente una certa discontinuità rispetto al teatro medievale, l'attributo *françoise* tende d'altro canto a riconoscere le prerogative della lingua volgare, la stessa lingua che negli ambienti evangelici e riformati assume uno statuto teologico e spirituale sempre più centrale e in costante opposizione rispetto alla *disputatio* scolastica o eristica[4], elemento federatore di tutte le attitudini filosofiche medievali e forma erudita di conoscenza a cui gli umanisti tendono progressivamente a contrapporre e privilegiare il dialogo in volgare. Come avviene per il caso di Calvino, il primo autore di epoca moderna a scrivere in francese delle opere inerenti alla filosofia e alla teologia in cui è possibile rintracciare dei principi assai prossimi alla cultura classica[5],

[1] La tragedia, che riappare anche con il titolo di *Le Sacrifice d'Abraham*, viene riedita nel 1552 (Paris, Henri Estienne), nel 1598 (Genève, J. Stoer: cfr. BÈZE 1967 [1598]): esssa viene tradotta in italiano in un'edizione fiorentina del 1572, in inglese in un'edizione londinese del 1577 ed in una tradizione latina, apparsa a Ginevra nel 1597. Lo stesso Henri Estienne pubblica nel 1566 un'edizione di Erodoto, accompagnandola con una *Apologie* nella quale vengono denunciate le rappresentazioni teatrali che si rifanno alle Sacre Scritture senza tuttavia rispettarle.
[2] Cfr. FRAGONARD 2020, p.38.
[3] Si vedano ad esempio le accuse di idolatria e blasfemia rivolte contro la messa redatte da Antoine Marcourt, *Articles véritables sur les horribles, grandz et importables abus de la messe papalle, inventée directement contre la saincte Cène de Jésus Christ*, Neuchâtel, Pierre de Vingle, 1534.
[4] Cfr. LEBÈGUE 1954, p.296.
[5] Cfr. WENCELIUS 1938.

il sottotitolo che Bèze appone all'*Abraham sacrifiant* sembra insomma identificare nella lingua volgare un idioma capace di rispondere a delle istanze di natura pedagogica e di controversia religiosa che accolgono un'intelaiatura argomentativa sempre più sensibile, per quanto autonoma, ai moduli ereditati dal mondo antico.

Desunto dal capitolo XXII del *Libro della Genesi*, l'argomento di questa *pièce* costituisce un nodo teologico capitale in merito alla questione della vera alleanza fra Dio e l'uomo, oltre a fungere più in generale da bacino tematico al quale attinge, su scala europea, una parte considerevole della produzione drammaturgica sia in neolatino che in volgare. La conoscenza diretta o mediata da parte di Bèze rispetto a questi precedenti resta soggetta alla più discreta cautela argomentativa. Cionondimeno, simile confronto tende a fornire una base euristica a partire dalla quale sembra possibile introdurre alcuni aspetti che definiscono la poetica del professore di greco di Losanna come un'estetica dello scarto, della divergenza.

Già a partire dal livello più epidermico, il titolo dell'*Abraham sacrifiant* tende a lasciar intravedere lo scarto esegetico e dunque teatrale di questa tragedia rispetto alla preponderante lettura tipologica del racconto biblico. Il confronto con il dramma neolatino del cattolico tedesco Hieronymus Ziegler risulta in tal senso alquanto paradigmatico[1]. Nella sua *pièce* scolastica, che porta il titolo di *Isacii Immolatio* (1547), l'autore tedesco[2] delinea sin dal prologo l'impostazione esegetica sottesa alla trasposizione scenica del capitolo genesiaco: «*Figura passionis Christi Isac erit*[3]». A questa inquadratura ermeneutica pare per molti versi corrispondere una declinazione in senso cristologico della figura di Isacco, un'interpretazione a volte così intensa da dissipare la carica drammatica dell'episodio sacrificale. Il solo punto di contatto fra le due *pièces* sembra pertanto consistere nella comune convergenza verso un soggetto biblico che si delinea con frequenza all'interno del panorama teatrale dell'Europa umanistico-rinascimentale[4], ma anche in quello più

[1] Cfr. LEBÈGUE 1954, pp.299-305.

[2] Hieronymus Ziegler è autore di altri drammi scolatici, fra cui il *Protoplastus* (1545), nel quale l'intenzione didattica è tale che ai personaggi diabolici viene affidato il ruolo di commentare e chiarire il significato delle proprie stesse azioni: cfr. BEKKER 1959. Per la funzione pedagogica del teatro protestante tedesco, dove l'episodio di *Gn* 22 viene riproposto per la scena quasi sempre nel suo significato tipologico (come nei casi di Hans Sachs, *Die Opferung Isaac*, 1533 ma anche nel *Tentatus Abrahamus* del 1551 redatto dal gesuita Jacobus Shöpper), cfr. LEBEAN 1983, pp.89-90. WAJEMAN 2007, p.223: «la fonction didactique que privilégie l'ensemble des pièces allemandes ne vise pas autre chose. Dans *Eine schöne und lustige newe Action*… de B. Krüger, Luther apparaît à l'acte IV, comme un nouveau Christ - l'acte III a montré les réjouissances des diables après la mort du sauveur - venant triompher de Lucifer et des tentations».

[3] Hieronymus Ziegler, *Dramata sacra, comediae atque tragoediae aliquot è Veteri Testamenento desumptae […] magna parte nunc primum in lucem editae*, Oporin, 1547, f.95. In questa raccolta è anche compresa una *comoedia* in cinque atti e preceduta da un *Argumentum* sulla figura di Giobbe, il *Ioubus Patientiae Spectaculum in Comedia* di Lorichius: cfr. BOSCO 2001, pp.94-96.

[4] Cfr. JONKER 1939, p.98, LEBÈGUE 1954, p.481, PERREGAUX 1995. MONDA 2001, pp.104-106, 111-113 avanza un confronto con *La rappresentazione di Abramo ed Isaac* di Feo Belcari (1449), secondo un incrocio di elementi a cui è forse possibile aggiungere il fatto che nella sacra rappresentazione fiorentina vi sono, come in altri casi, momenti drammaturgici "a parte", in cui i personaggi si rivolgono direttamente agli spettatori per esporre loro le reazioni interiori che i protagonisti stanno vivendo, secondo una soluzione teatrale che, come si vedrà, sembra in parte caratterizzare anche

specificatamente protestante[1], dove il caso di Bèze si distingue per un intreccio, quantomeno sul piano tematico, dell'argomento veterotestamentario con il modello dell'*Ifigenia in Aulide* di Euripide.

Già pubblicata a Parigi nella traduzione latina di Erasmo (1506), oggetto delle *praelectiones* tenute da Melantone a Wittenberg nel 1540, ed in parte ripresa per il suo argomento sacrificale nel *Iephtes siue votum* di Georges Buchanan (redatta verso il 1542 e stampata nel 1554)[2], la tragedia di Euripide, pubblicata nel 1549 in versione francese da Thomas Sébillet[3], offre in effetti ad un fine grecista quale Bèze[4] un modello teatrale classico che tende in parte a riecheggiare l'episodio genesiaco. In maniera analoga a quanto si delinea nella vicenda di Isacco, anche il mito classico di Ifigenia gravita difatti attorno all'idea di una volontà divina profondamente dilemmatica e che con la sua richiesta oltrepassa qualunque norma umana, una richiesta che proprio nella tragedia greca viene esplorata nell'impatto conflittuale che essa provoca all'interno delle singole coscienze individuali[5].

Al netto di questi intrecci tematici, la richiesta rivolta ad Abramo, tuttavia, si distingue dal precedente greco per il suo carattere «autoreferenziale, volta unicamente a mettere alla prova l'obbedienza, vale a dire ad affermare l'autorità nel chiuso della relazione fra uomo e Dio.[6]» L'azione

il ruolo di Satan nella *pièce* di Bèze. Alla fortuna europea del racconto veterotestamentario si può infine aggiungere il *De Isaacii immolatione, ad puerilem captum accomodatus* del prete belga Petrus Philicinus, un dialogo didattico stampato ad Anversa nel 1544 che segue da vicino la narrazione biblica.

[1] L'episodio genesiaco viene fra gli altri casi riproposto per la scena dal teologo luterano Christophorus Stymmelius nelle sue *Comoediae duae. I. Isaac, De Immolatione Isaac. II. Studentes, De vita & moribus studiosorum* (Kellneri, Stetini, 1579): nella prima di queste due "commedie" si delinea un motivo che è presente anche in Bèze, ossia l'invidia del diavolo, qui assurta a passione a causa della quale egli ha indotto a commettere il peccato originale (p.12, vv.14-15). Cfr. HARTWIG 1989, p.122. LEBEAN 1983, p.92: «Un autre thème biblique offrait […] un support idéal à la diffusion de la doctrine luthérienne : le sacrifice d'Isaac. Si Abraham, après bien de réticences, se résigne à immoler son fils, il s'y résout sous l'impulsion de sa foi. Son sacrifice reflète un abandon total à la volonté divine, le même élan de confiance que l'avait déjà incité à quitter Ur, sa ville natale, pour obéir à l'injonction de Yahvé. Or l'histoire d'Abraham précède chronologiquement celle de Moïse, sa foi exemplaire se manifeste, autrement dit, avant que ne soit promulgué le Décalogue. Et l'on sait que Luther tire précisément argument de ce fait pour étayer sa doctrine du primat inconditionnel de la foi sur les œuvres. Or, l'histoire d'Abraham inspira aux luthériens une douzaine de pièces».

[2] Traduttore delle tragedie di Euripide, di cui traspone in volgare la *Medea* (1544) e l'*Alcesti* (1556), quest'ultimo peraltro accompagnato da una trentina di salmi biblici, l'umanista scozzese Georges Buchanan, già autore del *Baptistes siue calumnia* (scritta verso il 1540 e stampata nel 1577), redige *Iephtes siue votum* per i suoi studenti del *Collège* di Guyenne, offrendo così l'illustre di come la scrittura tragica non fosse soltanto un'operazione di *imitatio* o recupero archeologico, bensì una pratica intrecciata alla riflessione pedagogica e ad una concezione del teatro in senso drammaturgico. Stampata nel 1554 a Parigi, la tragedia si ispira al capitolo XI del *Libro dei Giudici* e viene più volte tradotta in francese nel corso del XVI secolo (nel 1566 da Claude de Selve, nell'anno successivo da Florent Chrestien). Cfr. JONKER 1939, p.185, MICHEL 1983, pp.17-18, STREET 1983, pp.22-25, VAILLANCOURT 2001, pp.18-20, 29-33. Per le differenze fra la tragedia di Buchanan e l'*Abraham sacrifiant* cfr. SMITH, PARUSSA, HAVÉLY (ed) 2014, p.377.

[3] Thomas Sébillet, *L'Iphigene d'Euripide* (Paris, Corrozet, 1549, lettera dedicatoria datata primo settembre dell'anno).

[4] Cfr. LANSON 1904, p.380, LEBÈGUE 1954, p.465, LEBLANC 1972, p.123, LEBÈGUE 1977, pp.40, 203, MILLET 1994, p.378. LANA ZARDINI 1999, p.188 rileva «una straordinaria coincidenza col modello: ordine del Dio di sacrificare il figlio/a, conflitto psicologico del padre che comunque sfocia nell'obbedienza, passaggio della vittima designata dalla supplica al sacrificio, soluzione felice prodotta da un "deus ex machina" che sostituisce la vittima con l'animale sacrificale». Non si dimentichi che nel 1549 Bèze viene nominato professore di greco all'Accademia di Losanna e che la tragedia di Euripide, già tradotta in latino da Erasmo nel 1506, inizia a circolare nel panorama culturale francese con la traduzione in volgare di Thomas Sébillet (1549).

[5] Cfr. BARTHES 2002, p.327.

[6] PADUANO 2007, p.318. Cfr. Ibid., p.326: «Isacco non è sacrificato a nessuna causa finale, ma all'autoreferenziale divinità divina, inconoscibile ma anche indisconoscibile».

messa in scena nell'*Abraham* tratteggia infatti una vicenda che si specifica per il suo «altissimo rischio teologico[1]»: priva di scopo politico o religioso, e dunque soltanto fine a se stessa, essa affronta infatti le contraddizioni in seno all'autorità divina. In tal senso, il capitolo del *Genesi* tende a problematizzare non solo il concetto di obbedienza, ma anche l'interpretazione del volere divino in rapporto alle possibili contraddizioni con le altre sue manifestazioni: sotto questa prospettiva, l'*Abraham* costituisce un vero e proprio *dramma della parola.* Spostando il baricentro ermeneutico verso un simile questionamento della legittimità del sacrificio, e dunque del mistero della fede[2], emerge in sostanza come «l'*Abraham* non è tanto una ripresa dei misteri medievali, quanto piuttosto l'invenzione originale di un nuovo genere di rappresentazione teatrale e popolare attraverso l'utilizzazione di elementi squisitamente classici, assorbiti durante un lungo e appassionato esercizio umanistico[3]».

In effetti, uno degli ulteriori riferimenti possibili di Bèze è costituito dal mosaico drammaturgico del *Mystère du Viel Testament*[4]. Nel confronto con questo «mystère-fleuve[5]», la tragedia di Bèze rivela un processo di «essenzializzazione[6]» che evita l'estensione enciclopedica con cui il precedente medievale descrive l'intera vicenda di Abramo[7], individuando nel solo episodio del sacrificio l'unica situazione che, al di là delle implicazioni teologiche e dei richiami letterari, sembra garantire una certa unità d'azione. Rispetto a *Le Sacrifice d'Abraham*, titolo con cui nel 1539 vengono realizzate due edizioni indipendenti di una parte del *Viel Testament*[8], ma rispetto anche all'esegesi drammaturgica più diffusa ed esemplificata da Ziegler, nel titolo dell'*Abraham sacrifiant,* lì dove «un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public[9]», tende innanzitutto ad emergere una maggiore focalizzazione sul protagonista della vicenda

[1] Ibid., p.319: «La transcodificazione medesima contiene dunque nel proprio codice formale un altissimo rischio teologico, trasformando la santa obbedienza di Abramo in un percorso, tutt'altro che rettilineo, di pensieri e ripensamenti altrettanto angosciosi, e valorizzando di questo percorso la meta come misura analitica (e non più sintentica e implicita) delle rinunce affettive».
[2] Cfr. ZANIN 2014, p.278.
[3] RICHTER 1964, p.497. Cfr. SICILIANO 1959, pp.303-304, CAZAURAN 2008, p.754, n. 5, che tende a ridimensionare la possibile influenza di Euripide sulla *pièce* di Bèze.
[4] ANONIMO 1878-1891. Cfr. LEBÈGUE 1954, pp.31, 50, 305 n. 2, MAZOUER 2002, p.253, MAZOUER 2015, p.135. La terza edizione del *Mystère* risale al 1542, quanto esso viene rappresentato a Parigi: cfr. PETIT DE JULLEVILLE 1880, II, pp.141, 185, PETIT DE JULLEVILLE 1889, p.19, MAZOUER 2010, p.96.
[5] MEYNIEL 2019, p.37.
[6] Cfr. BALMAS 1986, pp.viii-ix.
[7] Cfr. LE HIR 1974, p.29, MAZOUER 2015, pp.122-128. Il *Viel Testament* articola in circa 4000 versi il ciclo d'Abramo, mettendo in scena tutti i relativi capitoli del *Genesi* (12-25), laddove Bèze si limita di contro al solo capitolo XXII.
[8] *Le Sacrifice de Abraham a huyt personnaiges, cest a savoir Dieu, Misericorde, Raphael, Abraha*[*m*]*, Sarra, Isaac, Ismael et Eliezer. Nouuellement corrige, et augmenté, et joue devant le Roy en l'hostel de Flandres a Paris, et depuis a Lyon*. [s.l., s.e., ca. 1539]. PETIT DE JULLEVILLE 1880, II, p.137: «Les éditions du *Sacrifice d'Abraham* datées 1539 mentionnent ce *mystère* comme joué devant le Roi (François I[er]) en "l'hostel de Flandres a Paris". C'étaient les confrères de la Passion qui jouaient à l'Hôtel de Flandres». Cfr. Ibid., II, pp.368-369. Per l'elenco delle rappresentazioni di questo *mystère* cfr. Ibid., II, pp.86 (1505, Chartres), 91 (1507, Laval), 109 (1520, Caen), 110 (1520, Metz), 114 (1527, Auriol), 135 (1538-1541, Lyon), 137 (1539, Paris), 161 (1557, Nancy).
[9] GENETTE 2002, pp.7-8.

veterotestamentaria, convergenza nella quale si intrecciano l'estetica tragica classica ed il messaggio più letterale del racconto biblico. Al pari di quanto avviene nel dramma greco, dove lo spessore tragico dell'eroe viene definito a partire da una situazione di crisi in cui si concentrano le linee di forza che oppongono la dimensione umana a quella della trascendenza celeste, l'accento posto da Bèze sul personaggio di Abraham sembra in effetti riflettere un'interpretazione del racconto genesiaco in cui emerge, prima di tutto, la prova celeste sottoposta da Dio al fedele.

Più che sul sacrificio, Bèze sembra insomma volersi focalizzare non tanto sul significato figurale di Isacco, bensì sul suo valore esemplare della prova di fede sostenuta da padre e figlio[1], in continuità, peraltro, con le osservazioni maturate da Calvino. Sulla spinta di quella stessa «horreur de l'exégèse spirituelle» e di quella stessa «exégèse minimisante» per la quale i τύποι dell'Antico Testamento di cui parla la lettera paolina (I *Cor* 10, 11) vengono ritenuti non tanto delle *figurae* suscettibili di interpretazione, quanto piuttosto dei "tipi", dei modelli originali ed esemplari[2], il teologo ginevrino aveva infatti sostenuto già nella prima versione in volgare della sua *Institution de la religion chrétienne* (1541) che il patriarca «en toute sa vie, il a tellement esté tormenté et affligé que, si quelqu'un vouloit representer, comme en une peincture, un exemple de vie miserbale, il ne trouveroit rien plus propre[3]».

Il nucleo tematico della tragedia di Bèze viene d'altra parte connotato mediante un participio presente con funzione di aggettivo verbale nel quale sembra come condensarsi l'intera vicenda tragica. In maniera analoga a quanto Frank Lastringant suggerisce nel suo commento ai *Tragiques* di d'Aubigné, la forma verbale *sacrifiant* sembra infatti tradurre «le caractère progressif et inachevé du phénomène […] [où] le lecteur est rendu témoin d'un miracle actuel, rapporté au présent de l'indicatif[4]». Attraverso tale participio verbale, Bèze tende in un certo senso a ripercorrere la narrazione del mito biblico all'interno dell'orizzonte evenemenziale che caratterizza non solo la scena rinascimentale[5], ma anche, più in generale, il teatro stesso, essendo «[l]'écriture théâtrale […] une *écriture au présent*[6]». L'esemplarità del patriarca veterotestamentario si distingue insomma per la sua

[1] Cfr. MAZOUER 2015, p.134. Simile lettura converge verso quella predilezione per la primissima letteratura patristica che distingue la teologia calvinista: DANIÉLOU 1950, p.99: «Dans la littérature chrétienne ancienne, Abraham joue encore un grand rôle, mais c'est avant tout comme modèle de la foi et de la "sortie" du monde. Il n'est que rarement considéré comme figure (Voir cependant Iréné, *Adv. haer*., IV, 25, 1, suivi par Origène, *Hom. in Gen*., III, 4-7).»
[2] Cfr. LUBAC 1947, p.224, n. 158.
[3] CALVIN 2008 [1541], II, vii, «De la similitude et différence du Viel et Nouveau Testament», p.979 [f.442]. Cfr. MILLET 1994. Per la differenza fra "figura" ed "esempio" nella retorica di Calvino cfr. MILLET 1992, p.374. Per la rilevanza della figura di Abramo nella teologia e nella cultura ugonotta cfr. MILLET 2003a, p.122.
[4] AUBIGNÉ 1995 [1627], p.544, n. al v.670 «les ressuscitants».
[5] BALMAS 1986, p.x: nel teatro del Rinascimento «l'élément central de la pièce est l'événement, donnée absolue qui surmonte la volonté et les capacités des individus qui y sont mêlés».
[6] UBERSFELD 1996, I, p.157.

inesauribile attualità: l'episodio biblico che ne documenta la vicenda risulta in questo modo un «*drame humain condensé, symbole pour une situation actuelle*[1]».

Ridimensionando l'estensione interpretativa e schematica di matrice scolastica che nel *Viel Testament* comincia proprio dalla storia del patriarca[2], la vicenda dell'*Abraham*, pur non sopprimendo il valore tipologico e soprattutto tropologico dell'esempio biblico, si focalizza anzitutto sul senso letterale e quasi grammaticale della storia del patriarca, riscoprendone un senso che nella sua drammatica semplicità si situa agli antipodi di qualsiasi dilatazione esegetica, specialmente se di tipo anagogico. Se è vero che per l'esegesi biblica di ambito patristico-medievale si impongono soprattutto due regole, ossia che «les sens latents sont supérieurs à l'histoire patente» e che la quadruplice griglia ermeneutica «impose au commentaire une méthode contraignante[3]», la prospettiva di Bèze sembra rimodulare questa tradizione interpretativa al fine di far emergere la densità drammatica dell'episodio biblico.

In conseguenza a questa riqualificazione della nudità della lettera genesiaca oltre qualunque sovrasenso esegetico, nell'*Abraham* si delinea una sorta di "fenomenologia dell'umano", una fenomenologica che deriva proprio dal *sensus simplex* delle Scritture e per la quale si cerca di «montrer le fond de l'âme humaine[4]» di un individuo che, nel mutamento della propria condizione, ossia in quei cambiamenti di *casus* che definisce il cuore stesso della tragedia[5], reagisce agli ostacoli, alla tentazione, al peccato e alla miscredenza - a tutto ciò che in breve l'Antico Testamento designa metaforicamente mediante il termine di *skàndalon*[6]- non tanto in funzione delle proprie virtù, quanto piuttosto nel richiamo della fede. Il nodo tragico dell'*Abraham* consiste forse proprio in questa restrizione delle proiezioni ermeneutiche della vicenda biblica: privato del riconoscimento allegorico di una realtà cristologica a venire, l'*anagnorisis*, ossia l'interpretazione e lo scioglimento di tale vicenda, resta come in sospeso, portando in primo piano tutte le difficoltà legate ad una simile visione degli eventi[7].

Nonostante la comune riflessione teologica[8], il confronto fra i *mystères* medievali e l'*Abraham sacrifiant* tende inoltre a far emergere un dettaglio che, per un umanista del calibro di Bèze, può

[1] R. Couffignal, in BRUNEL (ed) 1998, p.17.
[2] Cfr. HELMICH 1976, p.285, MAZOUER 1985, pp.58-59, 71, MILLET 1992, pp.289-297, MILLET 1994, pp.369-370, PERREGAUX 1995, pp.19-20, MAZOUER 1997a, p.57, MAZOUER 1997b, pp.227-228, CAZAURAN 2008, p.755, MAZOUER 2015, pp.117-119.
[3] JEANNERET 1994, p.21.
[4] JONKER 1939, p.100.
[5] STAWARZ-LUGINBÜHL 2012, pp.163-164.
[6] Cfr. POUEY-MOUNOU 2022.
[7] JEANNERET 1994, p.33: «Jadis assujettie à la vérification d'un sens fixé à l'avance, la lecture devient plus problématique et plus productive». La criticità di questa impostazione esegetica inizia a delinearsi «de Luther à Melanchthon», passaggio lungo il quale «on retrouve en particulier l'argument de l'incertitude provoquée par la lacération de l'Écriture en sens multiples» (BÜTTINGEN 2005, p.298).
[8] Cfr. MAZOUER 1997a, p.59.

sembrare in un certo senso involutivo: la presenza del personaggio di Satan. Fra i diavoli, comunque assai poco numerosi e spesso accompagnati da personificazioni allegoriche, dell'intero ciclo del *Viel Testament*[1], nessuno compare infatti fra gli otto personaggi de *Le Sacrifice d'Abraham*. Per quanto l'«attirance [du] contre-modèle» medievale di cui parla Charles Mazouer possa fornire un elemento di spiegazione a questa variante[2], resta il fatto che Bèze avverta la necessità di inserire un elemento di per sé posticcio, introducendo arbitrariamente il personaggio di Satan nonostante la sua completa estraneità al capitolo genesiaco[3]. Se da un lato tale aggiunta si inscrive nella componente irreale o addirittura surreale che anima più in generale il teatro francese del Rinascimento[4], dall'altro Satan costituisce un'invenzione tutta teatrale che, oltre a facilitare la *mise en scène* di una verità che resta «de nature intérieure et symbolique[5]», sembra richiamare costantemente la finzione stessa cui è sottoposta la dimensione teatrale.

Trattar per allusioni: l'epistola Aux lecteurs *e il proemio in forma biblica*

Nella versione a stampa della tragedia, alla strofa liminare preposta dall'editore Conrad Badius[6] seguono due paratesti, "soglie" che introducono nell'universo finzionale della *pièce* immergendola pienamente all'interno delle discussioni letterarie che dominano la scena culturale della Francia di metà Cinquecento, facendo al contempo emergere delle istanze autoriali[7] che tendono per più versi a segnalare una discrepanza rispetto a quell'insieme di generi drammaturgici medievali di cui spesso la critica ha segnalato le tangenze - Satana *in primis* - rispetto all'*Abraham*.

Il primo di questi due paratesti consiste in una prefazione in forma di epistola indirizzata *Aux lecteurs*, nella quale Bèze, quasi ricalcando il genere ed i toni dell'*Ars poetica* oraziana, espone *a posteriori* i principi religiosi e allo stesso tempo letterari che ha guidato la stesura della tragedia, dando così forma ad un discorso metapoetico, o "metatestuale" per riprendere la definizione

[1] Cfr. PETIT DE JULLEVILLE 1880, II, p.356, dove si contano soltanto 8 diavoli (Lucifer, Sathan, Astaroth, Cerberus, Asmodeus, Leviatan, Agrappart) fra i 242 personaggi che animano l'azione del *mystère*. Ad essi si potrebbero aggiungere le divinità greco-romane evocate ad esempio, e non senza un certo anacronismo, dal boia Gournay nel momento in cui si rivolge ai conspiratori Bagathan e Thares: «Pensez de vous recommander / A Pluton, parfond dieu de terre, / A Neptunus, dieu de la mer, / Que les payens doivent requerre, / Et que Cerberus vous enserre» (ANONIMO 1878-1891 [XV-XVI SEC.], pp.87-88, vv.46290-46294).
[2] Cfr. MAZOUER 2010, pp.99-102, MAZOUER 2015, pp.135-143. Si veda anche LAZARD 1980, pp.97-98.
[3] Cfr. BAILBÉ 1992, p.36, LEBÈGUE 1954, p.299, BÈZE 2006 [1550], pp.10-13.
[4] BALMAS 1986, p.ix: «le théâtre de la Renaissance ignore le réalisme et, au contraire, ce théâtre est souvent irréel ou surréel : il crée, à sa mesure, une réalité nouvelle, uniquement théâtrale, illusoire et magique».
[5] BALMAS 1986, p.x. GRAHAM 2014, p.124: «L'originalité de la pièce de Bèze réside largement en cette scène de dispute qui oppose Abraham à lui-même et à Dieu, puisque ni dans le texte biblique, ni dans les pièces médiévales traitant de ce récit, il n'y a de tel passage». Cfr. BÈZE 2006 [1550], p.12.
[6] Cfr. BÈZE 2006 [1550], pp.22.
[7] Cfr. GENETTE 2002, «L'instance préfacielle», p.164 *sq*.

genettiana[1], che si distingue in particolare per una certa retorica dell'allusione. Il secondo paratesto dell'*Abraham*, invece, non è altro che un prelievo diretto dal passo biblico preso a riferimento nella tragedia, una citazione letterale che tuttavia sembra come attestare indirettamente l'approccio esegetico adottato dallo stesso autore nei confronti di un argomento sacro di norma interpretato in senso fortemente allegorico. L'ironia, l'allusione e la citazione costituiscono insomma alcuni degli elementi attorno a cui prende forma la postura poetica ed esegetica di Bèze, creando un sistema di riflessi indiretti che è forse possibile cogliere mediante una lettura in controluce.

Nei margini che precedono la finzione teatrale, la lettera *Aux lecteurs*[2] delinea gli estremi di «une véritable esthétique calviniste du théâtre[3]» che, per imitazione o per scarto, sarà al centro della riflessione dei drammaturgi francesi del secondo XVI secolo[4]. Nelle righe di questa prefazione, Bèze differisce difatti l'interpretazione morale e teologica della vicenda biblica, aprendo invece il campo ad un dibattito che si distingue innanzitutto per il suo significato letterario. Tramite una polemica i cui toni ironici, se non più marcatamente parodici, dissimulano continuamente i propri referenti, l'*intentio auctoris* emerge infatti non tanto in relazione alla spiegazione morale della tragedia, un'illustrazione che viene esplicitamente rinviata all'epilogo, quanto piuttosto nei margini di uno scontro dialettico che sembra avere per bersaglio alcuni autori che possiedono un ruolo di protagonisti all'interno della scena letteraria francese di metà Cinquecento.

Tramite una retorica dai riferimenti e mediante continue allusioni che testimoniano l'appartenenza allo stesso orizzonte culturale umanistico[5], nella lettera prefatoria con cui Bèze introduce la propria tragedia tendono in effetti a prendere forma costanti richiami indiretti ad almeno tre dei sette astri che orbitano all'interno della costellazione della Pléiade[6].

La prefazione sembra infatti alludere innanzitutto a più riprese alle idee esposte da Jacques Peletier du Mans, il traduttore e adattatore dall'*Ars poetica* oraziana nonché uno degli amici più stretti di Bèze, al quale nel 1549 dedica il proprio trattato su *L'Arithmétique* e con cui i rapporti tendono a deteriorarsi in seguito alla partenza del futuro riformatore da Parigi[7]. Pubblicata inizialmente nel

[1] Cfr. GENETTE 2014, p.11.
[2] BÈZE 1986 [1550], pp.17-19, BÈZE 2021 [1550]. Per una lettura di questa prefazione cfr. JONKER 1939, p.99, LEBLANC 1972, p.125, HILLMAN 2006, pp.226-228, MASTROIANNI 2011, p.276.
[3] MASTROIANNI 2017, p.518.
[4] Cfr. LEBÈGUE 1954, p.296.
[5] Cfr. JONDORF 1990, pp.9-28.
[6] Cfr. CECCHETTI 1994, p.399.
[7] Nell'inverno fra il 1547 ed il 1548, il poeta, filologo, matematico, filosofo, medico e naturalista Jacques Peletier du Mans, la cui inesauribile tensione alla ricerca conoscitiva viene sostenuta dalla certezza che nell'ordine della natura si rispecchi tutta la saggezza di Dio come in un teatro, si stabilisce presso l'editore parigino Vascosan, in rue Saint-Jacques. In questa sede si riunisce un cenacolo di umanisti composto dal medesimo Peletier, da Jean Martin, Denis Sauvage e dallo stesso Bèze, prima che quest'ultimo lasci improvvisamente la capitale del regno nell'ottobre del 1548 per recarsi a Ginevra. Del gruppo, sebbene più saltuariamente, facevano parte anche Thomas Corbin, Jean-Paul Dauron, Louis Des Masures e Conrad Badius, quest'ultimo futuro editore dell'*Abraham sacrifiant.* Cfr. DROZ 1962, DAVIS 1964.

1541, e poi rivista ed ampliata sino all'edizione del 1545[1], la traduzione della *Lettera ai Pisoni* rappresenta la prima versione *tout court* in volgare francese della poetica oraziana, i cui contenuti introducono dei nodi teoretici fondamentali nella successiva riflessione estetica rinascimentale, fornendo lo spunto ad una discussione i cui toni si animano soprattutto a partire dalla diffusione della *Deffence* di Du Bellay.

In una rete di allusioni che coinvolge figure la cui vocazione lirica viene in parte risvegliata proprio da Peletier, la prefazione dell'*Abraham* sembra d'altro canto far riferimento proprio alle teorie letterarie di Joachim Du Bellay, il quale nel 1549 pubblica a stretto giro *L'Olive* (raccolta di odi, sonetti e altri generi in versi di argomento amoroso di imitazione italiana riedita nel 1550), *L'Antérotique* (satira classicheggiante rivolta alla donna anziana e libidinosa) e i *Vers lyriques* (tredici odi, fra cui quella che tratta *De l'Immoratalité des Poëtes*, e l'epitaffio di Clément Marot). L'insieme di queste raccolte viene inoltre accompagnata dalla pubblicazione della *Deffence,* le cui idee fungono non soltanto da manifesto per il venturo gruppo della Pléiade, ma anche come vero e proprio paratesto da leggere in parallelo alla produzione lirica che esso introduce[2]. Scagliandosi con toni polemici, quasi pamphletari, contro l'ignoranza e l'*épicerie* letteraria della precedente tradizione *marotique*, ed incitando per converso al «pillage» delle lingue classiche e del volgare italiano, la *Deffence* provoca già a ridosso della sua pubblicazione un'ondata di reazioni. Con una certa analogia rispetto al caso di Bèze, Thomas Sébillet, fra i vari casi, affida alla prefazione della sua traduzione de *L'Iphigene d'Euripide* (1549)[3] la risposta alle critiche mossegli da parte dello stesso Du Bellay, mentre nel *Quintil Horatian* (1551, ma forse pubblicato già un anno prima), Barthélemy Aneau pare come indossare una maschera teatrale, facendo uso «de la personne, et du nom d'icelui Quintil[4]» al fine di decostruire, in nome dei principi teorici del poeta latino, le argomentazioni promosse dal "riformatore" del volgare francese, confutandole punto per punto e mettendone in evidenza, non senza una certa ironia, le contraddizioni anche rispetto alla loro supposta applicazione ne *L'Olive*.

Sulla scia di questa polemica che coinvolge in controluce i membri fondatori del gruppo della Brigade, la prefazione di Bèze *Aux lecteurs* pare infine alludere criticamente alle idee letterarie del *chef de file* del movimento, Pierre de Ronsard, il poeta di corte che modella tutta la sua lirica con il cesello del ricordo classico-pagano e che riceve la tonsura, nonché i benefici ecclesiastici che ne derivano, nel 1547, irrompendo successivamente nel panorama letterario francese con *Les Quatres*

[1] Cfr. WEINBERG 1952.
[2] Cfr. RIGOLOT 2000, pp.23-25.
[3] Cfr. SÉBILLET 2021 [1549], dove peraltro viene difeso l'utilizzo di un sistema metrico misto, lo stesso che si ritrova adottato nella tragedia di Bèze.
[4] ANEAU 1990 [1551], I, p.189. Lo stesso Aneau (Ibid., p.193) manifesta d'altronde una certa sensibilità verso l'impiego più in generale della metafora e dell'allegoria, «èsquelles figures (comme les plus belles :) tu [*i.e.* Du Bellay] le plais partout, et par trop, mêmement en prose. Car des belles choses l'usage doit être autant rare, que propre.»

Premiers livres des Odes de Pierre de Ronsard, Vandemois. Ensemble son Bocage, raccolta lirica che ambisce a ricreare la realtà grazie agli incanti della poesia e che viene pubblicata a Parigi presso i tipi di Guillaume Cauellart nel 1550, qualche mese prima dell'*editio princeps* dell'*Abraham*[1]. Nella prefazione *Au lecteur* con cui Ronsard introduce questa raccolta pindarico-oraziana vengono d'altra parte evocate due figure i cui profili emergono, benché obliquamente, anche nell'epistola di Bèze. Dopo aver rivendicato la propria familiarità con la poesia di Orazio, e dopo aver concesso a Marot di essere la «seulle lumiere en se sans de la vulgaire poësie», in questo paratesto il poeta *vendômois* indica in effetti Peletier come «l'un des plus excelens poëtes de nostre âge», mentre Du Bellay, di cui vengono ribaditi sia le istanze estetiche di discontinuità rispetto al passato letterario nazionale che il principio di appropriazione linguistica di ciò che viene offerto «dans les païs étrangers», viene riconosciuto per il suo ruolo di promotore nella pubblicazione delle stesse *Odes*[2].

L'ambigua ironia della prefazione di Bèze, già rintracciabile nella dissimulazione del modello oraziano attraverso la forma epistolare[3], rende spesso obliqua una polemica le cui zone d'ombra assumono confini più precisi nel momento in cui si tiene conto delle idee letterarie promosse nelle opere e nelle arti poetiche pubblicate negli anni a cavallo della metà del Cinquecento. Lette in controluce rispetto a questi testi, le allusioni dell'epistola *Aux lecteurs* sembrano in effetti definire i contorni di una concezione teorica alternativa a quella paganeggiante e puramente imitativa promossa fra gli epigoni del modello classico. Bèze sembra infatti come decomporre e riamalgamare questo stesso modello in una sorta di "contro-poetica" nella quale la rivendicazione della preminenza scritturistica si afferma simultaneamente alla volontà di proporre un'opera letteraria animata da un consapevole progetto poetico di impronta umanistica, senza tuttavia scadere nella semplice e passiva imitazione.

Nell'intento di affermare il carattere veridico ed esemplare della parola biblica, Bèze, in effetti, decostruisce il modello classico secondo un'esposizione che non si organizza a partire da una contro-argomentazione teologica, ma che recupera ed adatta l'eredità classica all'interno di un sistema di senso ordinato intorno all'esperienza di fede. Sulla scia di una riflessione umanistica che da un lato stimola attraverso l'ironia un ripensamento critico di un principio di autorità accettato a volte in maniera ottusa, come del resto aveva già fatto nei confronti degli aristotelici averroisti il Petrarca del *De sui ipsius et multorum ignorantia*, e che dall'altro evita gli schematismi della scolastica al fine di considerare la dimensione letteraria *per se*, l'esposizione argomentativa di Bèze procede in effetti a partire da un ragionamento che si articola attorno al concetto di rivelazione,

[1] Cfr. SMITH 1995, pp.19-21, LARDON 2018, pp.53-54.
[2] Cfr. RONSARD 1950 [1550], pp.146-148 [f.A ij v°-A iiij v°].
[3] Cfr. BEAUDIN 2002. È forse opportuno ricordare che Calvino avesse proscritto lo studio di Orazio presso l'Accademia ginevrina.

facendo emergere attraverso la confessione della propria vicenda autobiografica un mutamento cha ha coinvolto simultaneamente la sua fede e la sua idea di letteratura. Incardinando la discussione prefatoria sulla base dalla propria dimensione privata, la *metanoia* di Bèze si struttura così sui binari paralleli della spiritualità *e* della letteratura, facendo del concetto di conversione il postulato fondamentale della propria idea di teatro.

La discussione dell'epistola *Aux lecteurs*, nei cui toni confessionali prende peraltro forma la soggettività letteraria dello stesso autore[1], inizia con un'indicazione temporale che stabilisce *ex abrupto* l'estensione cronologica entro cui è avvenuta la conversione dello stesso Bèze. Sono infatti passati «environ deux ans[2]» da quando Bèze ha abbandonato la Francia a causa delle persecuzioni contro i riformati, così come del resto sono passati soltanto due anni da quando i suoi *Poemata*, ripubblicati in seguito dai nemici dello stesso tragediografo al fine di sottolinearne le contraddizioni, sono stati dati alle stampe da quello stesso Conrad Badius che curerà l'edizione dell'*Abraham sacrifiant*, aggiungendovi un *dizain* scritto di suo pugno strutturato anch'esso intorno al concetto di conversione[3].

Nel corso di questo biennio, Bèze riconosce di essere stato in preda alle «afflictions» e alle «diverses fantasies» che «se sont présentées à mon esprit», ammettendo, secondo una parabola che pare svilupparsi sul modello delle *Confessiones* agostiniane[4], l'errare giovanile della sua mente, le inquietudini e le frenesia che si sono alternate nel suo spirito sino al momento in cui egli si è infine rivolto «à la parole du Seigneur, en la quelle j'ai trouvé deux choses qui m'ont merveilleusement consolé»: «[l]'une est une infinité de promesses», «l'autre est une multitude d'exemples[5]», fra cui quelli narrati nell'Antico Testamento. A partire dal proprio vissuto biografico, Bèze tende pertanto ad ammettere come alle turbolenze del proprio passato sia succeduta la rivelazione del dettato biblico, il solo paradigma alla luce del quale è possibile fornire un significato alla propria esperienza esistenziale, soprattutto qualora si consideri il valore esemplare delle vicende di «trois personnages auxquels il me semble que le Seigneur a voulu représenter ses plus grandes merveilles : à savoir Abraham, Moïse et David, en la vie desquels si on se mirait aujourd'hui, on se connaîtrait mieux

[1] Cfr. RIGOLOT 2000, pp.19-20.
[2] BÈZE 1986 [1550], «Aux lecteurs», p.17, r.1.
[3] Théodore de Bèze, *Poemata*, Paris, Conrad Badius, 1548. Lo stesso Bèze si preoccupa di rivedere e locupletare queste *Juvelinia* durante l'intero corso della propria parabola letteraria: *Theodori Bezae poematum editio secunda ab eo recognita […]* (Genève, Steph[anus], 1569), edizione facente parte della biblioteca di Montaigne; *Theodori Bezae Poemata omnia […]: (Omnia, in haec tertia editione partim recognita, partim locupletata)* ([Genevae], [Henri Estienne], [1576]), *Theodori Bezae poemata varia: […] Omnia ab ipso auctore in unum corpus collecta et recognita* ([Genevae], [Henr. Stephanus], 1597).
[4] Per l'impatto di quest'opera sull'intera cultura europea del Rinascimento cfr. BOUWSMA 2012, p.45. È nota del resto la trasparenza con cui il vescovo di Ippona affida a questa ed altre sue opere la confessione per il suo trasporto giovanile verso gli spettacoli teatrali, in seguito condannati senza remore.
[5] BÈZE 1986 [1550], «Aux lecteurs», p.17, rr.3-7.

qu'on ne fait.[1]» Nel lessico teatrale di questo inciso («personnages», «représenter») sembra racchiusa la declinazione pedagogica di sfumatura umanistico-erasmiana che Bèze intende dare all'episodio biblico, senza tuttavia venir meno ad una confessione autobiografica spesso finalizzata a rinforzare la credibilità dei suoi intenti religiosi e letterari. Al libero ed inquietante fantasticare della mente tende infatti a subentrare, nel corso dell'evoluzione spirituale delineata dallo stesso Bèze, un senso di stupore e di ammirazione rispetto alla verità che proviene dal racconto biblico, una verità che nelle sue varie declinazioni si ripete d'altra parte con insistita ridondanza nelle "soglie" di tutta la *pièce*, in questa epistola così come nel *Prologue* e nell'*Épilogue*.

La conversione che coinvolge Bèze deriva dunque da una rivelazione che è allo stesso tempo religiosa e letteraria. Attraverso la lettura delle «histoires saintes» narrate nell'Antico Testamento, infatti, Bèze perviene ad intrecciare l'insegnamento umanistico e lirismo biblico: se nel «merveilleux plaisir et singulier profit» che accompagna questa lettura sembra riecheggiare il *prodesse aut delectare* e l'*utile dulci* della *Poetica* oraziana[2], nella professione d'« un désir de [s]'exercer à écrire en vers tels arguments» pare invece declinarsi il principio umanistico dell'imitazione, sebbene il modello da imitare non venga più rintracciato nelle *bonae litterae*, bensì nella stessa Scrittura. In questo senso, Bèze viene indotto a riconoscere il piacere che si matura nella poesia, pur riconducendolo assieme a «ce peu de grâce que Dieu m'a donné en cet endroit» nell'alveo della verità del messaggio biblico. Il piacere letterario, insomma, non costituisce di per sé un peccato, purché esso non diventi inutile svago, e a patto che esso si riconosca in colui che è all'origine di tutto, dell'universo come della poesia.

Insistendo sullo spessore poetico della narrazione biblica, la discussione di Bèze si sposta su un terreno letterario. Senza rinunciare all'argomentazione autobiografica che distingue il suo discorso metapoetico, egli si auspica infatti che

> tant de bons esprits que je connais en France, en lieu de s'amuser à ces malheureuses inventions ou imitations de fantaisies vaines et déshonnêtes (si l'on en veut juger à la vérité), regardassent plutôt à magnifier la bonté de ce grand Dieu, duquel ils ont reçu tant de grâces, qu'à flatter leurs idoles, c'est-à-dire leurs seigneurs ou leurs dames, qu'ils entretiennent en leurs vices par leurs fictions et flatteries.[3]

[1] Ibid., rr.12-15.
[2] Orazio, *Ars poetica*, vv.333-334, «*Aut prodesse volunt aut delectare poetae*», 343-344, «*Omne tulit punctum miscuit utile dulci*».
[3] BÈZE 1986 [1550], «Aux lecteurs», pp.17-18, rr.25-30.

L'affondo di Bèze è pertanto rivolto a coloro che fanno della letteratura un uso quanto più distante dalla celebrazione di Dio, ricorrendo a delle «malheureuses inventions» o a delle «imitations de fantaisies vaines et déshonnêtes», tanto false per la loro pretestuosa venerazione quasi idolatrica di uomini e donne, quanto vuote per la loro funzione di effimero intrattenimento. Denunciando il carattere sostanzialmente profano di questo tipo di poesia, Bèze tende a correlare, quasi appiattendoli l'uno sull'altra, l'*inventio*, ovvero ciò che rispetto al modello retorico ripreso da Du Bellay costituisce la «premiere, & principale Piece du Harnoys de l'Orateur[1]», con l'*imitatio*, il concetto che costituisce la chiave di volta dell'estetica umanistico-rinascimentale. Quasi in risposta alle parole con cui lo stesso Du Bellay si difende nella prefazione della prima edizione de *L'Olive* dalle accuse di plagio, Bèze sembra voler insistere come presso i poeti paganeggianti il modello non rappresenti una plastica risorsa, bensì un paradigma fisso e artefatto, rendendo la poesia "vana" perché svuotata di qualsiasi significato e ridotta al solo piacere estetico della finzione, "disonesta" in quanto insincera e menzognera, vuota imitazione. A causa di tale appiattimento, la letteratura, secondo la vecchia condanna platonica, rischia di non essere altro che una chimera, una fallace e disonesta illusione: «si l'on veut juger à la vérité», bisogna comporre partendo dalle sole Scritture, rinunciando a snaturare l'esercizio poetico a favore di coloro che nelle opere encomiastiche composte dai letterati cortigiani del Rinascimento rappresentano dei veri e propri «idoles». Insomma, se la Bibbia costituisce la Musa sacra della poesia che ambisce a cantare il vero Re dell'universo, tutti coloro che considerano che, come sostiene Ronsard nella prefazione alle sue *Odes*, «c'est le vrai but d'un poëte liriq de celebrer jusques à l'extremité celui qu'il entreprend de louer[2]», non fanno altro che rappresentare una vana finzione, così come vani e mutevoli, se non addirittura diabolici, sono gli idoli a cui essi si rivolgono[3].

[1] DU BELLAY 2003 [1549], I, v, «Que les Traductions ne sont suffisantes pour donner perfection à la Langue Francoyse», p.27 [ff.33-34].
[2] RONSARD 1950 [1550], p.148 [f. A iiij v°].
[3] Innescando una *querelle* la cui veemenza dei toni aumenta al progredire dello scontro religioso, Bèze ribadisce la propria denuncia delle *flatteries* dei poeti cortigiani nella traduzione dei *Psaumes* edita nel 1553 (lo stesso libro che egli ritrae fra le proprie mani nella prefazione all'*Abraham*: cfr. BÈZE 1986 [1550], «Aux lecteurs», p.17, rr.22-24), ricorrendo ad un'espressione scritturistica (2 *Cor* 11, 12-15) e allo stesso tempo proverbiale che si ritrova a più riprese nel panorama letterario della Francia del Cinquecento: «faire d'un Diable un Ange». Questa espressione è attestata anche in un sonetto di Jodelle nel quale il poeta si mostra «nel momento in cui, per così dire, interiorizza la sua facolntà di poetare, [e] si interroga sullo strumento di cui si serve, ne sonda le potenzialità e le risultanze» (BALMAS 2004, pp.581-582). Bèze, che adotta questa formula per denunciare coloro che esaltano gli uomini mediante la poesia (l'espressione ricorre con lo stesso significato nella sua *Epistre* introduttiva al cosidetto *Psautier huguenot*), riceve indirettamente una risposta dallo stesso Ronsard nel 1562 nelle *Remonstrances au peuple de France* (dove l'espressione «faire d'un Diable un Ange» viene ripresa al v.571): in questa satira, il capofila della Pléiade si rivolge peraltro ai fedeli ugonotti affermando di ritenere che «Satan, qui les hommes attise / D'ambition, estoit chef de vostre entreprise» (vv.495-496): cfr. RONSARD 1993-1994, II, *Discours des Miseres de ce temps*, *Remonstrance au peuple de France*, pp.1020-1039. La polemica continua con veemenza negli anni successivi: nel 1576 Ronsard pronuncia all'Académie du Palais e in presenza di Enrico II un *Discours des vertus intellectuelles et morales* in cui vengono nuovamente attaccati gli ugonotti; nel 1577 compare in forma anonima una *Remonstrance à Pierre de Ronsard* (pubblicata in PINEAUX 1973, I, pp.188-227, in cui i vv.267 *sq.* paragonano con accresciuta violenza il poeta *vendômois* ad un *diable*); infine, alcuni versi dei *Tragiques* di d'Aubigné sembrano voler rispondere al *Discours* accademico di Ronsard (AUBIGNÉ 1995 [1627], p.142, II, *Princes*, vv.949-952). Cfr. SMITH 1995, pp.26-27, 63, 72-73.

Nonostante i toni di polemica religiosa, l'argomentazione esposta nell'epistola *Aux lecteurs* resta finalizzata a delineare un discorso metapoetico che non abiura, bensì recupera la cultura classica secondo un principio di conversione che Bèze esemplifica attraverso la parabola del proprio percorso letterario[1]. La postura teologica *e* poetica, le istanze etiche *ed* estetiche che emergono fra le righe di questo paratesto sembrano pertanto articolarsi su un doppio binario, in una critica tanto più velata nei suoi riferimenti agli scritti di Peletier, quanto più caustica laddove si dirige, seppur mediante allusione obliqua, verso Du Bellay o Ronsard. Del resto, entrambi questi fronti sono assimilati da Bèze in un unico tipo di poesia che, anziché lodare Dio, si spende interamente nell'intenzione

> de pétrarquiser un sonnet et faire l'amoureux transi, digne d'avoir un chaperon à sonnettes, ou de contrefaire ses fureurs poétiques à l'antique pour distiller la gloire de ce monde et immortaliser celui-ci ou celle-là.[2]

Attraverso la dissimulazione ironica, questo passaggio tende a colpire due punti specifici di quel neoplatonismo di matrice ficiniana che grazie soprattutto alla mediazione di Leone Ebreo, Maurice Scève, Antoine Héroët e Michel Nostradamus, si diffonde nel *milieu* della Pléiade.

Da una parte, infatti, l'inciso sembra voler screditare l'intero insieme di quella dottrina poetico-filosofica di matrice platonica che concepisce l'amore, nei suoi eccessi come nei suoi difetti, quale *daimon*, ossia come essere intermediario fra gli dei e gli uomini e pertanto principio che regola l'intero universo a partire da un rapporto di *similitudo*. Secondo questa teoria, che si irradia in tutta Europa a partire dal trattato che Ficino dedica all'argomento, l'amore costituisce dunque il più intenso dei legami mediatori che esistono fra macrocosmo e microcosmo, rivalutando la manifestazione terrena di questa passione alla luce di un significato mistico e sacralizzante, secondo un percorso che trova il suo più compiuto paradigma letterario nel *Canzoniere* di Petrarca[3], il padre putativo dell'Umanesimo europeo la cui figura assume un alone mitico anche grazie agli intellettuali della Francia del Quattro e Cinquecento.

Dopo aver preso forma all'interno del circolo di umanisti dell'area fiorentina, la teoria neoplatonica-ficiniana dell'amore divampa nell'immaginario culturale di tutta l'Europa rinascimentale, inducendo a concepire questa passione in una prospettiva olistica, come un vero e proprio legame demonico (o angelicante, secondo la lettura pichiana) che nella sua tensione verso il sovramondo funge da intermediario fra ciò che è divino ed imperturbabile e ciò che è mortale e

[1] Cfr. SUMMERS 2007.
[2] BÈZE 1986 [1550], «Aux lecteurs», p.18, rr.31-33.
[3] Cfr. FESTUGIÈRE 1941. Per la storia della traduzione verso il francese del *Canzoniere* di Petrarca cfr. BALMAS 1982, pp.3-22.

turbolento (*Simposio*, 202e-203), connotandosi come una delle quattro "manie", assieme a quella profetica, quella telesica (o rituale) e quella poetica, che innalza lo spirito umano alla dimensione divina (*Fedro*, 244a-245b, 265a-b)[1]. La capillare diffusione di questa teoria dell'amore nel quadro culturale francese è assicurata, dal punto di vista della tradizione editoriale, sia dall'edizione in latino commentata di Ficino, l'araldo e l'interprete del filosofo greco il cui pensiero resta tuttavia intriso di cultura scolastica[2] e formalmente legato ad un tipo di argomentazione dai toni tomistici[3], sia dalle traduzioni in francese che iniziano ad apparire a partire dal 1541.

Concependo l'amore come un elemento che «contiene nella sua essenza "demonica" tutti [gli] opposti[4]», questa teoria si riversa in tutte quelle forme del sapere che vanno dalla teologia alla filosofia, dalla poesia alle scienze, così come testimonia, a titolo di esempio, il caso del medico lionese Symphorien Champier, editore del *Corpus hermeticum*, divulgatore del neoplatonismo in terra francese[5] nonché, da ultimo, autore del *Dialogus in magirarum artium destrucitonem* (1498), nel quale viene sostenuto in risposta al *Malleus maleficarum* che i racconti delle streghe siano illusioni o scherzi del diavolo. Anche Peletier, che nelle sue *Œuvres poétiques* del 1547 aveva pubblicato la traduzione di dodici sonetti di Petrarca, rintraccia nello slancio di questa stessa dinamica amorosa la tensione di un insaziabile desiderio di conoscenza che permette all'uomo di elevarsi sino a Dio[6], laddove il suo ormai ex amico tende al contrario ad evidenziare la natura apparente, falsificante («*faire* l'amoureux transi») di una visione metafisica e poetica puramente superficiale, andando

[1] Un esempio di questa declinazione neoplatonica dell'amore si ritrova nella tragedia biblica di Antoine de Montchrestien, *David ou l'adultere* (1601), in cui il protagonista eponimo parla sin dai primi versi di un amore in quanto «Démon furieux» (nell'edizione successiva della tragedia, posteriore di tre anni, il pastore biblico apostrofa invece un «Dèmon volage»). Cfr. MAZOUER 2009b, pp.344-346.

[2] Cfr. KRISTELLER 1969, pp.35-98.

[3] La *Theologia Platonica* (redatto fra il 1469 ed il 1474, pubblicato per la prima volta nel 1482: cfr. FICINO 1576, I, ff.82-424) è forse l'opera ficiniana che più riflette le tracce del vocabolario e dell'argomentazione tomistici: si comprendono in tal senso le ragioni per le quali il vescovo fiorentino Antonino Pierozzi, priore di San Marco nei tempi in cui il Beato Angelico ne affrescava le celle, raccomandasse all'accademico la lettura della *Summa contra Gentiles*, pur restando anch'egli tavolta ammaliato dalla filosofia platonica, specialmente nei suoi riferimenti alla Trinità.

[4] CASSIRER 1974, p.210. Sui risvolti di questa teoria rispetto al problema della teodicea cfr. Ibid., p.212.

[5] Cfr. WALKER 1954b, p.205.

[6] Peletier insiste negli anni sulle virtù conoscitive dell'amore, così come si evince nella raccolta petrarchista *L'Amour des Amours* del 1555, postillata nella dedicatoria della sua *Art poétique* con queste parole (PELETIER 1990 [1555], I, «A Zacharie Gaudart […]», pp.238-239: «Quelle récréation n'ai su mieux choisir que sur la Poésie : exercice vraiment d'une bien douce folie, et auquel n'est bonnement possible de renoncer, quand on s'en est une fois délecté à bon escient. Et en cette alternative d'études, me suis mis à revisiter quelques miens Écrits, que je gardais d'assez longtemps par-devers moi : lequels j'avais tirés sur le Sujet tant populaire de l'Amour. Et les reconnaissant, me prit premièrement envie de les poursuivre : si bien, que je me trouve tout ébahi, que d'un passe-temps, et comme d'un dépendance d'étude : j'eus de quoi faire un sérieux jeu. Car entrant en besogne, de dessein, me survint un certaint avis, que l'Amour était un Sujet plus capable que ne l'avais pourjeté au commencement. Et de fait, suivant cette conception, me suis aventuré, d'un Amour nu et simple, en faire un général et universel».

peraltro a toccare un nervo scoperto della riflessione letteraria di Ronsard[1] e Du Bellay[2], i quali si ritrovano proprio in quegli stessi anni a rimettere in questione le proprie posizioni teoriche primitive meditando peraltro sulla validità di un modello, come quello del *Canzoniere* petrarchesco, del quale vengono gradualmente percepiti il carattere fittizio e la pretestuosità lirica[3]. Del resto, se lo scontro fra petrarchisti ed antipetrarchisti si delinea nelle sue linee di massima già nel contesto italiano del Cinquecento, la parabola letteraria di Du Bellay sembra d'altra parte portare le cicatrici di questo stesso conflitto, nella misura in cui dall'imitazione del cantore di Laura che dà forma a *L'Olive*, e che lo stesso Du Bellay difende in un poema intitolato *La Musagnœomachia* (1550)[4], alla denuncia rivolta contro la moda petrarcheggiante e l'insincerità dei poeti d'amore che di contro viene ricamata nei *Treize sonnets de l'honneste amour*, non trascorrono, in fondo, che un paio di anni.

Dall'altra parte, Bèze tende a ridicolizzare e dunque svuotare di senso il principio stesso che muove questa poesia a sfondo amoroso e spesso di imitazione, denunciando la natura contraffatta del *furor divinus*, di quella divina ispirazione del canto poetico rivendicata dai membri della Brigade[5] che, sempre per influenza del pensiero neoplatonico, a cui tuttavia non va disgiunta l'eco del dialogo ciceroniano *De divinatione*, si diffonde capillarmente in tutto l'immaginario ed in tutte le poetiche del Rinascimento europeo. Ripresa inizialmente da Petrarca, Boccaccio e Cristoforo Landino, e declinata ed enfatizzata secondo precise distorsioni interpretative dei dialoghi platonici da parte di Ficino[6], questa idea del *furor divinus*, elemento specifico della *dignitas hominis* pichiana, induce a

[1] Nella prefazione alle sue *Odes* indirizzata «Au lecteur», Ronsard anticipa le critiche che è certo di ricevere dai «courtizans qui n'admirent qu'un petit sonnet petrarquizé» (RONSARD 1950 [1550], p.147 [f.A iij v°]). Ricalcando ironicamente l'espressione di Ronsard, Bèze sembra voler criticare non tanto la forma poetica in sé (una forma in origine adottata da Marot e successivamente ripresa in parte anche dallo stesso Bèze, in una soluzione stilistica mista al limite del "prosimetro", nei *Vrais Poutraits des Hommes illustres en piété et Doctrine* del 1561), quanto piuttosto il culto mitizzante di un modello che si afferma a partire dal regno di Francesco I e dalla traduzione in alessandrini del *Canzoniere* realizzata da Vasquin Phileul (1548).

[2] Du Bellay riconosce apertamente l'influenza del poeta italiano nelle due pubblicazioni parallele del 1549, *L'Olive*, prima raccolta integramente strutturata sulla forma del sonetto, e la *Deffence*, che nel riconoscimento del ruolo fondatore del poeta italiano segue Thomas Sébillet.

[3] Cfr. CLEMENTS 1942, pp.23-31.

[4] Questo poema polemico, come si evince dal titolo, rappresenta una guerra delle Muse, le quali combattono contro il personaggio allegorico dell'Ignorance, a sua volta protetta e sostenuta da Silence, Sommeil, Fraude, Discorde, Envie, Avarice, Oisiveté. A difesa delle Muse si schierano invece Peletier, Ronsard, Baïf, ma anche Héroët, Saint-Gelais, Rabelais e Jean Martin, il traduttore di Virtruvio. Chiude questa raccolta di quantatre strofe un'ode composta da Ronsard *Contre les envieux poètes*.

[5] Nel 1564, Florent Chrétien, ex amico di Ronsard passato nelle fila protestanti, si rivolge con scoperte intenzioni ironiche contro il poeta di Cassandra riconoscendogli il ruolo di fondatore della Pléiade, benché tale impresa «ha comportato il massacro della tradizione letteraria precedente, ed ha trasformato i suoi seguaci in un manipolo di invasati, farneticanti ancorché dolceloquenti» (BALMAS 2004, p.xviii).

[6] Cfr. in particolare FICINO 1576, I, *De divino furore*, ff.612-661. Commentando lo *Ione*, il filosofo di Figline introduce elementi estranei al platonismo inteso in senso puro, accogliendo alcuni elementi desunti dal *Fedro*. Il fondatore dell'Accademia fiorentina, nata come Accademia degli Umidi (1450), arriva addirittura a fornire una quadripartizione dei differenti *furores*, i quali vengono inoltre associati ad una divinità del culto pagano. Il *furor* può infatti essere poetico-musicale, bacchico-religioso, appolineo-profetico e amoroso-mistico: cfr. WALKER 1953, pp.101-102, WALKER 1954a, pp.22-23. Nella prefazione alla traduzione dello *Ione* (Paris, Chestien Wechel, 1546, f.3), Richard Le Blanc ricorda che

concepire la poesia come una vera e propria mania rapsodica che può rapire l'animo del poeta sino alla sfera divina, come una sorta di delirio poetico e, al contempo, di dono divino e sacerdozio religioso che gode di particolare risonanza all'interno del panorama intellettuale e letterario dell'Europa del Cinquecento, Francia compresa. La poesia, nella prospettica ficiniana[1], solleva dunque l'animo del poeta, allottandolo dall'oscurità dell'ignoranza per innalzarlo ad una sapienza sibillina che sollecita il singolo individuo a un continuo superamento di sé in vista di un totale indiamento, in un'esaltazione dell'intelletto che nel caso di Ronsard assume di frequente i riflessi di una conoscenza di stampo prometeico.

Esponenti di spicco di questa teoria della poesia come *insania*, di cui già Origene aveva denunciato la matrice diabolica[2], i poeti della Brigade sostengono, con maggiore insistenza rispetto a quanto già fatto da Sébillet, che la poesia scaturisca da un'ispirazione divina che ne sancisce la un carattere sacro. Simile insistenza si riscontra in particolare nella produzione metafisico-letteraria di Pontus de Tyard, astro della Pléiade che nel 1549 (lo stesso anno de *L'Olive*) dà alle stampe le sue *Erreurs amoureuses*, raccolta di liriche amorose e di epigrammi intrisa di *topoi* ficiniani che funge da anello di congiunzione fra la scuola lionese e la cerchia poetica riunita attorno a Ronsard, della quale egli ne difende peraltro gli ideali classicheggianti in un «Chant en faveur de quelques excellents poètes de ce temps» (apparso nei *Vers lyriques* del 1551)[3]. Thomas Sébillet aveva sostenuto nel suo *Art poëtique* che «le Poète de vraie marque ne chante ses vers et carmes autrement que excité de la vigueur de son esprit, et inspiré de quelque divine afflation[4]». Nel passaggio dalla prima alla seconda pubblicazione de *L'Olive*, Du Bellay tende dal suo canto ad enfatizzare ulteriormente i toni neoplatonici delle sue liriche petrarchesche, sebbene nella *Deffence* egli avesse tentato di arginare la prorompenza di «cete fureur divine, qui quelquesfois agite, & echaufe les Espris Poëtiques, & sans la quele il ne fault point que nul espere faire chose, qui dure[5]» con un'osservazione preliminare, e dagli accenti oraziani, tesa a sottolineare «*Que le Naturel n'est suffisant à celuy qui en Poësie veult faire*

«poesie est ung don de Dieu» e che «en ce petit dialogue Socrates dit que fureur poetique n'est autre chose, que telle inspiration de Dieu, par lauqelle l'entendeme[n]t humain est eslevé outre le pouvoir de l'ho[m]me».

[1] L'idea è fra i vari esempi riassunta nel *Liber de vita […]* (Florentia, Antoninus Miscominii, 1489), I, 3-5.

[2] Origene, *De principiis*, III, 3, 3 (*PG*, 11, 145).

[3] Pontus de Tyard assimila apertamente l'attività poetica al delirio mistico nel *Solitaire premier*, pubblicato nel 1552 (Paris, Galiot du Pré) e riedito nel 1575 presso lo stesso editore con il sottotitolo *ou Dialogue de la fureur poétique*, per poi confluire con altri sei dialoghi di stampo apertamente platonico in un'edizione complessiva del 1587 (*Les Discours Philosophiques de Pontus de Tyard […]*, Paris, Abel L'Angelier). Nel *Solitaire premier* viene ripresa la quadripartizione platonico-ficiniana delle «fureurs»: la «fureur Poétique», che procede dalle Muse e che viene qualificata come «divine», «l'Amoureuse affection», «l'intelligence des misters» e «le ravissement de prophetie». I dialoghi di Tyard vengono imitati ne *Les dialogues […]* di Louis Le Caron (Paris, J. Longis, 1556), il quale insiste sulla dottrina neoplatonica dell'origine divina della poesia nonché sull'intima relazione fra poesia e musica.

[4] SÉBILLET 1990 [1548] I, i, «De l'antiquité de la Poésie, et de son excellence», p.52, dove vengono annotate come fonti il *Pro Archia* di Cicerone e la *Repubblica* di Platone.

[5] DU BELLAY 2003 [1549], II, xi, «De quelques observations oultre l'Artifice avecques une Invective contre les mauvais Poëtes Francoys», p.70 [ff.169-170].

Oeuvre digne de l'immortalité.[1] » Le cautele di Du Bellay tradiscono probabilmente una certa diffidenza nei confronti della declinazione certamente più radicale di queste idee avanzata da Ronsard, il poeta tonsurato cantore del *furor eroticus* e che difende strenuamente e senza moderazione la teoria dell'ispirazione poetica divina, proclamando apertamente il proprio sacerdozio letterario nell'*Ode à Michel de l'Hospital* del 1552[2], nell'eco di una vocazione poetica già professata nel 1550, quando nel congedo della prefazione alle *Odes* proclama che «les doctes folies de poëtes survivront les innombrables siecles à venir, criants la gloire des princes consacrés par eus à l'immortalité.[3]»

In Francia, come nel resto d'Europa del Cinquecento, la fortuna della nozione del furore poetico si intreccia d'altro canto con altri presupposti mutuati dal neoplatonismo di matrice pichiano-ficiniana: la teoria della teologia primordiale (*prisca theologia*) e quella della filosofia devota (*pia philosophia*). Simile intreccio emerge ad esempio negli *Essais* di Montaigne, il quale peraltro, al pari di numerosi suoi compatrioti, legge Platone nell'edizione ficiniana:

> Le poëte, dict Platon, assis sur le trepied des Muses, verse de furie tout ce qui lui vient en la bouche, comme la gargouïlle d'une fontaine, sans le ruminer et poiser, et luy eschappe des choses de diverse couleur, de contraire substance et d'un cours rompu. Luy mesme est tout poëtique, et la vieille theologie poësie, disent les sçavants, et le premiere philosophie. C'est l'originel langage des Dieux.[4]

Riadattata a sua volta dalla lettura allegorica con cui a partire da Filone di Alessandria la patristica interpreta gli scritti dell'Antico Testamento[5], la teoria della *prisca theologia* sostiene che attraverso una sorta di catena aurea che collega sapienza pagana e rivelazione cristiana sia possibile riconoscere la parola divina al di sotto dell'involucro fittizio e poetico con cui essa è stata trasmessa attraverso la mitologia antica, individuando nei "misteri pagani" non più il camuffamento diabolico di agostiniana

[1] Ibid., II, iii, p.52 [f.103].
[2] RONSARD 1993-1994, I, *Les Odes*, *Le Premier Livre des Odes*, x, «À Michel de l'Hospital, Chancellier de France», pp.626-650, p.639, «Antistrophe», vv.429-432: «En Prophetie, en Poësies, / en mysteres et en amours, / Quatre fureurs qui tour-à-tour / Chatouilleront vos fantaisies.»
[3] RONSARD 1950 [1550], p.148 [f.A v°].
[4] MONTAIGNE 1992 [1588], III, ix, «De la vanité», p.995. Il bordolese si occupa anche altrove del tema del furore poetico: si veda in particolare in Ibid., I, xxxvii, p.232: «La fureur qui espoinçonne celuy qui la [poésie] sçait penetrer, fiert encores un tiers à la luy ouyr traitter et reciter […]. Et il se void plus clairement aux theatres, que l'inspiration sacrée des muses, ayant premierement agité le poëte à la cholere, au deuil, à la hayne, et hors de soy où elles veulent, frappe encore per le poëte l'acteur, et par l'acteur consecutivement tout un peuple.» Cfr. Ibid., II, ii, «De l'yvrognerie», pp.347-348; II, xii, «Apologie de Raimond Sebond», p.545.
[5] Cfr. PÉPIN 1976, p.236. Anche Giustino sostiene nella sua *Apologia seconda* (13, 4) che le favole pagane contengano «*veritatis semina*».

memoria, quanto piuttosto la presenza recondita di una *pia philosophia* parallela, seppur distinta, alla fede cristiana[1].

Questo sincretismo religioso o concordismo viene strutturato nelle forme che si diffondono anche in Francia nell'interpretazione ficiniana della metafisica platonica, perno attorno al quale gravitano le segrete concordanze tra le verità cristiane, il mondo pagano con i suoi miti, ed infine le tradizioni magico-ermetiche, quest'ultime vettrici di un'idea di uomo che in quanto essere libero risulta superiore ai demoni e alle intelligenze celesti. In questo gioco di corrispondenze dove le favole pagane non sono altro che il travestimento che prefigura la fede cristiana, e dove «i miti platonici, al margine fra discorso razionale e poesia, trasformano la filosofia in una teologia poetica che costituisce lo sfondo comune della resurrezione dell'antico[2]», il verbo di Dio viene fatto palpitare al di sotto di qualsiasi culto religioso o definizione teologica, tanto da rendere Mosè, come scrive Sébillet, «le premier divin prêtre, premier conducteur du divin peuple, et premier divin Poète[3]». Le vie per percorre la conoscenza celeste divengono così infinite. L'arte e la poesia si delineano in tal senso come un esercizio di elevazione spirituale, retto da quel principio di bellezza che da Dio si irradia nell'intero universo. Simile concordismo filosofico ambisce a ritrovare l'unità primordiale e segreta che soggiace al di sotto di tutto la cultura umana, intesa nella sua duplice tradizione pagana e biblica, mitica e rivelata, poetica e teologica. Nella declinazione specifica che essa assume nel contesto culturale francese[4], la teoria della *prisca theologia* viene ampliamente argomentata e sviluppata sul piano poetico da Ronsard, il quale nell'*Hymne de l'Automne,* apparso nella seconda raccolta degli *Hymnes* (1556), sostiene che in poesia «On doit feindre et cacher les fables proprement, / Et à bien desguiser la verité des choses / D'un fabuleux manteau dont elles sont encloses[5]», per poi affermare nell'*Abbregé de l'Art Poétique François* (1565) che la «la Poësie n'estoit au premier aage qu'une

[1] Cfr. CASSIRER 1974, pp.101-102, SEZNEC 1993, pp.117-118, WIND 2012, pp.21-31. Già agli albori dell'Umanismo, Aldo Manuzio pubblica verso il 1501 una raccolta intitolata *Poetae Christiani veteres* concepita come strumento di studio cristiano volto ad interpretare gli autori pagani: nella dedica a Daniele Chiari, il tipografo veneziano scrive che il ritardo accumulato per la pubblicazione sia stato probabilmente dovuto all'intervento diretto di demoni invidiosi.

[2] GARIN 1967, p.132.

[3] SÉBILLET 1990 [1548], I, i, «De l'antiquité de la Poésie, et de son excellence», p.52. Qualche riga prima, lo stesso afferma: «Car le Poète de vraie marque, ne chante ses vers et carmes autrement que excité de la vigueur de son esprit, et inspiré de quelque divine afflation. Pourtant appelait Platon les Poètes enfants de dieux: le père Ennius les nommait saints». Il parallelo fra Platone e Mosè costituisce un *topos* delle lettere giudaiche e cristiane che Ficino radicalizza nel suo programma di umanesimo e di *docta pietas*: nella lettera a Giovanni Niccolini, che prende il titolo di *Concordia Mosis et Platonis*, la filosofia del primo viene associata alla teologia del secondo, entrambe unite da una conoscenza che si adempie con la rivelazione di Cristo. L'argomento viene ripreso diffusamente nell'opera ficiniana, come nel *De Christiana religione*, (FICINO 1576, I, *De Christiana religione*, xxvi, «De Authoritate prophetarum […]», f.29: «*Platonem nihil aliud fuisse quam Mosen Attica lingua loquentem*»; cfr. FICINO 2005 [1474], pp.113-117) o nella *Theologia Platonica* (FICINO 1576, I, *Theologia Platonica*, XVI, vii, «Tertia quæestio, quam ob causam animi si divini sunt, perturbationibus afficiuntur», f.382: «*Certe Plato in libro de pulchro, quasi sicut Moses, inquit dæmonem quendam ab initio voluptatem plurimis malis immiscuisse*.»).

[4] WALKER 1954b, *passim*.

[5] RONSARD 1993-1994, II, *Les Hymnes*, ii, «Hymne de l'Autonne», p.561, vv.8-83.

Theologie allegoricque, pour faire entrer au cerveau des hommes grossiers par fables plaisantes et colorées les secrets qu'ils ne pouvoient comprendre, quand trop ouvertement on descouvroit la verité.[1]»

Pur consapevole delle derive paganeggianti cui erano andate incontro le teorie del furore poetico e della *prisca theologia*, Bèze non ricorre all'argomentazione teologica, ma tende piuttosto a decostruire i presupposti di queste teorie all'interno di un confronto che si svolge sul solo piano letterario, al fine di invalidare le forzature interpretative di un modello culturale di cui, con la sensibilità dell'umanista, egli tenta di preservare il valore storico. Se gli umanisti rinascimentali, a partire dal paradigma ermeneutico impostato da Petrarca e ripreso da Boccaccio, avevano fatto della teologia uno strumento per scoprire attraverso l'allegoria il senso etico e pedagogico della poesia pagana, Bèze, in un certo senso, sembra muoversi in una direzione opposta, piegando l'eredità classica in funzione del messaggio biblico. Come scrive Enrica Zanin, «c'est cette tension hermenéutique qui parcourt nombre de tragédies humanistes: au lieu de moraliser les fables profanes en y appliquant un sens allégorique, il s'agit d'analyser les fables profanes pour chercher à interpréter les vérités de la foi.[2]»

In effetti, se la composizione dell'*Abraham* si profila come un esempio religioso e letterario esplicitamente contrapposto, così come viene dichiarato nei versi conclusivi dell'*Épilogue* (vv.979-980), alle «farces mensongères» e alle «fables légères» che distinguono la letteratura paganeggiante promossa in seno alla Brigade, la critica che egli muove nel corso dell'epistola *Aux lecteurs* contro la teoria del furore poetico prende più nello specifico forma a partire dagli stessi stilemi e sulla base degli stessi riferimenti culturali su cui si formula l'arte poetica della parte avversa. Se il verbo «distiller» tende a ricalcare il concetto di imitazione per distillazione perorato dal portavoce della Brigade[3], il lessico pseudoreligioso ripreso antifrasticamente da Bèze («la gloire», «immortaliser») sembra infatti riflettere al limite della caricatura parodica l'universo lessicale con cui nella *Deffence*[4],

[1] Ibid., *Pièces françaises en Prose*, «Abbregé de l'art poetique françoys», p.1175.
[2] ZANIN 2014, p.281.
[3] DU BELLAY 2003 [1549] II, iv, «Quel genres de Poëmes, doit elire le Poëte Francoys», p.54 [f.111]: «Distile avecques un style coulant, & non scabreux». Nel circolo della Pléaide, l'immagine della distillazione mediante *lambiquage* si intreccia spesso con il progetto di una ricercata "dolcezza" poetica: cfr. HUGUET 1925-1967, I, *s.v.* «alambiquer», CLEMENTS 1942, pp.175-183.
[4] DU BELLAY 2003 [1549], II, xi, «De quelques observations oultre l'Artifice avecques une Invective contre les mauvais Poëtes Francoys», p.70 [ff.169-170]: «Bien te veux-je avertir de chercher la solitude, & le Silence amy des Muses, qui aussi (affin que ne laisses passer ceste fureur divine, qui quelquesfois agite, & echaufe les Espris Poëtiques, & sans la quele ne fault point que nul espere faire chose, qui dure) n'ouvrent jamais la porte de leur sacré Cabinet si non à ceux, qui hurtent rudement». Questo ritratto sembra in parte circoscrivere il modello di poeta "furioso" diffuso da Ronsard, secondo una critica che verrà ripresa nuovamente e con toni velati in «Contre les Pétrarquistes» (pubblicato nei *Diverses Jeux Rustiques*, Paris, Federic Morel, 1558), benché Du Bellay non rinunci mai, tuttavia, a "demonizzare" l'ispirazione poetica nella propria produzione lirica.

e ancor di più nelle *Odes*[1], viene descritta l'ispirazione poetica. Mediante la stilizzazione del lessico poetico dei futuri astri della Pléiade, in breve, l'autore dell'*Abraham* sembra ricorrere alla parodia al fine di affermare la propria contro-poetica nel solco lasciato dallo smantellamento del complesso estetico della propria controparte.

La critica mossa mediante l'adozione ironica della *koiné* dei diversi satelliti della Brigade si estende, d'altro canto, anche al modo con cui Bèze ne riprende e ne ridicolizza i riferimenti culturali. Il professore di greco di Losanna sembra infatti recuperare uno dei nodi più centrali, e sempre più discussi durante il Cinquecento, della metafisica platonica, vale a dire la teoria dell'imitazione, della copia posticcia di un'idea ontologicamente sovrastante. Con una certa analogia con il caso di Calvino, il quale coltiva la metafisica di Platone senza le estensioni e le adulterazioni neoplatoniche[2], Bèze pare infatti riprendere la celebre condanna che il filosofo greco muove nei confronti della poesia, additata per la sua natura di copia, di imitazione. La denuncia della falsità dei furori poetici di cui si insignano anche gli animi della Brigade è tutta in questa condanna, a tratti quasi platonica, del suo carattere finto e pretestuoso, prossimo alla vuota retorica: queste «fureurs poétiques» non sono altro che l'aspetto più superficiale, più istrionico in un certo senso, di un tipo di poesia che è soltanto un'imitazione, un derivato, in linea con quanto Ronsard, anche qui ridicolizzato da Bèze mediante il calco lessicale, aveva programmaticamente denunciato che «j'allai voir les etrangers, et me rendi familier d'Horace, contrefaisant sa naive douceur[3]». Per Bèze, insomma, l'imitazione dei poeti riuniti intorno a Ronsard non costituisce più un mezzo, bensì un fine, al punto che l'entusiasmo poetico, più che un invasamento o una possessione divina (*en-theos*), sembra nella sua ostentazione uno scimmiottamento posticcio divenuto ormai quasi una maniera[4], «à l'antique» come annota lo stesso autore[5].

A questa possibile matrice platonica, nei versi di accusa che Bèze affida alla sua epistola si aggiunge un più evidente riferimento, per quanto sempre indiretto, all'*Ars poetica* oraziana, ovvero al testo che già nel mondo antico aveva messo in crisi l'idea di *furor poeticus* attraverso il principio dell'*ingenium* naturale. Sulla scia di quell'assonanza fra «sonnet» e «sonnettes» che fa emergere con

[1] Cfr. ad esempio l'*Ode* XVIII, «A Joachim du Bellay, angevin, poëte excellent»: RONSARD 1993-1994, I, pp.668-669.
[2] Cfr. PARTEE 1977, pp.111-116.
[3] RONSARD 1950 [1550], p.146 [f.Aij v°]. Cfr. RIGOLOT 2000, p.31.
[4] A trent'anni di distanza dalla pubblicazione della *Deffence* dubelliana, MONTAIGNE 1992 [1588], I, xxvi, p.171, osserva del resto che «Depuis que Ronsard et du Bellay ont donné credit à nostre poésie Françoise, je ne vois si petit apprentis qui n'enfle des mots, qui ne renge les cadences à peu prés comme eux.»
[5] Nel 1655 viene stampato il *Traité de l'enthousiasme* di Médéric Casaubon, figlio di Isaac, il filologo che ha demistificato il *Corpus Hermeticum*. Il *Traité* è rivolto sia contro coloro che attribuiscono l'ispirazione ad una forza celeste, sia contro chi sostiene, al contrario, che l'entusiasmo derivi dall'influenza diabolica. Lo stesso Médéric è inoltre autore di un *Traité de la crudulité et de l'incrédulité dans les choses spirirituelles* (1670) dove viene stabilita la realtà delle apparizioni di spiriti, delle meraviglie sovrannaturali e della stregoneria.

ironia la follia di questi invasati petrarchisti, l'umanista riformato continua infatti il suo affondo commentando che la loro lirica amorosa e la loro postura poetica sono

> choses qui font confesser au lecteur que les auteurs d'icelles n'ont pas seulement monté en leur mont Parnasse, mais sont parvenus jusqu'au cercle de la Lune[1].

L'ironia adottata in questo passaggio sembra riprendere un giudizio che si ritrova più volte espresso nell'*Ars* oraziana, sia nella versione in volgare di Peletier che nell'originale latino. Riadattando i versi 301-303 della *Lettera di Pisoni*, Peletier traduce infatti la «*bilem*» di cui parla il poeta latino con toni ironici, integrandola con un'amplificazione in cui viene fatto un accenno cursorio allo stato emotivo e fisiologico da cui dipende, stando ad un'idea di matrice ficiniana che si diffonde copiosamente in tutta Europa nel corso del Rinascimento, la creatività e l'ispirazione poetica: la malinconia[2]. Il sentimento malinconico costituisce infatti una delle idee più impattanti della *Weltanschauung* neoplatonica, discussa e rielaborata abbondantemente anche fra i poeti della Brigade. Come riassume Erwin Panofsky, le cui parole fanno riferimento anche al caso poetico di Du Bellay, «mai per l'innanzi la dottrina platonica della "divina follia", combinata con la cognizione aristotelica che tutti gli uomini eccezionali sono melanconici e con la credenza astrologica in una particolare connessione tra l'*humor melancholicus* ed il più maligno ed al tempo stesso il più alto ed il più augusto dei sette pianeti, aveva prodotto il concetto di un "genio" saturniano che segue il suo cammino solitario e periglioso su per un'alta costa al di sopra della moltitudine e distinto dai comune mortali per la sua capacità d'essere "creativo" sotto ispirazione divina.[3]»

All'ironia che Orazio impiega nei versi 301-303 nel descrivere la *bilem* poetica, si aggiunge inoltre quella che traspare ai vv.453-456[4], dove, nel descrivere i rapimenti del *poeta vesanus*, viene

---

[1] BÈZE 1986 [1550], «Aux lecteurs», pp.17-18, rr.34-36.

[2] Orazio, *Ars poetica*, vv.301-303: «*O ego laevus* / *qui porgor bilem sub verni temporis horam!* / *Non alius faceret meliora poemata*» [ORAZIO 2019, p.181, vv.301-303: «Oh, quanto sono ingenuo io / a curarmi la bile ogni volta che si fa primavera! Nessuno / potrebbe far versi migliori».] PELETIER 2011 [1545], p.122, vv.537-541 [f.17 r°], vv.538-541: «O moi trop fol, & à mon bien contraire, / qui m'accoustume à purger mon cerveau / Melancholiq' quant vient le renouveau, / Il ne seroit tel Poete que moi».

[3] PANOFSKY 2018, p.218. Cfr. CASSIRER 1974, pp.161-162, SEZNEC 1993, pp.76-77, WIND 2012, p.86. Anche Montaigne riprende in parte questo mito: cfr. MONTAIGNE 1992 [1588], II, viii, «De l'affection des pères aux enfans», p.385.

[4] Orazio *Ars poetica*, vv.453-456: «*Ut mala quem scabies aut morbus regius urget* / *aut fanaticus error et iracunda Diana,* / *vesanum tetigisse timent fugiuntque poetam* / *qui sapiunt*». [ORAZIO 2019, pp.187, 189, vv.453-456: «Come, chi è savio, evita il malato di scabbia o d'itterizia, / o chi è in preda di furori fanatici e d'influssi di luna, così / temono e fuggono, tutti, il contatto del pazzo poeta».] La luna non è soltanto il "pianeta" della follia: essa, infatti, si ricollega anche la dea Diana, la cui mitologia penetra copiosamente nell'immaginario poetico nel XVI secolo, sia nella poesia cortigiana destinata alla celebrazione di Diane de Poitiers (Du Bellay, Ronsard). Nelle glosse all'edizione veneziana del 1536 presso Ioannis Tacuini de Tridino (*Horatius cum quinque commentis […] Index copiosissimus omnium vocabulorum quae in toto opera animaduersione digna cisa sunt*), la sola che è stato possibile consultare, si legge al [f.cliii r°]: «Phanaticus error: hoc est que[m] spasti[qui] daemoniacus vexat: quali spritiu [pro]prie diceba[n]tur agitati Galli sacerdotes Cybeles de [qui]bus Livius lib. xxxvi. ab Urbe co[n]dita ita scribit […]. Iracunda Diana: no[n] solu[m] Diana, sed alii et di dicunt

proposta un'analogia con il *fanaticus error* e l'*iracunda Diana* che Bèze sembra rispettivamente riprendere nei sui riferimenti alle «fureurs poétiques» e al «cercle de la Lune», quest'ultimo destinazione ironicamente iperbolica alla quale i poeti della Brigade sono approdati nello scalare «leur mont Parnasse[1]». La Luna, infatti, è il "pianeta" di Diana, la dea lunare della religione pagana la cui mitologia penetra abbondantemente nell'immaginario poetico del Cinquecento francese, tanto nella *Délie* (1544) di Maurice Scève, il "canzoniere" eletto a modello da Du Bellay e da Ronsard per la sua perfetta declinazione del paradigma petrarchesco dell'amore terreno tramutatosi in passione ideale[2], quanto nella successiva poesia cortigiana scritta in encomio a Diane de Poitiers. La Luna, infine, costituisce il confine astrologico sotto il quale, nel clima culturale neoplatonico che si diffonde nel corso del Rinascimento, abitano i demoni, vettori fra gli uomini e le sfere celesti, dunque mediatori dell'ispirazione poetica[3].

Proprio in quanto pianeta attraverso cui si esercitano gli ascendenti della Musa pagana di questa abbondante lirica amorosa, una Musa di cui Peletier tenta peraltro di ridimensionare l'influenza[4], la Luna, per Bèze, non può che rappresentare una fonte di follia. In questo giudizio, Bèze sembra come intrecciare lo scherno dei versi dell'*Ars* oraziana nell'originale latino con un'idea in cui cultura popolare e tradizione scritturistica tendono, in un certo senso, a rispecchiarsi. Come nel riflesso di un principio di equilibrio in cui si rispecchia l'intera esperienza poetica del primo Cinquecento, Bèze, in effetti, pare soprattutto irridere con forza satirica il carattere instabile e mutevole di questa pretesa follia e di questo supposto furore di quei scrittori «du nombre desquels

---

metibus mortalio furore imittere». Dal momento che tale riferimento alla Luna/Diana è assente nella traduzione di Peletier, si può supporre che Bèze, nella sua reticente critica all'amico, abbia forse potuto rifarsi ad una qualche edizione del testo latino. Per l'associazione della Luna all'influenza diabolica cfr. CÉARD 1976, p.139. Si legga in tal senso il quinto dialogo della seconda sezione di VIRET 1561, pp.511-514, dove il riformatore spiega le crisi epilettiche del bambino descritte in *Mc* 9, 14-29, *Mt* 17, 14-21 e *Lc* 9, 37-42, mescolando argomentazioni dai toni galenici ad un'eziologia secondo la quale la principale causa di tale malattia è sempre e comunque il diavolo, origine di tutti i mali che colpiscono i «demonicales lunatiques».

[1] A distanza di quattro anni dalla pubblicazione dell'*Abraham*, «le mont de Parnase» resta il luogo poetico da cui Claude de Boissière intona il suo sonetto di dedica a Marie de La Haye in apertura al suo *Art poétique reduict et abrébé* (Paris, A. Brirere, 1554, [f. Aiij]).

[2] In questa raccolta, Scève ricorre ad un dotto apparato mitologico sulla base del quale l'itinerario delle proprie "erranze" d'amore si modella a partire dalle oscillazioni che intercorrono fra le accezioni attribuite a Diana, concepita sia come l'Ecate regina degli Inferi, sia come la dea della luce notturna e dunque delle tenui speranze: cfr. BARDON 1963, ALBOUY 1985, pp.25-26.

[3] Cfr. CHEVROLET 2006.

[4] Cfr. PELETIER 2011 [1545], pp.40-41, il quale cassa il riferimento agli influssi dell'*iracunda Diana* (il primo, relativo agli «*Inceptis gravibus*» descritti da Orazio ai vv.14-19, viene invece mantenuto). Per la sua traduzione, Peletier utilizza il testo stabilito da Jocundus Badius nonché il commento, spesso ripreso alla lettera, di Giovanni Britannico da Brescia (sul quale cfr. WEINBERG 1963, I, pp.92-94): i due testi risultano riuniti soltanto in alcune edizioni veneziane. Nelle glosse all'edizione veneziana del 1536 pubblicato presso Ioannis Tacuini de Tridino (*Horatius cum quinque commentis […] Index copiosissimus omnium uocabulorum quæ in toto opera animaduersione digna uisa sunt*), la sola che è stato possibile consultare, si legge al [f.cliiii r°]: «Phanaticus error: hoc est que[m] spasti[qui] daemoniacus vexat: quali spritiu [pro]prie diceba[n]tur agitati Galli sacerdotes Cybeles de [qui]bus Livius lib. xxxvi. ab Urbe co[n]dita ita scribit […]. Iracunda Diana: no[n] solu[m] Diana, sed alii et di dicunt metibus mortalio furore imittere».

j'ai été à mon très grand regret[1]»: i rimatori cortesi riuniti attorno a Ronsard, infatti, indirizzano indifferentemente i propri componimenti a «celui-ci ou celle-là», secondo una sorta di schizofrenia estetica che emerge dalla successiva ripetuta reiterazione del pronome «autres». Come Bèze, anche il poligrafo Pierre Viret, il teologo e pedagogo protestante che nel 1549 propone lo stesso Bèze come professore di greco per la cattedra di Losanna, tende a confermare nel suo *Dialogue du désordre* (1545) questa idea di mutevolezza legata alla Luna: «Car comme dit le Sage», afferma il riformatore della città elvetica rinviando a margine ai passi di *Ecclesiastico* 27 e *Geremia* 2, «Le fol change comme la Lune.[2]»

Fra le allusioni di una polemica poetico-linguistica che tocca anche la discussione intorno alla traduzione[3] ed i cui toni, secondo una distinzione di matrice oraziana[4] ben presente alla teoria letteraria del primo Cinquecento[5], rischiano di far sfumare la tragedia in satira[6], la violenza con cui Bèze si scaglia contro i propri bersagli risulta a più riprese in parte attutita dalla confessione autobiografica. Più che un'abiura della letteratura profana[7], l'autore sembra professare una palinodia che non rinnega, bensì cerca di analizzare le proprie «frénésies» del passato sotto una luce nuova, in una dimensione dove si riflettono e si compenetrano conversione religiosa e conversione letteraria[8].

[1] BÈZE 1986 [1550], «Aux lecteurs», p.18, r.36.

[2] VIRET 1545, [f.646]. Rivisto ed ampliato dopo l'amaro abbandono della comunità ginevrina, questo *Dialogue* viene ripubblicato nel 1561. Cfr. VIRET 1561, ff.511-514, dove le crisi epilettiche del bambino descritte in *Mt* 17, *Mc* 9 e *Lc* 9, vengono spiegate mescolando argomentazioni dai toni galenici e un'eziologia secondo la quale la principale causa di tale malattia è sempre e comunque il diavolo, origine di tutti i mali che colpiscono i «demonicales lunatiques». I passi evangelici vengono discussi anche in RHODIGINUS 1542, VI, ix, in particolare f.196: «*In sanctis literis lunaticos appellari animadverto, quorum morbus lun[a]e ascensu increscat, quod diabolus lunaria servet tempora, ut creaturam infamet in creatoris blasphemiam*.»

[3] BÈZE 1986 [1550], «Aux lecteurs», p.18, rr. 37-39: «les autres s'amusent à tout renverser plutôt qu'à tourner, autres, cuidant enrichir notre langue, l'accoutrent à la grecque et à la latine.» Se la seconda accusa pare chiamare in causa alcuni punti degli scritti di Du Bellay e Ronsard, la prima sembra invece rivolgersi alla discussione intorno alla traduzione libera o parola per parola, quest'ultima sostenuta da Peletier, che viene animata in quegli anni dalla diversa lettura dei vv.133-134 dell'*Ars Poetica* di Orazio (cfr. NORTON 1984, pp.96-101) a cui Bèze sembra nuovamente alludere ai rr. 57-59.

[4] Cfr. Orazio, *Ars poetica*, v.220 *sq*.

[5] Come pare testimoniare il trattato enciclopedico di TELIN 1534, f.lxxxv r°, che in questo passaggio si distacca dal commento al *De civitate Dei* agostiniano redatto da Raoul de Presles, il testo da cui probabilmente preleva le definizioni di commedia e di tragedia: «Et de celle poesie co[m]me dit Orace la difference de Satire et Tragedie est.Car tragedie est tristesse pour faire desesperer les vicieux, et Satire pour les corriger».

[6] BÈZE 1986 [1550], «Aux lecteurs», p.18, rr. 39-40: «Mais quoi? dira quelqu'un, j'attendais une tragédie et tu nous donne une satire». Nella sezione dell'*Ars minor* di Donato trattante «De Tragoedia et comoedia», la satira viene definita come «*genus comoediae*» che ha costituito l'anello di congiunzione fra la Vecchia e la Nuova Commedia nell'antica Grecia: anche Charles Estienne discute del «genre» della satira passando in rassegna gli altri generei teatrali: cfr. LAWTON 1949, p.37. Si veda inoltre l'inciso di Du Bellay nella sua *Deffence*, DU BELLAY 2003 [1549], II, xi, «De quelques observations oultre l'Artifice avecques uneInvective contre les mauvais Poëtes Francoys», p.73 [ff.179]: «Je pense bien, qu'en parlant ainsi de notz Rymeurs, je sembleray à beaucoup trop mordant, & Satyrique, mais veritable à ceux, qui ont Scavoir, & Jugement: & qui desirent la Santé de nostre Langue: ou cet ulcere, & Chair corrompue de mauvaises Poësies est si inveterée, qu'elle ne se peut oter qu'avecques le Fer, & le Cautere.»

[7] Cfr. OBERLIESSEN 2017, p.85.

[8] MASTROIANNI 2017, pp.519-520 individua per questo passaggio un possibile riferimento di Bèze alla lettera *Ad Eustochium* di Girolamo.

> Je confesse que pensant à telle frénésies je me suis moi-même transporté, toutefois je n'entends avoir médit des bons esprits, mais bien voudrais-je leur avoir découvert si au clair l'injure qu'ils font à Dieu et le tort qu'ils font à eux-mêmes, qu'il leur prît envie de me surmonter en la description de tels arguments dont je leur envoie l'essai, comme je sais qu'il leur sera bien aisé si le moindre d'eux s'y veut employer.[1]

Sulla scia del dileggio mosso contro le «fureurs» e le «fantaisies» dei poeti riuniti attorno a Ronsard, Bèze ne critica infine le «frénésies», portando così a termine la propria accusa. Per l'autore delle *Odes*, questa triade di termini è del resto al centro di un importante slittamento semantico: se negli anni in cui Bèze redige la sua epistola, «fureurs», «fantaisie» e «frénésie» sono perlopiù vocaboli associati al linguaggio della passione amorosa, nel corso del decennio successivo questi stessi termini vengono invece rimodellati per allinearsi con quella mitologia neoplatonico-ficiniana per la quale la poesia diviene l'espressione per eccellenza del genio saturnino. Attraverso il sistema di allusioni costruito sulla base dal calco lessicale ironico, Bèze tende insomma a screditare un modello estetico allora in piena gestazione e rispetto al quale egli avanza una contro-poetica il cui spessore esistenziale viene comprovato da quanto più si allontana dalla finzione poetica, ossia la confessione personale.

Quasi nei toni di una sfida letteraria, l'*Abraham* rappresenta in questo senso un tentativo, un «essai», come afferma lo stesso Bèze, una prova scritta come in una sorta di certame per essere inviata alla propria controparte, invitando quest'ultima ad una conversione che, proprio come quella del pastore e poeta, possa essere allo stesso tempo religiosa e letteraria. In opposizione al vuoto lirismo paganeggiante di Ronsard e dei suoi discepoli, Bèze sembra in definitiva voler avanzare una proposta letteraria fondata sulla sincerità lirica e sulla piena adesione al dettato biblico, quasi lanciando un guanto di sfida, in effetti raccolto nel corso del decennio a venire, a quel circolo che si andava allora radunandosi con il nome di Brigade. L'anno in cui Bèze compone e dà alle stampe la sua tragedia religiosa è del resto lo stesso in cui Calvino pubblica il suo *Traité des Scandales* (1550), dove l'umanesimo non viene attaccato in quanto fenomeno culturale, bensì per le sue derive irreligiose ed immorali, sobillate in particolare dalla riscoperta della filosofia epicurea. In questo senso, dunque, l'*Abraham* non rappresenta altro che la testimonianza concreta di quanto sia possibile restare umanisti senza dover sconfessare la propria vocazione letteraria e, soprattutto, senza dover rinunciare alla propria fede cristiana.

Definita la materia della gara poetica, Bèze, quasi come in un *Puy*, rileva i dettagli tecnici del suo dramma, redigendo una cursoria arte poetica in cui si delinea un disegno poetico che ripercorre le modalità con cui ha avuto luogo il processo di teatralizzazione del motivo biblico e che, in maniera

[1] BÈZE 1986 [1550], «Aux lecteurs», p.18, rr. 40-45.

simile a quanto indicato nei trattati contemporanei, risulta in particolare animato dall'idea centrale di *varietas*:

> Or, pour venir à l'argument que je traite, il tient de la tragédie et la comédie, et pour cela ai-je séparé le prologue et divisé le tout en pauses à la façon des actes des comédies, sans toutefois m'y assujetir. Et pour qu'il tient plus de l'une que de l'autre, j'ai mieux aimé l'appeller tragédie[1].

Contro l'imitazione, Bèze decide di recuperare le categorie del modello classico «sans toutefois [s]'y assujetir», affermando e allo stesso tempo frammentandone, sovvertendone e, in un certo senso, destrutturandone dall'interno le tecniche a favore del messaggio teologico[2]. All'insegna di una sapiente *contaminatio* di classicismo e cristianesimo, le distorsioni apportate ai generi antichi sembrano come voler infrangere l'ingannevole illusione di una letteratura che si ritiene sufficiente per il suo grado di apparenza, di una poesia definita non tanto da quell'«argument» da cui Bèze fa derivare la propria teoria poetica, quanto piuttosto da quelle forme (il sonetto, l'epigramma, la satira, ma anche la tragedia e la commedia[3]) che delineano soltanto un effimero sogno estetico.

La consapevole distribuzione dei 1016 versi «à la façon de la comédie», secondo i ritmi istituiti dal prologo, dalle pause, ma anche dall'epilogo evocato nella conclusione della prefazione, sembra, nei suoi toni complessivi, alludere ad un quadro teorico che inizia a precisarsi proprio verso la metà del Cinquecento, soprattutto dopo l'apporto di Buchanan e delle sue tragedie di schema classico e contenuti biblici. Per quanto i *mystères* siano suddivisi in giornate da prologhi ed epiloghi, e nonostante la presunta divisione in pause dell'*Ifigenia* euripidea[4], la ripartizione offerta da Bèze tiene forse conto sia della descrizione offerta da Charles Estienne nell'*Epistre* che funge da prefazione alla traduzione dell'*Adria* terenziana (1542)[5], sia, e più verosimilmente, dalle indicazioni di Peletier, il quale, traducendo Orazio, ricorda che «La fable […] qui veut estre louée, / Et de rechef presentée & jouée, / Cinq actes doit, ni plus ni moins, avoir[6]».

---

[1] BÈZE 1986 [1550], «Aux lecteurs», p.18, rr. 46-49.
[2] Cfr. BRAY 1975, pp.42-43.
[3] Tutti questi generi sono discussi, assieme ad altri, nella *Deffence*: cfr. DU BELLAY 2003 [1549], II, iv, «Quelz genres de Poëmes, doit elire les Poëte Francoys», pp.54-56 [ff.107-126].
[4] Cfr. PETIT DE JULLEVILLE 1880, I, pp.249-253, LEBÈGUE 1954, pp.453, 465, MAZOUER 2002, p.254. *Contra* cfr. LEROUX 2017: né la *princeps* aldina, né le traduzioni di Erasmo, Amyot o Sébillet della tragedia di Euripide sono suddivise in atti o episodi.
[5] ESTIENNE 1950 [1542], pp.97-98 [f.ē vii]: «Toutes comedies antiques estoient divisées en cinqu ou six actes, et le plus communéement en cinq. Chascun desditz actes contenoit sens parfaict (dont en est descendu le nom), parquoy à la fin d'iceulx, pour recreer les assistans, se faisoient plusieurs esbatementz sur la scene, par maniere d'intervalle et pour relascher les espritz des auditeurs; puis rentroient aux aultres actes et ainsi poursuyvoient leur comedie».
[6] PELETIER 2011 [1545], p.117 [f.13 v°], vv.339-341.

A partire da simili disposizioni, le stesse che convergeranno progressivamente nella teoria teatrale della Pléiade, l'*Abraham* si distingue per la sua natura ibrida, dando origine a continue sfumature di senso. In effetti, se da un lato le pause che ne delineano la suddivisione scenica sembrano aderire al ritmo ternario sotteso alla narrazione biblica[1], dall'altro esse sembrano variabilmente modulabili secondo una ripartizione oraziana in cinque parti[2], sia che si computi il *Prologue* e l'*Épilogue* assieme ai tre "atti" esplicitamente scanditi dalle pause[3], sia che si assuma che il numero degli "atti" tenda ad aumentare qualora si tenga conto della funzione corale percepibile anche a livello metrico non solo nei *cantiques* d'ispirazione salmodica intonate tanto da Abraham e Sara[4] quanto dalle due Troupes di pastori[5], ma anche in alcuni dettagli che contraddistinguono il profilo nonché la distribuzione ed i contenuti dei discorsi dello stesso Satan[6]. In una simile prospettiva, insomma, l'*Abraham* non sarebbe altro che l'innesto su un materiale biblico e di memoria medievale di quelle stesse appropriazioni e rifunzionalizzazioni della tradizione classica che distinguono le modalità e gli strumenti mentali con cui gli umanisti, più in generale, "conversano" con gli antichi, derivandone nuove forme di sapere.

Più che una soluzione di compromesso fra impianto classico ed argomento sacro [7] (compromesso per il quale il genere neolatino e spurio della tragicommedia avrebbe potuto fornire

[1] Cfr. LEBLANC 1972, p.85. DUBOIS 1985, p.131: «La division ternaire d'ordre temporel se fonde sur l'idée d'une révélation progressive, en général optimiste parce qu'elle doit mener à l'apparition de Dieu, sorte de *deus ex machina*, qui […] procurera un heureux dénouement, malgré les turpides des protagonistes, la tragédie humaine».

[2] Orazio, *Ars poetica*, vv.189-190: «*Neve minor neu sit quinto productior actu* / *fabula*» [ORAZIO 2019, p.175, vv.189-190: «il tuo dramma […] / non sia più breve o più lungo dei cinque atti.»]. Questa regola, introdotta a Roma da Varrone, riprende la divisione della tragedia in tre episodi rispettivamente introdotti e conclusi da un prologo ed un esodo: ogni parte constava di un canto corale che ne segnala la divisione dalle altre.

[3] Cfr. MEYNIEL 2019, p.88. In effetti, almeno per quanto concerne il prologo, e più specificatamente il prologo nella tragedia, i trattati poetici rinascimentali considerano spesso questa parte come la prima di una pièce: cfr. LOCHERT 2014, p.21.

[4] Cfr. CABANEL 2012, p.170.

[5] La funzione (pseudo)corale della Trope e Demi-Troupe di pastori sembra emergere con evidenza ai vv.644-649, dove le ultime battute che precedono la pausa vengono costruite tramite didascalie interne: cfr. BÈZE 1986 [1550], p.43. Sul riconoscimento di una funzione corale di questi *cantiques* cfr. più in generale KEEGSTRA 1928 p.43, n.1, RICHTER 1964, p.101, n.51, MOURAD 1992, p.86, STAWARZ-LUGINBÜHL 2012, pp.183-186.

[6] In due momenti della tragedia, infatti, le *tirades* di Satan sembrano inserirsi al termine di uno sviluppo scenico per molti versi assimibilabile a quello che distingue la scansione per atti: cfr. BÈZE 1986 [1550], pp.31, 39 (nel secondo caso, l'interruzione è esplicitamente marcata da una "Pause"). CAMPAGNOLI 1979, p.85, ricorda come «questo personaggio presenta due caratteristiche fondamentali della funzione corale: essendo invisibile agli altri personaggi supera i loro limiti e, in disparte da essi, espone al pubblico una morale antieroica, che ricorda, invertiti i valori, la posizione rispetto all'eroe dei cori di Seneca». Cfr. STREET 1983, p.28.

[7] Cfr. LEBÈGUE 1954, p.298, RICHTER 1964, p.407, MAZOUER 2002, p.254, OBERLIESSEN 2017, p.80: «Comme Bèze est le premier à utiliser ce terme [tragédie] comme titre d'une pièce française, il s'agit bien d'une tentative de christianisation, et de vulgarisation, d'un genre antique, et qui, de surcroît, était dès ses origines associé d'une liturgie païenne». Fra gli elementi che definiscono questa «christianisation et vulgarisation» che Bèze opera rispetto al modello della tragedia antica, si può annoverare la trasposizione del coro nei canti di Abraham-Sara e della Troupe-Demi Troupe: questi canti, che come nei cori della tragedia classica variano di metro rispetto al restante testo, vengono modulati a partire da quei canti salmodici che godono di ampia diffusione in ambiente ugonotto. Bèze svolge d'altra parte un ruolo centrale nella tradizione liturgica, portando a termine, fra il 1551 e il 1561, la traduzione dei *Salmi* intrapresa da Clément Marot e rimasta incompiuta per la sopraggiunta morte di quest'ultimo nel 1544, lo stesso lavoro che egli asserisce di avere fra le mani mentre scrive l'epistola *Aux lecteurs* e che viene pubblicata parzialmente nel 1553 (*Trente-quatre pseaumes de David, nouvellement mis en rime françois eau plus prèse de l'hébreu, par Th. de Besze de Vezelay en Bourgogne*, Genève,

una categoria conciliante[1]), Bèze sembra in definitiva voler ricomporre, *ri-formare* dall'interno i moduli dei «mostri sacri dei classicisti paganeggianti[2]», recuperando, in perfetta complementarità dell'argomento biblico, quella stessa soluzione drammaturgica a "lieto fine" che la *Poetica* aristotelica rileva proprio nello specifico caso dell'*Ifigenia* di Euripide[3]. Distinto dalla pedissequa imitazione del modello classico, l'*Abraham sacrifiant* si diversifica del resto anche dalla parafrasi scritturistica, tramite un'approssimazione verso la finzione teatrale in cui sembra filtrare la nozione chiara, per quanto elastica, di *decorum*:

> Quant à la manière de procéder, j'ai changé quelques petites circonstances de l'histoire pour m'approprier au théâtre. Au reste, j'ai poursuivi le principal au plus près du texte que j'ai pu, suivant les conjectures qui m'ont semblé les plus convenables à la matière et aux personnages[4].

Ancor più dell'aggiunta degli interventi di Sara, i quali si pongono come ai lati di un dramma la cui struttura a trittico enfatizza la centralità del conflitto interiore del patriarca[5], o delle suppliche con cui Isaac, echeggiando in parte il modello euripideo, cerca in un primo momento di indurre il padre a non ottemperare la richiesta di Dio in nome della sua tenera età per poi accettare con devozione il suo destino[6], la più ingente fra le «petites circonstances» con cui Bèze avvicina l'episodio biblico al teatro

---

Jean Crespin), nel 1556, nel 1560 e poi nell'edizione completa e provvista di accompagnamento melodico che appare nel 1562 (*Les Cent cinquante Psaumes de David, mis en rime française par Clément Marot et Théodore de Bèze*, [Genève], Martin Le Jeune, pour Antoine Vincent: cfr. MEYLAN 1976, p.278). Quest'ultima traduzione rappresenta il cosiddetto *Psautier huguenot*, libro di battaglia oltre che edificazione, oltre ad aver probabilmente esercitatoo una certa influenza su *Les tragiques*: cfr. ad esempio AUBIGNÉ 1995 [1627], p.264, V, *Les Fers*, vv.1250-1252). Cfr. CREEGAN 2001, pp.194-195, FERRER 2009, pp.63-70, FERRER 2010, pp.889-889. Per la risonanza in ambito protestante dell'ermeneutica del *Quincuplex Psalterium* di Jacques Lefèvre d'Étaples (Paris, Henri Estienne, 1509), il quale si focalizza sul senso cristologico di questi canti evitando così «les pièges de l'allégorie» cfr. STAUFFER 1980, pp.13-14, MORISI 1995, p.312.

[1] Cfr. CAMPAGNOLI 1979, p.91, STAWARZ-LUGINBÜHL 2012, pp.162-163. Nella teoria di questo "genere", che in Francia, anche per influenza italiana, conosce larga fortuna soprattutto nel secondo Cinquecento, il prologo dell'*Amphitruo* di Plauto gioca un ruolo di primo rilievo: cfr. CAVE 1988, p.79. Rabelais definisce la «*Tragicque Comœdie*» come una «Farce plaisante au commencement, triste en la fin» (LEBLANC 1972, p.62, RABELAIS 1994 [1532-1564], *La Briefve Declaration d'aulcunes dictions […]*, p.705).

[2] CAMPAGNOLI 1979, p.91.

[3] Cfr. LANA ZARDINI 1999, pp.190-191, STAWARZ-LUGINBÜHL 2007. Secondo un ragionamento focalizzato piuttosto sulla ricerca del piacere del pubblico, nel suo *Discorsi […] intorno al comporre de i Romanzi, delle Comedie, e delle Tragedie, e di altre maniere di Poesie […]* (Vinegia, Gabriel Giolito de Ferrari e Fratelli, 1554) Giovambattista Giraldi Cinzio sostiene la liceità di una tragedia che si possa concludere felicemente.

[4] BÈZE 1986 [1550], «Aux lecteurs», p.18, rr. 50-53. Cfr. BÈZE 2021 [1550], p.89, n. 20. Questa postura esegetica, la quale verrà ereditata e sviluppata dagli autori del *théâtre classique*, riprende un'impostazione più generalmente erasmiana per la quale le categorie retoriche della tradizione greco-latina (come per l'appunto il convenevole oraziano) vengono proiettate sulla fonte biblica: cfr. MILLET 1994, p.374.

[5] Cfr. GRAHAM 2014, p.125. La variazione, ad ogni modo, risulta piuttosto parziale, dal momento che Sara compare già nei drammi medievali relativi a questo capitolo genesiaco. Sul piano della rilettura esegetica, Giuseppe Flavio è probabilmente fra i primi ad accennare alla presenza di Sara lungo lo svolgimento degli eventi (I, 225, 236).

[6] Cfr. BÈZE 1986 [1550], p.49, vv.853-857. Per l'«imitazione consapevole e innovativa» rispetto al modello euripideo cfr. PADUANO 2007, p.325.

consiste nell'introduzione del personaggio di Satan, una soluzione drammaturgica che, del resto, si ritrova in altre *pièces* di autori protestanti che si occupano del capitolo genesiaco[1].

Definito lo scarto che sussiste fra finzione teatrale e testo biblico, Bèze esprime inoltre le modalità attraverso cui egli ha integrato il tema biblico ad una dimensione estetica incentrata sul sublime della semplicità, secondo una soluzione che interseca alcuni elementi della tragedia greca con la teologia calvinista. Mosso da un preciso progetto educativo, l'autore dell'*Abraham* sembra infatti voler volgarizzare un modello antico che non viene mai disconosciuto se non nelle sue deformazioni moderne:

> Et combien que les affections soient des plus grandes, toutefois je n'ai voulu user de termes ni de manières de parler trop éloigné du commun, encore que je sache telle avoir été la façon des Grecs et des Latins, principalement en leur Chorus (ainsi qu'ils les nomment). Mais tant s'en faut qu'en cela je les veuille imitier, que tout au contraire je ne trouve rien de plus malséant que ces translations tant forcées et mots tirés de si loin, qu'ils ne peuvent jamais arriver au point [2].

Indicando lo stile volontariamente "anti-poetico" della propria tragedia, distante pertanto dallo *stylus illustris* che distingue la tragedia nelle poetiche classiche, Bèze tende probabilmente a voler sfruttare un tipo di erudizione in cui pulsa la vena popolare[3], facendo allo stesso tempo sbiadire, secondo il modello d'eloquenza melantoniano, l'io lirico, dissolto a sua volta in favore della *simplicitas* del significato del racconto biblico. Egli interseca ancora una volta l'ermeneutica calvinista, formulata a partire da quella stessa *brevitas* e da quella stessa *facilitas* delle Sacre Scritture[4] che esclude, come è scritto nel Vangelo di Matteo, «*his abundantius est a malo est*[5]», con la polemica letteraria, la quale

[1] Come ad esempio nell'*Ein Andächtig, Biblisch, schön, und lustig spiel, Wie Abraham Isaac seinen sun auffopffern solte, unnd von austreibung Agar der macht, sampt Ismaheln irem sun […]* di Jacob Frey (Freiburg, s.e., 1560 ca.), nell'*Ein gar schone Spyl von dem glaubigem Vatter Abraham […]* di Herman Haberer (Zürich, Christeffel Froschouer, 1562) o nell'*Historia Abrahae* di Georg Rollenhagen (*Abraham Des Ertzuaters […]*, Magdeburgk, Joachim Walden, 1569).
[2] BÈZE 1986 [1550], pp.18-19, «Aux lecteurs», rr. 53-59.
[3] Cfr. FREEMAN 1989, p.63, MILLET 1992, p.775 *sq*., dove viene analizzata la prefazione di Calvino all'edizione dell'*Insitution* del 1560, nella quale si auspica «une confluence des deux cultures.».
[4] GAMBLE 1992, p.34 cita un passo della lettera a Simon Grynaeus posta in prefazione agli *Iohannes Calvinus commentarii in epistolam Pauli ad Romanos* (Strasbourg, 1540, tradotti in francese e pubblicati a Ginevra nel 1550): «*Sentiebat enim uterque nostrum praecipuam interpretis virtutem in perspicua brevitate esse positam. Et sane, quum hoc sit prope unicum illius officim mentem scriptoris quem explicandum sumpsit patefacere, quantum ab ea lecturos abducit, tanttundem a scopo suo aberrat, vel certe a suis finibus quodammodo evagatur* […] *unum aliquem exstare qui et facilitati studeret, et simul daret operam ne prolixis commentariis studiosus ultra modum detinerert* […] *ego tamen dimoveri non possum ab amore comendii*». Bèze cita in calce al frontespizio dell'*Abraham* la *Lettera agli Ebrei*, 4, di San Paolo.
[5] *Mt* 5, 37. CALVIN 2008 [1541], I, i, «De la congnoissance de Dieu», p.223 [f.22]: «Car il ne se peut dire quelle confirmation luy donne ceste consideration, quand nous reputons diligemment comment Dieu a en icelle [l'Escriture] bien disposé et ordonné la dispensation de sa saigesse; quand nous recongnoissons combien la doctrine d'icelle se monstre partout celeste, n'ayant rien de terrien, combien il y a une bonne convenance entre toutes les parties, et les autres choses qui sont propres pour donner auctorité à quelques escris. Davantage, noz cœurs sont encores plus fort corroborez quand

sembra indirizzarsi a coloro che, di contro, aspirano all'*elegantia* retorica per «s'éloingner de ces ineptes Admirateurs», come scrive Du Bellay, «fuyr ce peuple ignorant, peuple ennemi de tout rare, & antique scavoir[1]». Del resto, agli occhi del professore di Losanna la discussione degli stili retorici non può che poggiare su delle basi solidamente teologiche, dal momento che a partire dal *De Doctrina Christiana* di Agostino l'ornamentazione del discorso riflette un discorso più ampio, metaletterario, elevandosi alla dimensione di uno scontro ben più essenziale per l'uomo, quello fra la carne e lo spirito.

Proprio perché conosce la maniera classica, Bèze può distanziarsene: se è vero, come scrive Eugenio Garin, che «[l]o sforzo che artisti e critici del Rinascimento faranno sarà sempre di precisare ulteriormente il tema della libertà espressiva in rapporto ai modelli prescelti[2]», la concessiva della sua dichiarazione - «encore que» - introduce con consapevolezza i cui margini entro i quali si delinea la tensione di una coscienza autoriale che oscilla fra imitazione («Mais tant s'en faut qu'en cela je les veuille imiter») e scarto («que tout au contraire»), circoscrivendo un campo letterario ancorato alla Scrittura e lontano dal linguaggio figurato («translations»[3]) e dalle parole che nei loro sofismi deformano la realtà, oltre a far emergere gli aspetti più negativi e degeneranti della nuova cultura e della moda dell'antico. Nell'alternanza di questo oscillamento, l'autorità classica si ripresenta sotto una prospettiva divergente rispetto a quella vieppiù predominante fra i letterati del Cinquecento. «Témoin Aristophane», il commediografo greco le cui opere circolano largamente negli ambienti umanistici filoellenici dell'Italia del Quattrocento, per poi diffondersi oltralpe in ambienti che sono vicini, sia dal punto di vista geografico che per le figure coinvolte, alle correnti riformate[4]. In maniera

---

nous considerons que c'est la majesté de la matiere plus que la grace des parolles qui nous ravit en admiration d'icelle. Et de faict, cela n'a point esté faict sans une grande providence de Dieu, que les hauts secretz du royaulme celeste nous ayent esté baillés soubz paroles contemtibles sans grand'eloquence, de peur que s'ilz eussent esté fondez et enrichiz d'eloquence, les iniques eussent calumnié qu'en icelle toute sa vertu ust esté colloquée». Si veda inoltre la denuncia dello stesso Calvino nel *Advertissement Tresutile du grand proffit qui reuiendroit à la Chrestienté, s'il se faisoit inue[n]toire de tous les corps sainctz, et reliques, qui sont tant en Italie, qu'en France, Allemaigne, Hespaigne, et autres Royaumes et pays*, Genève, Jehan Girard, 1543, ff.3-4: «Au lieu de chercher Jésus Christ en sa Parole, en ses sacrements, le monde, selon sa costume, s'est amusé à ses robbes, chemises et drappeaux; et en ce faisant a laissé le principal pour suyvre l'accessoire».

[1] DU BELLAY 2003 [1549], II, xi, «De quelques observations oultre l'Artifice avecques une Invective contre les mauvais Poëtes Francoys», p.74 [ff.180-181]. Nella prefazione «Au lecteur» della prima edizione de *L'Olive* (1549), Du Bellay conferma tale atteggiamento elitistico, il quale echeggia le *Odi* oraziane (in particolare III, 1), affermando che egli «ne cherche point les Applaudissemens populaires».

[2] GARIN 1967, p.50.

[3] Cfr. HUGUET 1925-1967, t.VII, *s.v.*

[4] Dopo essere state commentate, tradotte in latino e stampate fra Firenze e Venezia, le commedie di Aristofane vengono per la prima volta pubblicate in un'edizione integrale e curata dall'umanista tedesco Symon Grynæus nel 1532, a Basilea, presso i tipi di Andreas Cratander e Johannes Bebelius. Prima di allora, Johan Froben, erudito in rapporti di amicizia con Erasmo, aveva pubblicato nel 1524, sempre a Basilea, l'*Arisophanis inter comicos summi, Ranæ*, mentre nel 1528 Melancone aveva fatto pubblicare a Haguenau un'edizione commentata di suo pugno, l'*Arisophanis comici facetissimi, Nubea ac Plutus, comediæ, ut elegantissimæ, ita sane doctissimæ, Phil. Mel. scholiis brevissimis adnotatæ, Gracecique sermonis studiosis utlissimæ*. Cfr. BETA 2025, pp.22-24. Dal suo canto, Du Bellay allude nella *Deffence* a Rabelais descrivendolo perifrasticamente come «Celuy, qui fait renaitre Aristophane, & faint si bien le Nez de Lucian» (DU

analoga a quanto prima di lui aveva fatto Pierre Viret nelle sue *Disputations chrétiennes* (1544)[1], Bèze sembra infatti evocare l'esempio di Aristofane nell'intenzione di rivendicare un'idea alternativa del modello classico e allo scopo di criticare in modo obliquo i pedantismi con cui Ronsard decora la prefazione alle sue *Odes*. Nella prefazione alla sua raccolta lirica, Ronsard, a cui il biografo Claude Binet attribuisce arbitrariamente la prima traduzione in volgare del *Plutus*[2], impiega in effetti una serie di preziosismi stilistici e lessicali che vengono imitati fino alla caricatura da Bèze, come il dio Dioniso messo in scena da Aristofane ne *Le rane*[3], al fine di "tappezzare"[4], al limite della parodia, le righe proemiali dell'*Abraham*, mettendone in luce e smascherandone, proprio in nome dell'*auctoritas* ellenica, il ridicolo prestigio, la cultura raffinata ma al contempo pedante, vuota e fittizia, ingannevolmente retorica[5].

BELLAY 2003 [1549], II, xii, «Exhoration aux Francoys d'ecrire en leur Langue: avecques les Louanges de la France», p.78 [f.191]): tale allusione può forse rappresentare un ulteriore elemento a quella derivazione rabelaisiana del personaggio di Satan argomentata da STAWARZ-LUGINBÜHL 2012, pp.152-162.

[1] VIRET 1544, «Préface», ff.19-20: «I'espere aussi que ceux à qui Dieu a donné plus de dons & de grace de parler, considereront, pour supporter mon rude stile, que les Atheniens, qui estoyent les plus exquis de tout la Grece & en doctrine & en langage, n'ont pas mesprisé la doctrine & langue du philosophe Anacharsis, nonobsta[n]t qu'il fust Scythiern & de nation barbare. Il faut aussi qu'ilz considerent, que cognoissant la portée du pais auquel ie suis, i'ay quelquefois usé expressement d'aucuns motz, qui ne seroyent pas receuz de ceuz qui se estudient à la purté de la langue fraçoise, mais ie fay cela, pour con[n]descendre à la rudesse & capacité des plus ignorans, qui entendent mieux ces motz prins de leur langage, que d'autres plus exquis.»

[2] Claude Binet, *Discours de la vie de Pierre de Ronsard, prince des poëtes françois, avec une eclogue représentée en ses obseques* (Paris, Gabriel Buon, 1586), f.11: «Ce fut ce qui l'incita à tourner en Fra[n]çois le Plutus d'Aristophane, & le faire representer en public au college de Cocqueret, qui fut la premiere Comedie Fra[n]coise ioüée en France.»

[3] Nel v.1182 delle *Rane* di Aristofane, Edipo viene apostrofato da Euripide con l'appellativo di «*eudaimon*», mentre Eschilo lo chiama «*kakodaimon*».

[4] Il verbo è usato contro lo stesso Bèze da Ronsard nella sua *Response aux injures et calmonies* del 1563, vv.51-52: «Mais certes contre toy j'ay perdu le courage, / Qui as rapetassé de mes vers ton ouvrage.» (RONSARD 1993-1994, II, *Discours des Miseres de ce temps*, «Response de Pierre de Ronsard aux injuries et calomnies de je ne sçay quels predicantereaux et ministreaux de Genève», pp.1044-1070, p.1045). Lo scritto di Ronsard, in origine pubblicato in *plaquette* con una *Epistre* introduttiva (Cfr. Ibid., pp.1041-1043), ribatte alla *Response aux calumnies continues au discours […]* (s.l., s.e., 1563), pamphlet attribuito ai due ministri della Riforma, Zamariel o Antoine de La Roche-Chandieu e B. de Mont-Dieu o Bernard de Montméja, dove viene peraltro citato l'*Hymne des Daimons* al fine di deridere l'inclinazione del poeta della Pléaide per l'occultismo (cfr. PINEAUX 1973, I, pp.28-97, in particolare p.92, vv.583-588: «On diroit proprement, depuis que tu es Prestre, / Qu'un million d'esprits te viennent apparoistre / Ou que tu es sans cesse aux sepulchres des morts, / Mettant, comm' un charmeur, des esprits dans leurs cors, / Pour les faire parler, et des choses futures, / Par eux, de point en point, sçavoir les avantures.»

[5] BÈZE 1986 [1550], «Aux lecteurs», p.19, rr. 60-64: «Même j'ai fait un cantique hors le chorus et n'ai usé de strophes, antistrophes, épirrèmes, parecbases ni autre tels mots qui ne servent que d'épouvanter les simples gens, puisque l'usage de telles choses est aboli et n'est de soi tant recommandable qu'on se doive tourmenter à le remettre sus.» (cfr. RONSARD 1950 [1550], p.147 [f.A iij v°]: «Je ne te dirai point à present que signifie strophe, antistrophe, epode (laquelle est tousjours differente du strophe et antistrophe de nombre ou de rime)»). Il giudizio di Ronsard sul proprio stile è riassunto da lui stesso in queste righe: «Car l'imitation des nostres m'est tant odieuse (d'autant que la langue est encores en son enfance) que pour cette raison je me suis éloigné d'eus, prenant stile apart, sens apart» (RONSARD 1950 [1550], p.146 [f.A iij]). Nell'ironia dei calchi di Bèze è possibile intravedere un'attitudine oraziana diversa da quella di Barthélemy Aneau, che ne *Le Quintil Horatien* critica Ronsard, citandone apertamente il nome secondo una tradizione più vicina a quella di Giovenale, su questo stesso punto: «Comme ton Ronsard, trop, et très arrogamment se glorifie avoir amené la Lyre Grecque, et Latine en France, pource qu'il nous fait bien ébahir de ces gros et étranges mots, Strophes, et Antistrophe. Car jamais (par aventure) nous n'en ouïmes parler» (ANEAU 1990 [1551], II, p.216).

La ricerca del puro ornamento istituisce insomma un distacco fra *res* e *verba*, uno scollamento fra realtà e linguaggio poetico all'insegna della «fantasie des hommes[1]» o dell'incostanza e della varietà letteraria[2], fantasia e variabilità che sono, ancora una volta, follia, al pari di quanto avviene nelle «maigres fantaisies» di coloro che nell'irriducibile fedeltà professata nei confronti della norma ortografica si sono ingaggiati in una sterile *querelle*. Il panorama intellettuale degli anni Cinquanta del Cinquecento è infatti dominato dalla *vexata quaestio* della riforma ortografica, nella quale si fronteggiano le due opposte soluzioni della proposta fonetista e la soluzione etimologica, quest'ultima sostenuta da Bèze. Al florilegio di trattati che si prodigano per l'una o l'altra delle due tesi, si aggiungono i numerosi paratesti con i quali i letterati del tempo, come ad esempio Ronsard, offrono il proprio giudizio in merito. È dunque nell'insieme di queste discussioni che Bèze prende posizione rispetto alla questione ortografica, offrendo un'argomentazione che, pur definendo il proprio punto di vista, sembra perlopiù accusare nei toni dell'allusione coloro che, del tutto assorbiti dal problema dell'ortografia, hanno perso di vista ciò che necessita di una ben più importante riforma[3],

[1] DU BELLAY 2003 [1549], I, i, «L'Origine des Langues», p.19 [f.11].

[2] RONSARD 1950 [1550], p.147 [f.A iiij]: «Je suis de cette opinion que nulle poësie se doit louer pour accomplie si elle ne ressemble la nature, laquelle ne fut estimé belle des anciens que pour estre inconstante et variable en ses perfections.» DELÈGUE 2008, p.193: «Imiter la Nature, cet alibi de Dieu, c'est alors moins la copier que la suivre en se soumettant à ses "inspirations", en faisant sonner la voix de sa Présence, au point qu'elle arrache le poète à lui-même et le plonge dans une véritable extase, possédé par ce qui le dépasse».

[3] BÈZE 1986 [1550], «Aux lecteurs», p.19, rr. 65-77: «Quant à l'ortographe, j'ai voulu que l'imprimeur suivît la commune, quelques maigres fantaisies qu'on ait mis en avant depuis trois ou quatre ans en ça, et conseillerais volontiers aux plus opinâitres de ceux qui l'ont changée (s'ils étaient gens qui demandassent conseil à autres qu'à eux-memes), puisqu'ils la veulent ranger selon la prononciation, c'est-à-dire puisqu'ils veulent faire qu'il y ait quasi autant de manières d'écrire qu'il y a, non seulement de contrées, mais aussi de personnes en France, ils apprennenet à prononcer devant que vouloir apprendre à écrire, car (pour parler et écrire à leur façon) celui n'est pas dinne de balher les règles d'écrire noutre langue qui ne la peut parler. Ce que je ne dis pour vouloir calomnier tous ceux qui ont mis en avant leurs difficultés en cette matière, lauqelle je confesse avoir bon besoin d'être réformée, mais pour ceux qui proposent leurs rêveries comme certaines règles que tout le monde doit suivre.» Si veda, a raffronto, RONSARD 1950 [1550], p.147 [f.A iiij]: «s'il n' autre argument pour médire que que ce point-là [*scil*. la variété du recueil] mon ortographe, tant s'en faut que je prenne égard à tel ignorant que ce me sera plaisir de l'ouir japper et caqueter, aiant pour ma deffence l'exemple de tous les poëtes Grecs et Latins». L'esplicita critica di coloro che vogliono organizzare l'ortografia «selon la prononciation» (r. 69) si inserisce nel contesto della riforma della scrittura che si delinea proprio negli anni della pubblicazione della tragedia e che continua lungo tutto il secolo. La posizione di Bèze è sostanzialmente contraria alle riflessioni favorevoli all'adozione di una scrittura fonetica, una soluzione proposta da più fronti. In Italia, uno dei primi sostenitori di questa soluzione è Gian Giorgio Trissino, peraltro autore della prima tragedia in lingua italiana, la *Sofonisba* (donata nel 1518 a papa Leone X e stampata nel 1524), tradotta in Francia da Mellin de Saint-Gelais (1556). In Francia, invece, il principale riformatore dell'ortografia nel XVI secolo è Louis Meigret, il quale rappresenta il principale teorico della della tesi fonetista, secondo quanto viene esposto inizialmente nella traduzione del *Menteur ou l'incredule* di Luciano (s.l., s.e., 1548), e poi in maniera più articolata ne *Le tretté de la grammere françoeze* (Paris, Chrestien Wechel, 1550). Il principale oppositore alla riforma fonetista è Guillaume Des Autelz, satellite della Pléiade che, contro le teorie di Meigret, pubblica a stretto giro un *Traité touchant l'ancien ortographe françois* (edito a due riprese nel 1548 e nel 1549) e una *Réplique aux furieuses défenses de Louis Meigret* (Lyon, Jean de Tournes, et Guil. Gazeau, 1551), quest'ultima scritta per rispondere alla *Défense touchant son livre de l'ortographe françoise* che Meigret aveva pubblicato nel 1550 in risposta al primo dei due trattati di Des Autelz. Nel giudizio di Du Bellay, Meigret rappresenta colui che «non moins amplement, que doctement a traité cete partie» (DU BELLAY 2003 [1549], II, vii, «De la Rythme, & des Vers sans Rythme», p.63 [f.149]), malgrado il finale della *Deffence* suggerisca in maniera non dirimente di adottare soluzioni non necessariamente troppo artificiali, attraverso un'argomentazione di cui Bèze sembra voler calcare in maniera esplicita la locuzione iniziale («Quant à l'ortographe»: cfr. DU BELLAY 2003 [1549], I, «Au lecteur», p.85 [f.201]). Nella riflessione circa l'ortografia, Thomas Sébillet afferma nella prefazione alla traduzione dell'*Ifigenia* di Euripide (1549) che «Quant à l'ortographe, je ne m'amuserai ici à m'en

prospettando peraltro una scissione fra alfabetizzazione ed evangelizzazione che è invece avversata nel movimento riformato già a partire dal breve manuale scolastico di Robert Olivétan, *L'instruction des enfants, contenant la maniere de prononcer et escrire en francoys* (pubblicato nel 1533 e successivamente nel 1537)[1].

Se l'ironia, al contrario della ben più diabolica calunnia, necessita della condivisione di un codice comune[2], la lettera *Aux lecteurs*, in fondo, non è dunque che la dissimulazione antifrastica di un modello che viene svuotato dall'interno, creando nei margini dello scarto una "contro-poetica"[3] consapevole della divergenza rispetto a «ceux qui proposent leur rêveries comme certaines règles que tout le monde doit suivre»[4]: una poetica, in definitiva, "anti-rinascimentale".

Il secondo paratesto dell'*Abraham sacrifiant*[5] consiste in un estratto integrale di *Gn* 22 nella traduzione in francese della Bibbia a cui collaborano, fra gli altri, lo stesso Calvino e Bonaventure Des Périers (1535). Curata da Pierre Robert Olivétan[6], questo volgarizzamento costituisce un'opera

excuser, car j'ai en autre endroit dit [*scil*. dans l'*Art Poëtique François*] les raisons pour lesquelles je m'assujettis avec le grand César Auguste à exprimer par l'écriture le naïf de ma prononciation» (SÉBILLET 2021 [1549], pp.78-85, p.83). Se la riforma fonetica verrà più tardi reclamata anche dal filosofo "riformatore" Pierre de La Ramée (*Gramere*, Paris, 1562), la critica di Bèze sembra soprattutto indirizzata a Jacques Peletier, le cui idee in merito a questo argomento emergono già nella prefazione «Au lecteur» alla traduzione de *L'art poetique d'Horace* (cfr. PELETIER 2011 [1545], «Au lecteur», pp.92-94 [f.2 r°]), idee poi ribadite dallo stesso Peletier nel *Dialogue de l'ortografe e prononciation françoese* (Poitiers, J. et E. de Marnef, 1550), la cui edizione è molto probabilmente cagionata dalle accuse mosse dall'autore dell'*Abraham sacrifiant.* Il *Dialogue* dell'ex amico di Bèze contiene una presa di posizione ferma a favore di Louis Meigret, il quale peraltro criticherà lo stesso Peletier in una *Réponse à l'apologie* (1550) per aver radicalizzato troppo le sue idee. Peletier mette in scena una discussione fra i due schieramenti del cenacolo di rue Saint-Jacques: da una parte, i sostenitori dell'ortografia etimologica, rappresentati dallo stesso Bèze, dall'altra i teorici dell'ortografia fonetica vicini a Meigret, rappresentati da Jean-Paul Dauron, a sua volta portavoce dell'autore del dialogo. Benché i toni allusivi di Bèze nella lettera prefatoria inducano a restare sul piano dele ipotesi, questa polemica in merito all'ortografia induce a supporre che egli si confrontasse con le opinioni espresse da Peletier nella prefazione alla traduzione dell*'Art poétique* oraziana, dal momento che nella prefazione della prima edizione del 1541 (Paris, J. Grandjehan: ed. WEINBERG (ed) 1950, pp.111-112, WEINBERG 1952, pp.297-299) viene posto il problema di una riforma ortografica senza tuttavia proporre la soluzione di tipo fonetico. Cfr. CATACH 1968, pp.161-164, BADDELEY 1993. Aderendo al modello ortografico ronsardiano, Sébastien Castellion (o Châteillon) pubblica nel 1555 una traduzione della Bibbia ricca di neologismi che Bèze critica severamente, mentre gli echi di questa *vexata quaestio* si protraggono sino al primo Seicento, come testimonia il trattato l'*Ortographe françoise* (1618) di Claude Expilly, amico di Tasso e di Speroni. Anche Montaigne accenna con un inciso a questa *querelle*: cfr. MONTAIGNE 1992 [1588], III, ix, «De la vanité», p.965.

[1] Cfr. CABANEL 2012, p.124.

[2] Si consideri il modo con cui Bèze si pronuncia in merito alla discussione sull'ortografia: «Ce que je ne dis pour vouloir calomnier tous ceux qui ont mis en avant leurs difficultés en cette matière, laquelle je confesse avoir besoin d'être réformée» (BÈZE 1986 [1550], «Aux lecteurs», p.19, r.75). I toni concilianti di questo inciso sembrano rivolgersi a Peletier, il quale propone la propria riforma linguistica consapevole di essere «à bon droit estimé impudent calomniateur» (PELETIER 2011 [1545], «A Cristophe Perot», p.96 [f.3 r°]).

[3] Cfr. LOCHERT 2014, pp.28-34.

[4] BÈZE 1986 [1550], «Aux lecteurs», p.19, rr. 76-77.

[5] Ibid., «Argument du XXII Chap.de Genèse», pp.20-21. Includendo anche l'illustrazione di Calvino, già apparsa nel 1554, nel 1562 viene edita una compilazione di commenti su questo singolo capitolo genesiaco riuniti da Augustin Marlorat (*Genesis cum catholica exposition ecclesiastica*, Genève, Henri II Estienne, 1562).

[6] *La Bible qui est toute la saincte Escripture, en laquelle sont contenus le Viel Testament, le Nouveau, translatez en françoys, le vieil de l'hébrieu et nouveau du grec par Olivétan et Calvin* (Neufchastel, Pierre de Wingle, 1535). L'originalità di questa traduzione consiste nel fatto che essa adotta come ipotesto non solo la Vulgata latina, ma anche la Torah ebraica e la traduzione in greco dei Settanta, distinguendosi ad esempio da quella proposta da Jacques Lefèvre

che, stando alle parole della prefazione calviniana all'edizione del 1546 presa come riferimento dallo stesso Bèze, costituisce «la vraye reigle pour discerner entre le bien & le mal[1]».

Riproducendo in maniera integrale l'estratto de *La Bible* in traduzione francese, Bèze, il quale peraltro collabora alla revisione pubblicata a partire dal 1551, pare come voler documentare esplicitamente la propria fonte letteraria, suggerendo una derivazione diretta della tragedia dai libri che per un'inveterata leggenda si ritenevano scritti direttamente da Mosè[2]. La risonanza nell'*Abraham* del volgarizzamento biblico è tale che essa tende per certi versi ad estendersi ad alcuni stilemi che si articolano all'interno della *pièce*, i cui monologhi, ad esempio, si strutturano attorno ad un *tutoiement* nei confronti della persona divina che ricalca, probabilmente, la medesima soluzione adottata da Olivétan[3].

Nell'*Argument du XXII Chap. de Genèse*, il cui titolo sembra continuare il processo di disassemblaggio e conversione dei moduli classici già delineato nel corso dell'epistola *Au lecteur*[4], l'autore espone l'ipotesto che modella la tragedia, facendo allo stesso tempo affiorare il proprio approccio ermeneutico nei confronti della fonte biblica. In un deciso scarto rispetto all'esegesi densamente figurale riproposta a più riprese nella speculazione teologica e nella tradizione drammaturgica medievale, Bèze sembra voler attestare mediante questo paratesto un'interpretazione più letterale, più "filologica" in un certo senso, separando innanzitutto sul piano grafico l'ipotesto biblico dal suo derivato teatrale, e attestando in secondo luogo un approccio esegetico che

d'Étaples, redatta a partire dal solo testo latino di San Girolamo (Anvers, 1530) e fra i primi sostenitori in Francia della sufficienza della parola di Dio. Cfr. CABANEL 2012, pp.123.

[1] Jean Calvin, «Au lecteur», prefazione a Pierre Robert Olivétan, *La Bible, qui est toute la saincte Escriture en laquelle sont contenuz le Vieil Testament et le Nouveau translatez en françois, et reveuz, le Vieil selon l'ebrieu, et le Nouveau selon le grec*, [Genève, Jean Gérard], 1546, f.ii, dove continua «Aussi sur ce passage i'auroye à taxer la presomption diabolique de ceux qui osent priver le commun peuple de ce benefice de Dieu, luy interdisant la lecture del 'Escriture sainte: comme si Dieu n'avoit pas daclairé que son intention esté de la publier à tous estatz & à toutes langues». Cfr. CASALIS, ROUSSEL (ed) 1987.

[2] Nel 1563 appare un'edizione lionese, realizzata presso i tipi di Jean Saugrain, di una *pièce* adespota intitolata *Tragedie de Timothee chrestien, lequel a esté bruslé iniquement par le commandement du Pape : pour qu'il soustenoit l'Evangle de Jesus Christ. Traduite nouvellement du Latin en François*, che mette in scena il martirio subito da tale Timothee, il quale viene arso vivo per aver predicato i libri di Mosé pur non essendo un ecclesiastico e facendo ricorso alla lingua volgare.

[3] Per la presenza di questo carattere stilistico nella Bibbia di Olivétan cfr. MILLET, DE ROBERT 2001, pp.79-84. La tragedia antica, del resto, presenta questo stesso *tutoiement*, una soluzione rispetto alla quale Sébillet decide di adottare, come dichiara nell'avviso *Aux lecteurs* preposto alla traduzione dell'*Ifigenia* (1549), una soluzione diamentralmente opposta: «J'ai aussi observé qu'un veillard serviteur parlant au roi Agamemnon son maître, Ménélæ à son frère, Iphigène à son père, Clytemnestra au prince Achilles et autre en même analogie, ne disent *toi*, mais *vous* : pource qu'il m'a semblé que notre phrase française, l'usurpant ainsi suivant la dignité des personnes, ne doit être rejetée pour se manciper à l'arrogance romaine, et lui donner occasion tous les jours plus grande de nous reprocher ses richesses» (SÉBILLET 2021 [1549], p.83)

[4] BERRÉGARD 2020, p.15: «Présent dès l'origine dans les éditions anciennes de pièces latines et grecques, l'Argument semble avoir connu une éclipse durant le Moyen Âge, une période de l'histoire du théâtre propice à l'émergence de nouveaux genres, en rupture avec l'époque moderne. *A contrario*, la Renaissance s'attache à raviver un procédé dont l'usage contribue à resserer les liens avec l'Antiquité. Y est en outre reprise la forme canonique de l'Argument initial, qui consiste désormais à relater une fable généralement tirée de l'histoire ou de la mythologie ancienne, ou encore de la Bible, qui constitue désormais un réservoir de sujets notamment pour les auteurs de tragédies.» Per il caso di Bèze, cfr. ibid., p.84, LEBLANC 1972, p.86.

ridimensiona la «lecture allégorique de l'Ancien Testament […] [afin de se tenir] à l'événement littéral, dans sa réalité brutale et scandaleuse d'épreuve de foi[1]».

Nel quadro culturale medievale, il testo biblico ed il suo commento sono infatti percepiti come indissociabili: la glossa, ovvero la spiegazione che si ramifica a partire dalla semplice lettera dei due Testamenti assicurandone il senso proprio e/o figurato, si offre come una guida, come una griglia ermeneutica che amplifica il dettato biblico limitandone gli errori e le erranze della lettura. La simbiosi fra la base scritturistica ed il derivato esegetico è tale che raramente autori e copisti lasciano trapelare attraverso la redazione della pagina manoscritta una qualsiasi preoccupazione in merito alla distinzione di ciò che appartiene alla prima o al secondo: testo e glossa si definiscono piuttosto per la loro reciproca dipendenza e contrapposizione, ossia nei legami e nelle differenze che regolano un rapporto sostanzialmente circolare.

Nel suo carattere esibito di prelievo testuale, l'*Argument du XXII Chap. de Genèse* sembra al contrario suggerire i contorni di un modello esegetico saldamente incardinato su un'esposizione quanto più letterale della narrazione genesiaca, come se per Bèze l'esposizione del proprio approccio ermeneutico fosse condizione necessaria prima di addentrarsi nella lettura particolareggiata dei versetti genesiaci offerta attraverso la tragedia. L'estratto da *La Bible qui est toute la saincte Écriture* costituisce in tal senso una specie di "tempio di carta"[2], una sorta di fondale scenico che inquadra la prospettiva interpretativa del passo biblico all'interno di una comunicazione diretta con il Verbo, abbattendo quell'impalcatura di glosse e commenti che anche per Montaigne «augmentent les doubtes et l'ignorance, puis qu'il ne se voit aucun livre, soit humain, soit divin, auquel le monde s'embesongne, duquel l'interpretation face tarir lla difficulté[3]».

Guidato da quello stesso ideale del "ritorno alle fonti" che enuclea il modello interpretativo della teologia riformata nonché, in modo più trasversale, dell'intero quadro culturale del *Rinascimento* umanistico, la citazione scritturistica che Bèze offre attraverso il suo *Argument* propone una lettura diretta e lineare dell'ipotesto biblico, sopprimendo e polemizzando indirettamente con quell'insieme di parafrasi e commenti con cui gli esegeti di formazione scolastica avevano adottato il testo biblico come un semplice *pre-testo* per affrontare, attraverso il metodo della *disputatio*, problemi sempre più percepiti per il loro carattere astratto ed artificiale, finanche ozioso, di certo in discontinuità rispetto alla lineare semplicità che distingue invece la parola divina. Nel solco di quel

[1] MAZOUER 2015, p.137. Cfr. ELLIOTT 1969, pp.56-59, STREET 1983, p.302, n.17, MILLET 1994, pp.369-370, BÈZE 2006 [1550], p.13, BOST 2001, pp.553-555, GRAHAM 2014, p.125. *Contra* DI MAURO 2006, pp.177-180.
[2] Cfr. CABANEL 2012, p.117.
[3] MONTAIGNE 1992 [1588], III, xiii, «De l'exeperience», p.1067, che continua, trattando della circolarità fra testo e commento a cui si è accennato, che «[l]e centiesme commentaire le renvoye à son suivant, plus espineux et plus scabreux que le premier ne l'avoit trouvé.»

rifiuto delle estensioni figurali del commento scritturistico che distingue larga parte dell'esegesi riformata, la tragedia di Bèze tende insomma a costituire non tanto un'interpretazione, bensì un'illustrazione, una vera e propria *mise en scène* della parola divina *sub specie theatri*.

Questa distinzione sul piano grafico-editoriale tende d'altra parte a far emergere l'impostazione ermeneutica che Bèze adotta nei confronti di *Gn* 22, sancendone lo scarto abissale rispetto alla preponderante lettura allegorica adottata nel panorama drammaturgico medievale.

Facendo leva su un'interpretazione in senso cristologico dell'Antico Testamento, lungo la storia dell'esegesi cristiana si consolida in effetti l'idea per la quale Isacco non rappresenterebbe altri che il *typos* biblico di Gesù. Secondo questa angolatura interpretativa, l'evento descritto nel racconto genesiaco non prefigurerebbe altro che la volontà del Padre di sacrificare il Figlio al fine di redimere l'umanità dal peccato originale[1]. Simile inquadratura ermeneutica del passo genesiaco trova più in dettaglio fondamento non soltanto nei Vangeli Sinottici e in Giovanni[2], ma anche nell'amplificazione che subiscono alcuni passaggi delle lettere paoline. L'associazione stabilita dalla lettera di Paolo agli *Ebrei* (11, 17-19) fra l'idea della resurrezione e la vicenda di Isacco, quest'ultima descritta quale *parabola* e senza riferimento esplicito ad una lettura in senso cristologico, viene infatti sviluppata ed ulteriormente articolata già a partire dalle opere pseudepigrafiche di ambiente paolino[3] e ancor più diffusamente dai Padri della Chiesa. È infatti soprattutto con la teologia patristica che l'interpretazione della vicenda del giovane offerto in sacrificio viene incardinata saldamente su uno schema tipologico, incrociando altri *loci* dell'epistolario paolino - primo fra tutti l'allusione al racconto genesiaco sottesa nella lettera ai *Romani* (8, 32) – al fine di leggere il racconto veterotestamentario in parallelo al mistero trinitario del sacrificio del Figlio e a quello pasquale della sua morte e resurrezione. Come scrive Henri de Lubac, alla base di questa lettura vi è un'idea fondativa del pensiero cristiano, la quale «consiste à discerner les types ou les figures qui, en Israël, annonçaient le Christ - dans tout Israël, tout Christ. Elle établit le rapport de la figure à la vérité, de la lettre à l'esprit, de l'ancien au nouveau[4]». Simile principio viene radicalizzato ed enfatizzato in ambiente patristico, dove intorno al nucleo della lettura tipologica si stratificano ulteriori involucri allegorici che, nonostante la continuità fra i due processi interpretativi, iniziano ad essere percepiti per il loro scollamento rispetto al dettato biblico proprio nel corso dell'età moderna: accanto al senso storico e letterale, la patristica e quindi l'esegesi medievale segnalano la possibilità e talvolta

[1] Cfr. DANIÉLOU 1950, pp.100-111.
[2] *Mc* 1, 20, *Gv* 1, 29; 3, 16, 1 *Pt* 1, 20.
[3] La *Lettera di Barnaba* 7, 3, costituisce sotto questo punto di vista un momento decisivo nella costruzione dell'interpretazione dell'episodio genesiaco in chiave cristologica: la crocifissione di Gesù viene infatti descritta come "sacrificio" (*θυσία*) offerto per redimere gli uomini dai loro peccati, oltre ad essere interpretata come compimento della prefigurazione delineata nel sacrificio di Isacoo, suo *τύπος*. Cfr. PÉPIN 1976, p.247 *sq*.
[4] LUBAC 1947, p.185.

l'obbligatorietà di decifrare il testo biblico secondo uno o più sensi spirituali o allegorici, facendo del Nuovo Testamento un prisma ermeneutico attraverso cui interpretare le Scritture come il mondo. Con il prevalere dell'interpretazione allegorica, si instaura un regime ermeneutico ipertrofico per il quale non sono tanto le parole, quanto piuttosto le cose stesse che significano altro da sé, secondo un reticolo di richiami simbolici che viene intessuto sulla base di una riflessione teologica tanto ripiegata sulla *ratio* umana, quanto lontana dal dato scritturistico.

Per ciò concerne il racconto del sacrificio di Isacco, Agostino, in parte echeggiando l'insegnamento di Tertulliano, parla di «*similitudinem*» fra l'episodio genesiaco e la Passione di Cristo[1]. La relazione fra i due episodi biblici è tuttavia ancor più stringente nell'*Adversus haereses* di Ireneo di Lione e soprattutto nell'opera di Origene, il Padre greco che considera l'esegesi scritturistica come un'immersione nelle profondità di ogni singola parola e che costituisce una delle autorità più rilevanti nel pensiero neoplatonico rinascimentale, specialmente nelle discussioni che vertono sull'infinita bontà di Dio o sull'assoluta libertà umana[2]. Nelle sue omelie e nei suoi commenti ai Vangeli, Origene accentua infatti l'interpretazione allegorica del racconto genesiaco dilatando ulteriormente il parallelismo tramite una griglia di strette analogie e attraverso una sorta di drammatizzazione delle *patriarchae cogitationes*, congetturando i dubbi e i tormenti che Abramo avrebbe affrontato di fronte alla prova divina[3]. Il momento culminante dell'esegesi cristologica di

[1] Cfr. Agostino, *De civitate Dei*, XVI, xxxii. Il vescovo di Ippona prende a più riprese l'esempio di Abramo come esempio di obbedienza e di fede: cfr. *Contra Faustum manicheum*, 22, 73, *Sermones de Vetere Testamento* II, 1, *Quaestiones in Genesim* 59, 22.

[2] Proprio in virtù dell'infinità bontà divina e dell'estrema libertà umana, l'azione dei demoni, per quanto forte e penetrante, risulta nel pensiero di Origene sempre circoscritta entro questi due limiti: simile prospettiva teologica provoca forti reazioni già nei primi secoli del cristianesimo, sostenendo ad esempio che essa implichi il perdono divino dei reprobi e dei diavoli (la cosiddetta apocatastasi, su cui cfr. LUBAC 1959-1964, I, pp.249-250). Il Padre greco viene letto ed apprezzato in particolare da Ficino e da Erasmo: sulla risonanza delle sue dottrine sul primo Rinasimento francese cfr. WALKER 1953. Sulle modalità dell'esegesi di Origene cfr. per tutti COMPAGNON 1979, pp.172-181.

[3] Origene, *Homeliae in Genesim*, VIII, 8 (*PG*, 12, 206-209). Anche nei *Commentariorum in Evangelium Joannis*, XX, 10 (*PG*, 14, 318) viene ribadita la necessità di comprendere allegoricamente ciò che l'intera storia di Abramo viene rappresentato fisicamente. L'impostazione ermeneutica origeniana, che sul modello di quella avanzata da Filone di Alessandria nel *De Abrahamo* si specifica per l'estensione "morale" o "tropologica" del commento allegorico (cfr. LUBAC 1947, p.199), viene in parte ripresa da Erasmo, pur corroborandola con un appello a mantenere il senso storico della parabola (*Ratio seu compendium verae theologiae […]*, apud inclitam Basileam, [apud Io. Frobenium], [1519], ff.29-33). L'esegesi del Padre greco rappresenta inoltre uno dei casi di maggior rilievo attorno cui si addensano le critiche mosse da Calvino, il quale si esprime con queste parole commentando *Gn* 2, 8 in CALVIN 1554a, f.13: «*Allegoriae autem Origenis & similium prorsus repudianndae sunt: quaspessiam astutia in Ecclesiam invehere conatus est Satan, ut ambigua esset Scripturae doctrina, nec quidquam certi vel firmi haberet.*» [CALVIN 1554b, f.31: «Quant aux allegories d'Origigene & ses semblables, il les faut du tout reietter. Car Satna per une meschante astuce s'est efforcé de les introduire en l'Eglise, afin que la doctrine de l'Escriture ambigue, & n'euest rien de ferme ne certain.»] Cfr. BOUWSMA 1988, p.122, AHN 1999, p.272, BALKE 1990, pp.215-216. Il percorso esegetico che riconosce in Isacco una prefigurazione cristologica si riscontra anche in ambiente latino: Tertulliano, ad esempio, dedica un'intera opera a difendere e dimostrare il valore tipologico dell'Antico Testamento contro Marcione (*Adversus Marcionem*), individuando nel racconto genesiaco un evento che indica sin dall'origine («*tunc denotabat*») la Passione di Cristo (III, 18, 2, idea ribadita anche nell'*Adversus Iudaeos* XIII, 20-21 dello stesso apologeta). Infine, nella teologia di Origine viene attribuita grande importanza, pur nel radicale rigetto di qulasiasi soluzione manichea, a quel nodo filosofico per il quale la questione del male e la demonologia risultano strettamente intrecciate (come ad esempio emerge in *Contra Celsum*, IV, 65).

Genesi 22 si staglia tuttavia nel pieno Medioevo, quando sulla scia della riflessione patristica Tommaso d'Aquino condensa nelle ultime strofe della sua *Lauda Sion* la visione eucaristica del sacrificio di Isacco[1], offrendo così la base liturgica ad un'interpretazione che viene pienamente recepita nella cultura umanistica[2] e che investe il sacramento di un significato concreto messo in discussione proprio dalla dottrina calvinista.

Rispetto a simile impostazione esegetica, ripresa copiosamente nel panorama teatrale medievale, Bèze sembra in effetti recuperare il significato letterale delle epistole paoline, le quali, al pari di quanto avviene per Calvino, occupano una posizione rilevante nella sua attività di esegeta. Facendo della Scrittura *sui ipsius interpres*, Bèze, in effetti, interpreta i passaggi della *Lettera agli Ebrei* leggendoli in parallelo a quelli della *Lettera ai Romani*, testo capitale nella riflessione riformata in merito alla giustificazione divina[3] a cui Calvino dedica un *Commentaire* la cui edizione a stampa è coeva all'edizione dell'*Abraham*, nella quale, del resto, la seconda delle suddette lettere paoline viene citata sin dalle "soglie", ovvero in calce al titolo[4] e al v.33 del *Prologue*[5], ponendo in questo modo la vicenda del patriarca genesiaco in una prospettiva ermeneutica modellata a partire dall'*analogia fidei* (*Rm* 12, 2). Tramite simile lettura per *loci paralleli*, il racconto genesiaco si delinea come un esempio per illustrare la dottrina della giustificazione per fede, suggerendo pertanto una lettura degli eventi che, per ragioni teologiche non meno che teatrali, tende a focalizzarsi sulla singola vicenda del patriarca, e creando di conseguenza una cesura fra il significato letterale del racconto biblico e le sue adulteranti derivazioni interpretative. Se, nel suo insieme, la Riforma sancisce in nome della *sola scriptura* la crisi più profonda del modello ermeneutico fondato sull'allegoria, di cui viene messa soprattutto in discussione l'arbitrarietà del soggetto interpretante, l'*Abraham* sembra a sua volta strutturarsi, già a partire dal suo *Argument*, sulla base di un impianto rigorosamente letterario e filologico, restituendo alla parola biblica quella dignità storica e quella densità contestuale che la

[1] Cfr. anche Tommaso, *Summa theoologiae*, II-II, q.85, a.1.
[2] Per la recezione umanistica della triplice tipologia data da Isacco-ariete-Cristo, suggellata da Agostino (*De civitate Dei*, XVI, xxxii, 1), si consideri l'esempio illustre di Petrarca, il quale mostra di aver assimilato pienamente tale esegesi nel ritratto di Abramo offerto nel secondo libro dei *De viris illustribus*.
[3] In particolare, *Rm* 3, 20-28; 8, 28-39, dove Paolo afferma che la grazia è un dono "carismatico" e dunque gratuito di Dio. Cfr. BÈZE 1564, f.34.
[4] La citazione di *Rm* 3 viene posta a commento di *Gn* 15, in analogia a quanto avviene anche CALVIN 1550, iiii, f.136: «Ce passage est prins du 15. chapitre de Gense: où il est dit, qu'Abraham a receu par Foy les promesses de Dieu, pas lesquelles il estoit adopté en l'alliance de salut par le moyen de la semence benite & bien-hereuse. Il faut toutesfois noter, que le salut n'est point promis sans la grace de Dieu, ne la grace d'iceluy sans le salut. D'avantage que nous ne sommes point appelez à la grace de Dieu, ny à l'esperance de salut, que la iustice ne soit offerte quant & quant.» Commentando lo stesso passaggio genesiaco, Noël Taillepied argomenta nella sua *Brevis resolutio sententiarum Sacrae Scripturae […]* (Parisiis, Iannem Charron, 1574), f.4 v° «*Fides iustificat hominem quae per dilectionem operatur, qualem habuit Abraham, non autem fides informis qua & daemones credunt. Alia est enim fides diabolica, alia Christiana*.»
[5] BÈZE 1986 [1550], «Prologue», p.24, v.33: «Vous le verrez par foi justifiée».

riflessione scolastica, animata dalla più estrema dilatazione e sistematizzazione del principio allegorico, aveva posto sullo sfondo rispetto a delle architetture teologiche pressoché autonome.

Aderendo ad un orizzonte religioso che ristabilisce con forza la centralità della parola biblica e che tende di conseguenza a diradare l'applicabilità dell'esegesi allegorica, lo sguardo con cui Bèze inquadra la vicenda genesiaca sembra pertanto porre in secondo piano l'intelaiatura cristologica del capitolo genesiaco. Del resto, già Agostino si era opposto nel *De Doctrina Christiana* allo zelo allegorico dell'interpretazione origeniana, sostenendo che la comprensione della Bibbia è legata alla sua semplicità e che l'esegesi debba di conseguenza concentrarsi soltanto sui passaggi più oscuri limitandosi ad illuminarli attraverso il principio ermeneutico della *caritas*[1]. Nell'alveo di questa posizione agostiniana, Erasmo auspica un'applicazione più elastica della quadruplice interpretazione della tentazione di Abramo[2], mentre Lutero tende a limitare la propria lettura del passo genesiaco in senso tipologico, preservando l'idea di Isacco quale figura di Cristo, laddove Calvino, il quale peraltro differisce dal riformatore tedesco nel considerare l'eucarestia come rito memoriale, sembra come sorvolare sull'insieme di questi edifici interpretativi, nella volontà di porre nuovamente in primo piano il carattere storico e per certi versi esperienziale del racconto genesiaco[3].

Lo slittamento del *focus* sul personaggio del patriarca derivante da questo «démantèlement de l'allégorie[4]» tende inoltre a riassestare il baricentro interpretativo del racconto sulla singolarità della prova di fede, lasciando per un verso filtrare parzialmente una certa lettura tipologica che, del resto, fatica ad essere totalmente rinnegata nell'ambiente riformato[5], pur evitando al contempo quella dispersione del senso letterale tipica dall'interpretazione allegorica. Nonostante l'ampliamento del dettato scritturistico, per il drammaturgo ugonotto prevale dunque la lettura storica e letterale della vicenda: Abramo rappresenta prima di ogni altra cosa un *exemplum fidei*, centro della tensione drammatica dell'intera tragedia.

Così come si legge sin dalle prime parole dell'*Argument*, la vicenda del patriarca rappresenta innanzitutto una tentazione - «Dieu tenta Abraham» -, una prova di cui il diretto interessato ignora le ragioni, al pari di quanto avviene peraltro nella narrazione della vicenda giobbica[6]. Esprimendo l'azione di Dio nei confronti di Abramo con un verbo che afferisce alla sfera semantica della tentazione, Olivétan, e con lui lo stesso Bèze, non fa che riprendere una sfumatura che, dal Testo

[1] Cfr. JUNG 2001, pp.39-40.
[2] In Erasmo, ad ogni modo, vi è più in generale una chiara inclinazione verso il senso allegorico ed il senso morale all'interno dello schema della quadruplice lettura.
[3] Cfr. BALKE 1990, p.225.
[4] JEANNERET 1994, p.25.
[5] Nella prolusione alla sua lezione circa *Gn* 22, Zwingli sostiene chiaramente che «*Isaac enim typus Christi*» (ZWINGLI 1527, f.238).
[6] *Gb* 1-2, dove la richiesta di Satana viene esposta come l'antefatto che precede gli avvenimenti, cioè la prova che Giobbe, pur nella sua giustezza, subisce su consenso del Signore.

Masoretico alla *Vulgata*, si ritrova in tutte le versioni del testo biblico. Il verbo, che pur costituendo un *hapax* per il *Genesi* si ritrova altrove nel Pentateuco o nel libro dei *Salmi*[1], richiama in maniera aperta il concetto di "prova", di "esame", mettendone sovente in evidenza i risvolti pedagogici[2].

Tramite una lettura che individua nella richiesta sacrificale non tanto la promessa di una redenzione estesa ad una comunità a venire, quanto piuttosto una prova di fede sottoposta al singolo individuo, il nodo drammatico emerge in tutta la sua complessità. Senza un'interpretazione allegorica che ne possa affrontare e risolvere le aporie, l'ordine di Dio viene sviluppato sul piano drammaturgico per la sua inquietante e misteriosa assurdità. Attraverso la tentazione, attraverso una prova che contraddice non solo la ragione ma la fede stessa, l'entità divina tende come ad assumere i tratti inquietanti di un idolo che esige sacrifici umani, di un demone o angelo della morte per il quale, come sostiene parte della prima speculazione patristica, il sacrificio di Cristo rappresenta il pagamento del riscatto imposto per redimere i peccati dell'uomo affrancandolo dall'*abusus potestatis* di Satana[3]. «Au lieu d'expliquer Abraham par la figure du Père», come sintetizza Enrica Zanin, Bèze tende piuttosto a «comprendre le Père par l'humanité d'Abraham.[4]»

Nella tragedia, i soli accenni fatti all'esegesi tipologica vengono d'altra parte marginalizzati in un paio di didascalie finali[5], sottolineando, soprattutto nel discorso di chiusura de L'Ange, l'obbedienza che il patriarca ha dimostrato attraverso la propria prova di fede. Sulla scia

[1] *Es* 16, 4; 20, 20; *Dt* 4, 34; 8, 2; 13, 4; 33, 8.

[2] Oltre al *Libro dei Giubilei* e al *Liber Antiquitatum Biblicarum*, sulle cui letture ci sarà modo di tornare, questa interpretazione che vede nell'episodio genesiaco una "prova" sottoposta ad Abramo tende a ricorrere nei pochi riferimenti o allusioni a *Gn* 22 presenti nei testi confluiti all'interno dell'Antico Testamento (I *Mac* 2, 52; *Sir* 44, 21; *Sap* 10,5).

[3] Simile esegesi, che spesso si intreccia con l'apologia del martirio, si articola attorno ad alcuni passi biblici come *Mc* 10, 45, *Eb* 2, 14-15, *Col* 2, 14-15, *Sal* 107, 2: essa viene argomentata, fra gli altri casi, da Origene (*Homeliae in Hexodus* 6, 9, *Commentarium in Evangelium Matthei* 16, 8), da Gregorio di Nissa (*Oratio cathechetica magna* 22), ma anche da Agostino (*Enarrationes in Psalmos* LI, 1; CXXV, 2), mentre essa viene fortemente criticata da Gregorio Nazianzeno (*Orationes* 45, 22), lo stesso Padre della Chiesa che Calvino riprende nella spegazione del mistero trinitario (cfr. CALVIN 2008 [1541], I, iv, p.590 [f.227]) e che argomenta la fragilità costitutiva dei demoni mettendola in relazione alla loro superbia e alla loro invidia, gli stessi peccati che anche Agostino attribuisce nella sua critica antiapuleiana ai «*medios daemones*» posti «*inter deos et homines tamquam internuntios et interpretes*» al fine di evidenziarne l'inferiorità rispetto agli uomini meritevoli (*De civitate Dei*, VIII, xxii). L'impostazione esegetica che sottolinea il riscatto operato attraverso il sacrificio di Cristo si ritrova, benché depotenziata della sua logica tributaria, nella seconda prefazione che introduce *La Bible, qui est toute la saincte Escripture contenant le Vieil et Nouveau Testament, ou Alliance*, [Genève], Robert Esteinne, 1553, [f.3 v°]: «Il nous est doncques clairement monstre au Nouveau testament, que Iesus Christ le vray agneau & la vraye hostie effaceant les pechez des hommes, est venu au monde pour faire la paix entre son Pere & nous, & nous remettre en grace & amour auec sondict Pere, en nous nettoyant par son sang de nos pechez: & a celle fin qu'il nous delivrast de la servitude du diable (duquel estions faicts serfs & esclaues toutesfois & quantes que nous tombions en peche)».

[4] ZANIN 2014, p.281.

[5] La prima didascalia, all'altezza del v.950, recita «*Ici prend le mouton*», rinviando ad un elemento fondamentale dell'approccio allegorico per il quale il montone sacrificato al posto di Isacco (*Gn* 22, 13) prefigurerebbe, in qualità di vittima surrogata, il sacrificio di Cristo: questo impianto esegetico, formulato sulla base della triplice tipologia Isacco-ariete-Cristo, si riscontra in particolare nel *De Doctrina Christiana* (I, ii, 2) di Agostino, dove l'aimale offre un esempio biblico in cui si intrecciano significato storico (*res*) e significato di qualcosa di ulteriore (*signum*). La seconda didascalia, che chiosa il v.968, recita invece «*Christ promis*»: tale *Christus promissus*, assicura L'Ange, nascerà dal lignaggio di Abraham.

dell'ambivalenza che si tratteggia a più riprese nel pensiero di Calvino, «miscela di conservatorismo scolastico e di relativismo umanistico[1]», Bèze tende quindi a riprendere l'interpretazione tipologica nei limiti della compatibilità con il dettato biblico, ripristinandone con rigore filologico l'ordine referenziale ed espungendone tutti quei materiali apocrifi e posticci che, dalle speculazioni scritturistiche alle esigenze sceniche dei *mystères*, avevano contaminato l'integrità del Verbo divino. Fra espressione e lettura allegorica si delinea pertanto un confine che, sebbene non ancora ben distinto, inizia ad imporre un problema di ordine ermeneutico, giacché se la prima appartiene all'espressione biblica, la seconda, al contrario, poggia sull'intelletto umano[2].

L'*Argument* fa in definitiva emergere una postura esegetica che muove dal principio riformato della *sola scriptura*[3], per il quale, a differenza di quanto verrà ribadito nel Concilio di Trento, l'autorità della Scrittura non dipende dal giudizio che ne formula la Chiesa, bensì dall'evidenza della sua origine divina, da ciò che viene detto l'*autopîston* del *verbum Dei*. Rispetto alla narrazione della tragedia di Bèze, tuttavia, tale principio tende nuovamente a documentare l'estraneità della presenza di Satan fra i personaggi dell'azione. In tale prospettiva, Satan, una delle «petites circonstances» introdotte dall'autore, si conferma ancora una volta come una voluta anomalia, come una ricercata finzione, allo stesso tempo teatrale ed interpretativa, che rischia di adulterare la voce di Dio, la stessa voce sulla quale si chiude questo secondo paratesto[4].

Satan, prisma della finzione

Nei due paratesti che precedono l'azione dell'*Abraham*, l'inserimento del Maligno, di norma considerato come il calco più evidente dei *mystères* medievale[5], costituisce dunque una consapevole variante autoriale rispetto all'ipotesto biblico. Rivendicato indirettamente specialmente fra le «petites cironstances» dell'epistola prefatoria, Satan, il quale rappresenta, «après Abraham, le personnage principal de la tragédie[6]», sembra non solo costituire un retaggio della tradizione drammaturgica medievale, ma anche, e forse soprattutto, una soluzione teatrale che tende a rendere ancor più profondo il solco che l'autore intende scavare rispetto a quell'idea di rinascita letteraria dai contorni fortemente antimedievali e dalla patinatura paganeggiante che viene "illustrata" da Du Bellay e che

[1] FELICI 2024, p.83.
[2] Théodore de Bèze, *Les Pseaumes de David mis en rime françoise per Clement Marot et Theodore de Bèze, avec une oraison en la fin d'un chacun Pseame par M. Augustin Marlorat* (Lyon, Charles Pesnot, 1563), *Epistre*: «Encores moins faut-il parler des allegorizeurs qui avec leurs sens spirituel nous ont pensé gaster et pervertir toute l'Escriture».
[3] Cfr. LACOCQUE, RICŒUR 1998, p.10.
[4] BÈZE 1986 [1550], «Argument du XXII Chap.de Genèse», p.21, rr. 32-33: «Et toutes nations de la terre seront bénies en ta semence, pource que tu as obéi à ma voix».
[5] Cfr. PERREGAUX 1995, pp.27-28, HILLMAN 2006, p.229.
[6] BAILBÉ 1992, p.36.

viene concretizzata sul piano drammaturgico dal caso illustre di Jodelle, lume della tragedia francese rinascimentale. Satan, insomma, incarna nel modo più patente un certo «non à l'humanisme paganisant, quel que soit son prestige[1]», un «non» che peraltro si riscontra a più riprese e secondo allusioni più o meno esplicite lungo tutta l'epistola *Aux lecteurs*. Simbolo per eccellenza del *contro*-Rinascimento, Satan rappresenta, in questo senso, il sintomo «du désir de réaliser une véritable *contre*-esthétique à l'esthétitique antiquisante de la Pléiade[2]».

Fra i numerosi studi che hanno affrontato il personaggio di Satan nella *pièce* di Bèze, Nicole Cazauran ha inoltre sottolineato come egli costituisca una «double innovation», una sorta di riforma dell'ipotesto biblico in senso finzionale che risulta «à la fois spectaculaire et théologique[3]».

Rispetto al primo di questi due ultimi termini, è inevitabile constatare come l'introduzione del personaggio del Maligno derivi innanzitutto dalle imprescindibili necessità drammaturgiche che comporta la teatralizzazione del racconto genesiaco[4]. Nella misura in cui, come scrive Garin, la religione del Rinascimento è caratterizzata da una «rivalutazione dell'interiorità[5]», l'introduzione del personaggio di Satan rappresenta in primo luogo un espediente rivolto a rendere manifesti i conflitti che si svolgono nell'interiorità del patriarca ed i processi di riconoscimento degli eletti attraverso la prova di fede[6]. Sotto questo punto di vista, Satan rappresenta dunque un prisma attraverso cui vengono riflesse le passioni che travagliano la coscienza del protagonista, pur inscrivendo simile spettacolarizzazione all'interno di un'estetica di impronta fortemente cristiana

Il carattere più problematico dell'inserzione di Bèze è forse costituito dal secondo aspetto evocato da Cazauran, nella misura in cui essa, pur suggerendo un contrasto fra bene e male che è essenziale allo svolgimento drammaturgico del racconto biblico, comporta un'evidente alterazione del tessuto scritturistico che pare collidere con la postura esegetica tipicamente riformata della *sola scriptura.* Se da una parte tale ambiguità tende senz'altro ad essere ridimensionata dal fatto che già per gli umanisti il valore filologico attribuito alla *lettera* non preclude dall'esplorazione della densità semantica del testo biblico, dall'altra essa sembra trovare un'ulteriore giustificazione secondo due differenti ordini di considerazioni.

---

[1] B. Perregaux, «*Abraham*: une révolution signée Théodore de Bèze», cit. in STAWARZ-LUGINBÜHL 2012, pp.160-161.
[2] Ibid., p.162.
[3] CAZAURAN 2008, p.756. Numerose e varie sono le analisi che si sono focalizzate sul personaggio di Satan all'interno dell'*Abraham*: cfr. LEBÈGUE 1953, pp.102-103, LEBÈGUE 1954, pp.299-300, LEBÈGUE 1977, pp.39-40, BAILBÉ 1992, STAWARZ-LUGINBÜHL 2012, pp.152-162, GRAHAM 2014, p.125.
[4] Cfr. NEUSCHÄFER 1898, pp.394-396.
[5] GARIN 1967, p.114, che continua: «La critica della corruzione e dell'ipocrisia del clero, e particolarmente neglio ordini mendicanti, è uno dei temi comuni a tutti gli umanisti.»
[6] CLOSSON 2009, p.111: «Instrument de Dieu, il est le mal nécessaire qui permet la reconnaissance des élus, tout n'étant pas, à proprement parler, le Tentateur : sans libre-arbitre, les jeux sont faits ».

Innanzitutto, e a livello più generico, l'interpolazione di Bèze avviene tramite la *mise en scène* di un personaggio che nell'immaginario occidentale costituisce il simbolo per eccellenza della variazione, dell'errore e della dissimulazione, di quella stessa alterità, in breve, che denuncia nel suo carattere ornamentale la finzione a cui il teatro ricorre rispetto all'arcinoto intrigo biblico, lo scarto rispetto al reale[1]. Nel momento in cui appare in scena, Satan, in quanto *pater mendacii*, porta dunque con sé tutto l'insieme di quelle idee legate ai bacini semantici della menzogna e dell'illusione, in linea con una certa nozione negativa di teatro che del resto non tarda ad imporsi anche nel quadro culturale riformato.

Se da una parte simile variazione pare in un certo senso rispettare la precettistica di Orazio, per il quale «[*a*]*ut famam sequere aut sibi convenientia finge* / *scriptor*[2]», l'ingerenza di Satan nel corso delle vicende descritte da *Gn* 22 è d'altra parte attestata all'interno di una tradizione che affonda le sue radici in alcune interpretazioni giudaiche pre-rabbiniche e soprattutto rabbiniche[3], le quali presentano inoltre gli altri due «embellissements» del racconto genesiaco, la partecipazione di Sara agli eventi e l'accettazione del proprio destino da parte di Isacco[4], elementi che vengono entrambi ripresi tanto nella tragedia di Bèze, quanto nella precedente tradizione dei *mystères*. Questa variazione interpretativa viene in particolar modo accolta all'interno di quei testi apocrifi e qumranici i cui motivi demonologici sono in sorprendente accordo con le credenze della tradizione cristiana, essendo peraltro oggetto di uno sviluppo decisamente più ampio e particolareggiato di quanto non avvenga di contro nei libri canonici dell'Antico Testamento, dove i riferimenti a tale argomento sono relativamente scarsi e soprattutto frammentari[5].

Fra i documenti della demonologia giudaica più antica e di più alto impatto nella successiva letteratura cristiana, il *Libro dei Giubilei* (II secolo a. C.) offre una chiave di lettura del racconto genesiaco che insiste sul carattere della "prova" imposta ad Abramo, vero protagonista dell'episodio sul quale si concentra il *focus* narrativo rendendo alquanto marginale la figura di Isacco[6]. Frutto di

---

[1] DUPRAT 2009, p.148: «D'Averroës à Robortello, on peut donc désigner de la poésie vraie comme le vrai exclusivement, ou comme le faux, en passant par tous les degrés possibles du vraisemblable: l'opération mimétique est toujours la même. L'intrigue est ainsi dite vraie en ce sens qu'elle est déjà connue; on dit ainsi que la tragédie doit avoir un sujet vrai - d'où l'exploit du poète qui réussit à faire du neuf avec un sujet très connu. Tout ce qui relève de l'ornamentation - épisodes ajoutés, personnahes inventés, développements sentencieux graffés sur l'intrigue, figures de style, et surtout attribution des noms aux personnages - est compris dans la fiction, puisque c'est nouveau.»

[2] Orazio, *Ars poetica*, vv.119-120 [ORAZIO 2019, p.173, vv.119-120: «O seguite, voi che scrivete, ciò che è stato già detto / o inventate personaggi coerenti.»]

[3] Per il legame delle letture rabbiniche con la tragedia di Bèze cfr. CAZAURAN 2008.

[4] Cfr. CULLIVER 1997, p.36.

[5] Fra gli apocrifi dell'Antico Testamento che trattano della figura del diavolo, nominato in vari modi, si annoverano il *Libro dei Giganti*, il *Libro dei Giubilei*, la *Vita di Adamo ed Eva* e l'*Apocalisse di Abramo*.

[6] *Libro dei Giubilei* 18, 1-19, in SACCHI (ed) 1981-2000, I, pp.299-301, anche se già precedentemente il patriarca, indeciso se tornare o meno in Mesopotamia, invoca Dio al fine di rendergli nota la sua volontà salvandolo «dalle mani degli spiriti malvagi, che dominano nella mente dell'uomo» (12, 20, Ibid., p.277). Il libro, altrimenti noto sotto il titolo di *Piccola Genesi* per i suoi calchi quasi parafrastici del primo libro del Pentateuco o di *Apocalisse di Mosè* per quel cosmicismo

quella speculazione giudaica intertestamentaria da cui la cultura cristiana eredita, ancora più che dall'Antico Testamento, la credenza ed il profilo di Satana, i *Giubilei* si presentano come una rivelazione fatta a Mosè nei quaranta giorni che passò sul Sinai da parte di un *angelus faciei*, l'angelo del volto (o della presenza) che annuncia che l'azione punitiva di Dio viene sempre mediata da quegli angeli ribelli che Egli decise di lasciare parzialmente in libertà, accordando così la richiesta che Satana aveva presentato per il tramite di Mastema. Sorta di *legatus*[1], messaggero degli spiriti il cui nome defluisce da quel bacino semantico relativo a nozioni come "inimicizia" e "opposizione" che nella tradizione talmudica viene reso attraverso il termine di Satan[2], nei *Giubilei* Mastema è anche il vero protagonista della prova sottoposta ad Abramo[3]. Questo apocrifo sembra pertanto introdurre la figura di Mastema al fine di allontanare dalla volontà divina un'azione che, anche in funzione dei ricercati parallelismi con il prologo del libro di *Giobbe*[4], pone evidenti difficoltà nell'assiologia della teodicea[5].

> E il giorno dodici del primo mese del primo anno del settimo settennio di questo giubileo, vi fu una voce nei cieli, a proposito di Abramo, (di) come egli era fedele in tutto quel che (il Signore) gli diceva (e di come il Signore) lo amava perché, in tutte le calamità, egli era fedele. E venne il principe Mastema e disse al Signore: «Ecco, Abramo ama suo figlio Isacco e se ne

desunto dal *Libro dei Vigilanti* che viene innestato ad alcuni estratti dei primi libri dell'*Esodo*, offre una soluzione di compromesso rispetto al problema del male: esso, infatti, dipende dal processo degenerativo innescato con il peccato originale, benché sussistano forze maligne che spingono l'uomo a peccare, nonostante la propria limitata capacità numerica (in 10, 8-9 viene infatti raccontato di come Dio, su richiesta dello stesso Satana, abbia relegano nel luogo della dannazione i nove decimi dei demoni: cfr. Ibid., pp.265-266).

[1] Cfr. SACCHI 1990, pp.118-119.

[2] Nei capitoli del Talmud babilonese dedicati al sacrificio di Isacco (*Sanhedrìn*, 89b), è lo stesso Satan che muove presso Dio le proprie accuse contro Abramo, colpevole a suo dire di aver allestito numerosi banchetti senza tuttavia offrire la pur minima vittima come ringraziamento al Signore.

[3] Simile variante scritturistica e nomenclatura demoniaca sono attestate anche in un frammento di Qumran, dove la prova di Abramo viene giustificata dall'accusa formulata contro di lui presso Dio dal "principe dell'avversità", qui accompagnato da una schiera di altri angeli malvagi (*4Q* 225).

[4] Cfr. LERCH 1950, p.9 *sq*., RUITEN 2002, il quale nelle pp.73-74 sintetizza così quei diversi filoni interpretativi del passo genesiaco, sui quali si avrà modo di tornare, dove si adduce come spiegazione l'intervento demoniaco: «In the course of the tradition, several instigators of the test of Abraham are mentioned: the Prince of Mastema (*Jubilees*, 4Q225), Satan (*BT Sanh* 89b), the worshipping angels (Pseudo-Philo; *Gen R* 55:4), the foreig nnations (*Gen R* 55:4) and Abraham himself (*Gen R* 55:4). The reasons why they object to Abraham are diverse. According to *Jubilees* and 4Q225, Abraham is not prepared to offer his only son; according to Pseudo-Philo the worshipping angels were jealous of Abraham, although no concrete accusation is uttered According to *TB Sanh* 89b, he has no turtledove or a young bird to offer to God, and according to *Gen R* 55:4, no single bull or ram. In *Jubilees* and 4Q225, God meets the challenge of Mastema, in Pseudo-Philo he responds to the jealousy of the angels, whereas in *TB Sanh* 89b and *Gen R* 55:4 God is reacting to objections put forward by several sides. In all cases, God is the one who tests Abraham. The goal of the test is to show to others how faithful Abraham is to God».

[5] Anche nella *Lettera di Giacomo* (*Gc* 1, 13) si sostiene che la tentazione sia al di là dell'azione divina: «Nessuno, quando è tentato, dica "Sono tentato da Dio" perché Dio non può essere tentato dal male ed egli non tenta nessuno».

compiace più di tutto. Digli che lo offra in sacrificio sull'altare e vedrai se esegue questo ordine e saprai se egli è fedele in tutto quello in cui lo provi»[1].

Per l'autore del *Libro dei Giubilei*, insomma, dietro alla richiesta sacrificale si celerebbe l'avversario, il nemico, colui che sin dall'alba dei tempi ha cercato a più riprese di distruggere l'alleanza tra Dio e uomo da cui egli resta escluso[2]. Come specifica anche l'autore della *Lettera di Giacomo*, la tentazione non può che essere concepita al di fuori della volontà divina[3]. Mastema, o Satana, è dunque il vero autore del male nella storia, malgrado la sua azione sia eternamente votata alla sconfitta a causa del controllo assoluto di Dio onnipotente[4].

D'altra parte, lo spirito maligno non si limita ad architettare l'espediente per mettere alla prova il fedele, ma sembra presenziare fisicamente allo svolgimento stesso degli eventi. Subito prima che Abramo abbassi il coltello sul figlio, infatti, l'angelo narratore descrive questi drammatici istanti sostenendo che egli fosse «davanti a lui», ossia al Signore, «e davanti al principe Mastema[5]». Sondato il timore del patriarca nei suoi confronti, Dio decide dunque di bloccarne la mano, facendo subire al diavolo tentatore lo scorno del fallimento: di fronte all'epilogo degli eventi, in effetti, «Il tiranno Mastema si vergognò[6]».

La variante teatrale di Bèze, in definitiva, si inserisce nel solco di una tradizione esegetica che, per quanto secondaria ed apocrifa, si consolida in maniera trasversale all'interno della compagine teologica riformata: «Luther, Calvin et Musculus», infatti, «imaginent tous qu'Abraham a dû être assailli par Satan lors de son épreuve.[7]» Come già Zwingli aveva suggerito prima di loro, questi tre teologi ricorrono effettivamente ad una dilatazione del racconto genesiaco che attiene più all'*inventio* oratoria che alla libera esegesi, cercando di reperire la tecnica del narratore biblico ed enfatizzando

[1] *Libro dei Giubilei* 17, 15-16, in SACCHI (ed) 1981-2000, I, p.298. Gli editori del *Libro delle Antichità Bibliche* sostengono in Ibid., IV, p.343, n. 13, che in filigrana alla sfida di Mastema sia possibile intravedere il motivo dell'invidia diabolica, così come per un altro libro apocrifo, la *Vita di Adamo ed Eva*, 12-14, dove viene raccontato come Satana, in maniera analoga all'Iblis musulmano, si sarebbe rifiutato di onorare Adamo e che per questo venne cacciato dal cielo e spogliato della sua gloria, provando di conseguenza nei confronti dell'uomo una invidia tale da indurre Eva a commettere un atto di trasgressione.

[2] Nelle guerre in cui si antepongono i figli di Noè, «il principe Mastema, nel far tutto ciò, era potente e mandava, per mezzo degli spiriti - quelli che erano stati consegnati nelle sue mani, - a far ogni delitto, peccato e ogni azione colpevole, a corrompere, a distruggere e a sparger sangue sulla terra», oltre a mandare «corvi e uccelli a mangiare, per la devastazione della terra, le sementi che si seminavano nella terra e a rapinare i figli degli uomini del loro lavoro» (*Libro dei Giubilei* 11, 5, 11, SACCHI (ed) 1981-2000, I, pp.271-272). Egli si ripresenta nelle vicende di Giacobbe (Ibid., 19, 28, p.304) ed in quelle relative a Mosè (48-49, Ibid., pp.401-408).

[3] *Gc* 1, 12-13.

[4] In un testo più tardo del libro apocrifo, il *Documento di Damasco* (8, 2), il Maligno diviene addirittura strumento attraverso cui si esercita la volontà di Dio contro gli uomini da punire.

[5] *Libro dei Giubilei* 18, 9, SACCHI (ed) (1981-2000), I, p.299.

[6] *Libro dei Giubilei* 18, 12, Ibid., p.300.

[7] GRAHAM 2014, p.127. Cfr. LERCH 1950 pp.165-169, 230 n. 2, MILLET 1994, pp.370-371, BOLLINGER 2006, pp.274-276, CAZAURAN 2008, pp.757-758.

per il tramite di concetti più poetologici che dottrinali gli effetti di una sorta di *mise en scène* orale delle vicende bibliche.

Sulle tracce di una linea interpretativa già tratteggiata da Tertulliano e Ambrogio, ma che è soprattutto suggellata dall'insegnamento di Agostino, la presenza del demonio sembra effettivamente polarizzarsi attorno ad un'idea di tentazione (*tentatio*) che si distingue radicalmente dalla facoltà di mettere alla prova (*probatio*) che deriva per converso da Dio[1].

Simile distinzione tende ad echeggiare anche nella lettura che Lutero dedica all'episodio veterostamentario, concedendo alla tentazione diabolica una puntuale rilevanza esegetica che Calvino riprende non soltanto nella sua *Institution*, ma anche nelle lezioni di teologia che egli sul caso più specifico del racconto genesiaco nello stesso periodo in cui viene pubblicato l'*Abraham* di Bèze[2], lezioni che poi confluiscono nelle due versioni, la prima in latino e la seconda in francese, stampate a breve distanza nel 1554. Lutero affronta la vicenda genesiaca nelle cosiddette *Genesisvorlesungen*, pronunciate fra il 1538 ed il 1542 e raccolte assieme alle altre lezioni nel 1544. In queste letture, il teologo sassone, per il quale il diavolo assume sempre una dimensione esperienziale ed esistenziale, analizza più nel dettaglio i meccanismi della tentazione secondo una modalità argomentativa che rasenta di frequente una sorta di esposizione drammaturgica degli eventi[3], esplorando la richiesta divina per le implicazioni che essa comporta nella mente di un individuo considerato in tutto il suo spessore umano:

> *Hic igitur, an non murmuraret contra Deum, et cogitaret: non hoc Dei mandatum, sed Sathanae dolus est? Nam promissio divina certa, clara, indubitata est: "ex Isaac habebis semen". Quomodo igitur iubet Deus, occidi eum? sine dubio poenitet Deum promissionis, alioqui sibi non contradiceret, vel ego insigne aliquod peccatum commisi, quo Deum graviter offendi, ut retractet promissionem. Sic enim natura solemus omnes, quando corporalis aliqua afflictio nos urget, mox adest conscientia, eam exagitat Diabolus colligendis omnibus circumstantiis. Anxium igitur cor circumspicit, et cogitat, qua nam re maxime offenderit Deum. Inde nascitur murmur contra Deum, et summa tentatio, odium Dei*[4].

[1] Tertulliano, *De oratione* 8, 2-3 (*PL*, 1, 1164A), il quale riflette così sulla formula *Ne nos inducas in temptationem* della preghiera di Gesù: «*Caeterum absit ut Dominus tentare videatur, quasi aut ignoret fidem cujusque, aut dejicere gestiens. Diaboli est et infirmitas et malitia. Nam et Abrahamum non tentandae fidei gratia, sacrificare de filio jusserat, sed probandae, ut per eum faceret exemplum praecepto suo, quo mox praecepturus erat, neque pignora Deo cariora habenda. Ipse a diabolo tentatus, praesidem et artificem tentationis demonstravit*». Ambrogio, che commenta con queste parole *Gn* 22, 1 nel *De Abraham*, I, 8 (*PL*, 14, 0445A): «*Aliter Deus tentat, aliter diabolus. Diabolus tentat ut subruat: Deus tentat, ut coronet. Denique probatos sibi tentat.* […] *Et sanctum Abraham probavit ante, et sic tentavit; ne si ante tentaret quam probasset, gravaret*».

[2] Sulla possibile influenza della tragedia di Bèze sul commento di Calvino cfr. BÈZE 1967 [1598], p.24, n. 25, BOST 2001.

[3] Cfr. MILLET 1994, p.371, nn. 14-15.

[4] LUTHER 1911-1912 [1544], t. XLIII, p.202.

Rispetto alla letteratura apocrifa o all'esegesi patristica, con le quali l'entità demoniaca viene chiamata in causa al fine di spiegare una nozione di tentazione divina altrimenti ingiustificabile, la lettura luterana suggerisce che il diavolo rappresenti più che altro un'idea, una categoria ermeneutica applicata dall'individuo Abramo al fine di interpretare degli eventi così complicati, così contradditori se non apertamente paradossali, da travolgere la veridicità della parola divina con tutto il peso del dubbio sino ad accarezzare addirittura la possibilità teorica di un *mendacium dei*.

Secondo un'interpretazione che si ritrova già in Zwingli[1] e in Musculus[2], il teologo luterano che nei suoi *Commentarii* attesta peraltro la conoscenza della variante diabolica nei commenti di tradizione islamica ed ebraica[3], e che quindi percorre larga parte della riflessione teologica dei riformatori del primo Cinquecento, Lutero sembra in un certo senso focalizzarsi non tanto sulla fenomenologia della tentazione divina, quanto piuttosto sull'interpretazione di questa stessa tentazione. Il diavolo, insomma, tende come a smaterializzarsi, divenendo una sorta di categoria

[1] ZWINGLI 1527, ff.241-242 [in commento a *Gn* 22, 3]: «*Summo diluculo, sub lucem, ad matutam surgit Abraham, alacriter & prompte divinae vocationi parens, Dicis: Quomodo tam inhumane & crudelissime iussioni credere, aut obtemperare pius vir potuit? nonne mentem eius subire debuit haec cogitatio; Ecce vox haec Dei esse non potest, quae te filium proprium occidere iubet, in quo tibi tanta posteritas à Deo promissa est? Ad hunc modum etiam hodie quidam inter Christianos dicunt: Quis me certum reddet an haec vox, hoc verbum, Des sit an impostoris? His ergo, ut simul utrisq; satis faciamus, sic respondemus, Fidem & Dei verbum tam certa, tam firma atq; indubitata esse in corde piorum, ut esse alterius ne cogitare quide*[*m*] *possint. Sed huius rei cu*[*m*] *inexpertes sunt infideles, haud quaquam capere possunt, quae dicimus. Res enim est ac experimentum fides, non sermo, aut ars. Ut enim Abrae vox iusta Dei, quae proprium filium occidere iubebat, illum inquam, per quem sancta illa posteritas era promissa, nota erat, quod esset voc eiusdem qui promiserat: etiam si humana ratio aliud no*[*n*] *immerito dictare potuisset, nem pe: Haec vox Seductoris diaboli est: qui enim fieri posset, ut te illum iube at mactare, quem pauloante dedit ad propagandam posteritatem?*»

[2] MUSCULUS 1554, f.532: «*Cogitet igitur diligens ac pius lector, quam grave pondus ten tationis huius primo statim gradu paterno sit pectori impositum. An ad ista ratio humana, non dico, obiecit, sed obijcere non potuit? Estne vox ista vox Dei? Si prin ceps aliquis tale quid praeciperet, pro tyranno, omniumque mortalium odio dignus haberetur. Quis credat hoc a Deo praecipi, quod crudele est et inhumanum? Vox ista Dei non est, sed maligni spiritus. Deus cum sit philanthropus, non poterit crudele quid exigere ab homine. Absit igitur, ut obediam Satanae misanthropo, constituam que me omnium mortalium et ipsius Domini Dei mei odio dignum. Erat hic primus tentationis huius gradus, quem maiore cum laude superavit Abraham, quam si nihil illius sensisset*.» Lo stesso teologo luterano è autore di un'esposizione *Von deß Teuffels Tyranney, Macht vnnd Gewalt, Sonderlich in diesen letsten tagen, vnderrichtung* ([Franckfurt am Mayn], [Rab & Han], 1563), ristampato più volte nel corso del Seicento.

[3] Ibid., f.536: «*Saraceni Mechae habitantes* […] *dicunt Isaacum in ascensu montis non fuisse patrem evestigio comitatum, sed post illum aliquandiu solum ascendisse, et inter ascendendum occurisse illi diabolum sub specie certi cuiusdam amici, per contatumque esse, quonam iret: et cum respondisset, Ad Abraham patrem meum, qui me in monte expectat: suggessisse illi. Ne ascendas ad patrem, immolabit enim te Deo. Isaac respondisse. Sine illum. Si voluntas Domini est, fiat.Quo responso accepto, diabolum ab eo discessisse ad tempus. Postea vero, priusquam ad Abraha mum pervenisset, secundo illi ad eundum modum occurrisse, ijsdemque verbis, ne ad patrem ascenderet, monuisse. Tum Isaacum ira percitum, raptum lapidem in fa ciem diaboli iecisse, ad tentatorem a se fugasse. Et in memoriam facti huius habent in consueto peregrini et incolae regionis, ut quoties eum locum transeunt, quisque lapidem cumulo qui illic est injiciat, quasi diabolum ad exemplum Isaac eo iactu a se pellat. Talia miseri comminiscuntur, ignorantes scripturas. Isaac non est patrem e longinquo sequutus, sed simul pergebant, inquit Moses. Tale et illud est quod Iudaei in libro lelamdenu legunt ad hunc modum: Dixit Rabbi Iohanan, cum ipsi pariter ambularent, venit Satan, stetitque ad dexteram Isaac, et ait ei: O iniuriam patiens fili mulieris iniuriam patientis. Quot afflictionibus afflicta est mater tua, antequam ei advenires? Senex iste insanit, et idcirco vadit ad immolandum te. Vertit se Izaac, et dixit patri suo: Pater, vide quid iste mihi dicat. Dixit ei pater ipsius: Ne respicias in eum. Non enim venit nisi ad subvertendum et prophanandum nos. Huiusmodi enim est opus eius a seculo. Haec ibi*.»

ermeneutica, un prodotto dell'*humana ratio* al cospetto di situazioni sottoposto al dubbio più endemico, fondamentalmente ininterpretabili[1].

Fra le diverse considerazioni che il riformatore di Eisleben affida alle ultime pagine della sua lettura si riscontra, inoltre, l'importanza dell'episodio genesiaco rispetto agli sviluppi della riflessione riformata. Le vicende occorse al patriarca sollevano infatti due generi di questioni: da una parte, il teologo riformato si chiede se il comportamento attivo del patriarca abbia qualche ripercussione sulla benedizione divina, mettendo di conseguenza sotto scacco la teoria della giustificazione per fede; dall'altra, egli si chiede se, al contrario, non sia piuttosto Dio stesso a manifestarsi attraverso «*magnalia et mirabilia propter electos*[2]». Simili questioni sono di così capitale importanza nel processo di consolidamento della dottrina protestante che non si può concedere nessuno spazio al fraintendimento. Come scrive lo stesso Lutero, «*Has duas quaestiones ipsi Satanica malicia miscent et confundunt, estque, ut Dialectici loquuntur, fallacia compositionis et divisionis. Eiusmodi doctores digni odio sunt et reprobandi. Quia seducunt populum meris fallaciis: non distingunt inter argumenta et materias, de quibus disputatur*.[3]» Ancora una volta, insomma, la presenza del Maligno nel racconto del sacrificio di Isacco si distingue per una certa visione ermeneutica degli eventi, un'interpretazione che resta simbolicamente marginale rispetto allo svolgersi degli eventi e che procede con logica labirintica, come in un ricordo sbiadito del diavolo loico dantesco[4], per inabissarsi, sino alle più vertiginose aporie, in una sterile ricerca di senso tanto più complicata quanto più lontana dalla semplice parola di Dio. Là dove ci sono divisioni, insomma, è anche il diavolo; la tentazione è tutta nell'interrogativo, e l'Inferno nella voragine scavata dal dubbio all'interno del proprio io.

La presenza di Satan tende d'altra parte ad enfatizzare il carattere sovrannaturale della prova a cui il patriarca viene sottoposto: come argomenta Calvino nei sermoni su *Abraham* trascritti e pubblicati nel 1561, «Dieu continue à nous envoyer de telles espreuves pour examiner nostre foy: que cela, dis-ie, soit pour nous acquerir habitude[5]». In effetti, la presenza scenica di Satan sembra per molti versi surrogare un Dio che è invece assente per via di quella sua natura irrappresentabile che ha segnato larga parte della dottrina iconoclasta che distingue la teologia riformata. Sotto questo punto di vista, del resto, Satan non rappresenta il Nemico di Dio: nell'economia della tragedia di Bèze, egli

[1] Benché al fine di rendere più giustificabile l'eterodossia delle proprie esternazioni teologiche, anche quel Menocchio di cui Carlo Ginzburg ha ricostruito la visione di mondo non esita ad attribuire i propri dubbi dottrinari alla tentazione demoniaca: cfr. GINZBURG 1999, pp.33-34, 110-111, 144.
[2] LUTHER 1911-1912 [1544], t. XLIII, p.256. Il chiarimento di questo quesito, a cui Lutero dedica l'ultima parte della sua lezione, è forse riassumibile in quanto egli sostiene in Ibid., p.258: «*Iustificati igitur faciunt mirabilia, miabilibus autem non iustificantur*.» Cfr. i passaggi analoghi, in materia teologica ma anche per gli attacchi ai papisti, presenti in CALVIN 1554a, ff.162-163 [CALVIN 1554b, ff.263-264].
[3] LUTHER 1911-1912 [1544], t. XLIII, p.257.
[4] Sulla tradizione cristiana della logica quale *ars diaboli* cfr. CASTELLI 2007, p.29.
[5] CALVIN 1561, f.22.

non è tanto un principio che si oppone alla volontà e alla provvidenza divina, bensì un personaggio dal più ambiguo statuto simbolico tramite il quale risulta possibile ricostruire un processo di significazione che, sul modello della semiologia agostiniana, afferma la presenza divina tramite la sua assenza.

L'azione di Satan all'interno dell'*Abraham* risulta d'altra parte indiretta, affievolita, sostanzialmente marginale, dal momento che il Tentatore, pur essendo ben distinguibile agli occhi del pubblico, risulta invisibile agli altri personaggi in scena. Più che nella sua innegabile prossimità con la tradizione dei *mystères*, l'aspetto in un certo senso più "medievale" del Satan dell'*Abraham* è forse costituito da questo effetto di distanza e di straniamento che la sua presenza enfatizza: frapposto fra scena e pubblico, ma anche fra libro e lettore, insomma fra teatro e mondo, egli rappresenta il simbolo attraverso cui la finzione teatrale si dichiara in quanto tale. Privata delle seduzioni indotte dalle illusioni dello sguardo, la figura di Satan risulta infatti spogliata dei poteri seduttivi cui egli ricorre d'abitudine nei suoi raggiri: il diavolo, nella tragedia di Bèze, è dunque un personaggio armato della sua sola parola, una parola che se da un lato risulta privata delle sue imposture retoriche, dall'altro, in questa sua marginalità, si specifica come accessoria, collaterale, proprio come il commento rispetto al testo commentato. In questa prospettiva, la disposizione di Satan all'interno della semiotica teatrale dell'*Abraham* indica infine la natura ed il destino della parola diabolica. Personaggio di contorno, quasi parascenico rispetto agli eventi a cui egli assiste e partecipe per il solo tramite della parola, Satan, già nel teatro medievale il Principe degli emarginati, assume lungo la vicenda dell'*Abraham* i tratti di una specie di commentatore di ciò che accade in scena: se la sua parola diviene in questo modo chiosa, postilla, in un certo senso paratesto, la *ratio* che ne struttura il senso non può che essere fallace, infondata, profondamente paralogica.

Le modalità con cui il Satan di Bèze calca la scena dell'*Abraham* tendono d'altra parte ad aderire all'orizzonte religioso del suo autore, giacché, come scrive Calvino nel suo *Commentarius* al passo genesiaco (1554), «*peccata, quorum radicem habemus in nostris concupiscentiis. Nam etsi venenum suum instillat Satan, & suis flabellis pravas in nobis cupiditates inflammat: non tamen extrinseco impulsu ferimur ad peccandum: sed nos caro nostra solicitat, & eius illecebris sponte obsequimur*.[1]» Le facoltà del demone messo in scena nell'*Abraham*, insomma, si limitano ancora una volta alla sola parola, ma una parola che non è altro che commento, chiosa scolastica e posticcia: i

[1] CALVIN 1554a, f.159 [CALVIN 1554b, f.259: «il ne faut point imputer à autre les pechez desquels nous avons la racine en noz concupiscences. Car combien que Satan instille son poison, & enflamme les convoitises en nous par les soufflets: toutesfois nous ne sommes point poussez exterieurement à pecher: mais nostre chair nous sollicite, & nous obeissons de tres bon gré à sesd alleichemens.»] Nella spiegazione che lo stesso Calvino offre nei *Trois sermons sur le sacrifice d'Abraham* (1561) in merito «à ce mot de Tenter», scompare tuttavia ogni riferimento alla figura di Satana: cfr. CALVIN 1561, f.23. Cfr. REVENTLOW 1999-2004, IV, pp.178: «Calvino ama le spiegazioni psicologiche, che a volte (come nel comm. a *Gen* 22) vanno oltre il testo», 179-180.

suoi discorsi non perturbano mai la scena in sé, ma alterano piuttosto l'interpretazione che se ne può derivare, cercando di offrire una lettura logica ad una situazione intrinsecamente ambigua che trascende, per converso, qualsiasi limite interpretativo. Nella tragedia di Bèze, il diavolo, in un certo senso, si fa ermeneuta, cercando di spiegare con dei commenti pronunciati a margine all'azione, con i suoi *marginalia*, il significato di una vicenda che, limitata ad un'interpretazione ragionevole, non può che produrre un attrito con la fede, logorando quest'ultima tramite il dubbio. Del resto, come osserva Calvino nel capitolo dell'*Institution* dedicato al dogma della predestinazione:

> Or, comme ceux qui enseignent la vertu et fermeté de l'eslection despendre de la Foy par laquelle nous parvenons en la communion d'icelle, font perversement, aussi, d'autre part, nous tiendrons un très bon ordre si, en cerchant d'avoir certitude de nostre eslection, nous nous arrestons à ces signes qui en sont certains tesmoignages. Le Diable n'a nulle plus griefve tentation ne perilleuse pour esbranler les fidels que quand, les inquietant de doubte de leur eslection, il les sollicite d'une folle cupidité de la chercher hor de la voye. J'appelle chercher hors de la voye quand le povre homme s'efforce d'entrer aux secretz incomprehensibles de la sagese divine et, pour sçavoir ce qui a esté ordonné de luy au Jugement de Dieu, cherche depuis le commencement d'eternité. Car lors il se precipite comme en un goulfre profond pour se noyer; il s'empestre comme en des pieges dont il ne se pourra jamais desvelopper, et entre comme en un abysme de tenebres dont il ne pourra jamais sortir. Car c'est bien raison que l'oultrecuydance de l'entendement humain soit ainsi punye d'une horrible ruyne, quand elle attente de s'eslever par sa vertu à la haulteur de la sagesse divine.[1]

Simbolo delle insidie nascoste e sempre in agguato, e dunque messaggio morale per i giovani spettatori a cui la tragedia è destinata[2], la doppia natura di Satan sembra d'altra parte indicare il processo di deformazione cui la saggezza divina rischia di essere sottoposta nel momento in cui la ragione umana tenta di ridurla alla propria dimensione. È per questa ragione che se la trasposizione in scena della Bibbia può sembrare sospetta, illusoria, la presenza di Satan, di colui che si pone al confine fra essere ed apparenza, ricorda che lo stesso teatro è finzione immaginaria, modello *esemplare* e non tanto mimetico in cui si riflette il reale. È insomma grazie alla distanziazione creata da Satan che il pubblico può comprendere criticamente ciò che avviene sulla scena. Duplice nel suo statuto visivo e locutorio, Satan, in fondo, diviene prisma della finzione scenica e simbolo del teatro,

[1] CALVIN 2008 [1541], II, viii, «De la Predestination et Providence de Dieu», p.1071 [f.489]. Cfr. STAWARZ-LUGINBÜHL 2012, pp.99, 105.
[2] LEBÈGUE 1953, p.97: nel teatro medievale, come nel *Miracle de Nostre Dame d'un enfant, qui fut donné au diable* o nei drammi dello stesso genere di Louvet «parfois le diable est invisible au personnage, ou bien déguisé en homme; ce qui le rend encore plus dangereux».

dei quali egli denota il carattere artificiale, rappresentativo, istituendo una frontiera fra essere ed apparire. L'analogia fra teatro e mondo viene in questo modo alterata ed il pubblico, come il lettore, viene invitato ad esprimere il proprio giudizio sulla scena che si svolge sotto il proprio sguardo.

Una quasi tragedia

Delineando i confini della rappresentazione teatrale, il *Prologue* e l'*Épilogue* risultano sotto certi aspetti complementari per la circolarità di alcuni motivi su cui essi insistono. Entrambi, infatti, delineano parimenti la spiegazione del significato edificante della rappresentazione teatrale[1] o il richiamo del valore devozionale del silenzio, un richiamo che, per quanto concerne il primo paratesto, tende peraltro a riecheggiare un'invocazione che attraverso la drammaturgia medievale risale sino alla commedia latina[2]. Nel *Prologue*, più nello specifico, un personaggio anonimo, al pari di ciò che avviene nei prologhi di Plauto o Terenzio[3], si rivolge in prima persona al pubblico, proclamando sia il carattere meraviglioso della rappresentazione, sia la coesistenza fra scena e realtà attraverso un'illusione analogica di cui vien fin da subito esplicitata la provvisoria limitatezza:

Or donc peuple, écoute un bien grand cas,
Tu penses être au lieu où tu n'es pas.
Plus n'est ici Lausanne, elle est bien loin,
Mais toutefois quand il sera besoin,
Chacun pourra, voire dedans une heure,
Sans nul danger retrouver sa demeure[4].

Nell'esposizione di un argomento sacro in cui viene abolito qualsiasi tipo di manifestazione e risoluzione teofanica, l'intera costruzione drammatica sembra come gravitare attorno ad un singolo lessema che segue questi versi, a quel «quasi» del verso 35. Preludendo ad una vicenda che, in linea con le teologie riformate, si distingue non tanto per ciò che viene realizzato, quanto piuttosto per ciò che viene esemplificato attraverso la fede e l'obbedienza, in questo avverbio tende d'altra parte a

[1] Per il *Prologue* cfr. HOROWITZ 2004, p.61.
[2] Il *silete* dell'*Abraham sacrifiant* (BÈZE 1986 [1550], «Prologue», p.23, vv.12-16) riverbera un elemento strutturale che si ritrova in effetti tanto nei prologhi delle commedie latine quanto nella tradizione teatrale medievale, ivi compresa quella dei *mystères*, rispetto alla quale cfr. ENDERS 1999, pp.64-65. Evocando, nell'*Épilogue* (BÈZE 1986 [1550], p.54, vv.1015-1016), il profitto ottenuto da tale silenzio, Bèze sembra come volerne sottolineare il valore ciclico al fine di insistere sul valore teologico della "Parolle" delle Scritture.
[3] CHARPENTIER 1979, pp.19-20 osserva inoltre che il prologo è «explicitement exigé par Aristote [*Poét*., 12]».
[4] BÈZE 1986 [1550], «Prologue», p.23, vv.19-24. Cfr. LEBÈGUE 1954, p.299, LANA ZARDINI 1999, p.193, MEYNIEL 2019, p.127.

condensarsi, pur restando in sospeso, quella lettura tipologica che l'esegesi cristiana aveva maturato lungo i secoli contrapponendo il compimento del sacrificio di Cristo alla mancata esecuzione di quello di Isacco.

> En cet endroit vous le verrez tenté
> Et jusqu'au vif atteint et tourmenté.
> Vous le verrez par foi justifié,
> Son fils Isac quasi sacrifié[1].

Amplificando quanto già delineato *ex abrupto* nell'*Argument*, l'avverbio «quasi» tende insomma a cristallizzare i tormenti interiori del patriarca a fronte di una prova di fede che assume i contorni di una tentazione di cui vengono ignorate tanto le motivazioni quanto le finalità.

Lo stesso avverbio delinea al contempo quella che si potrebbe definire una sorta di poetica dell'incompiuto, della differenza, una poetica che si scarta dal racconto biblico come per aprire una parentesi all'interno della quale la finzione teatrale può esplorare ciò che viene taciuto nel racconto genesiaco, ciò che la volontà di Dio ha virtualmente comportato negli animi dei suoi fedeli. Attraverso questo momentanea deviazione dalla lettera della fonte scritturistica, la tragedia può osservare e descrivere sulla scena le diverse gradazioni dei sentimenti dei suoi protagonisti, i diversi richiami della carne e soprattutto i molteplici rigorismi logici e le svariate supposizioni interpretative che la parola divina suscita nell'animo del patriarca e che Satan, nei continui contrasti sottolineati dalla sua presenza e dai suoi discorsi, fa emergere a più riprese nel corso della *pièce*. Nel «quasi» proemiale, insomma, si condensano tutte quelle incertezze ermeneutiche del patriarca che sostanziano lo svolgimento della tragedia, giacché, come scrive Calvino nel suo commento, «*Nec illi certamen erat cum carnis passionibus, sed quu*[*m*] *totum se addicere Deo cuperet, ipsa cum pietas, & religio huc illuc distrahebat. Nam quasi Deus secum ipse pugnet, pueru*[*m*] *ad mortem postulat, in quo spem aeterna salutis proposuit. Itaque hoc posterius ma*[*n*]*datum, quidam erat fidei interitus*.[2] »

[1] BÈZE 1986 [1550], «Prologue», p.24, vv.31-35.

[2] CALVIN 1554a, f.159 [CALVIN 1554b, f.258: «Il n'avoit point à combattre avec les passions de la chair: mais comme il desideroit de se resigner du tout à Dieu, la pieté mesme & la religion le distrayoye[n]t çà & là. Car Dieu est comme repugna[n]t à soymesme, de vouloir que l'enfant meuie, auquel il auoit poposé l'esperance de salut. Ainsi ce dernier commandement estoir comme la destruction de la foy.»] Cfr. MILLET 1994, p.371, STAWARZ-LUGINBÜHL 2007, p.403: «Tout se passe *comme si* Dieu, après avoir tenu tous ses engagements, se contredisait lui-même: "*quasi* Deus secum ipse pugnet" ou "*comme s*'il ne […] devait pas tenir la promesse qu'il a faite de garder ceux qui suivront ses voies", pour reprendre les termes utilisés par Calvin respectivement dans le commentaire de la *Genèse* et dans le *Petit Traité* de 1543; ou encore "*comme s*'il avait oublié ses promesse", "*quasi* oblitus oblitus suarum promissionum", selon l'espression de Luther».

Riecheggiando il carattere progressivo e sospeso del participio verbale del titolo, tale poetica altera per altro verso i ritmi canonici del genere tragico, accennando sin da principio allo scioglimento positivo della vicenda. Al contempo, essa tende tuttavia a far convergere la tensione drammatica non tanto verso la sofferenza della vittima, quanto piuttosto verso le ragioni di un gesto di cui si esplorano sul piano scenico tutte le più intrinseche contraddizioni. Rispetto all'insondabile silenzio e alla sconcertante obbedienza del patriarca descritti nell'ipotesto biblico riportato dallo stesso Bèze nell'*Argument*, la tragedia tende dunque ad innovare ampiamente la narrazione veterotestamentaria riproducendo sulla scena gli attriti che l'inattingibile volontà divina incontra a contatto con la dimensione umana, lì dove prevalgono quelle istanze e quei criteri prettamente terrestri che risultano a loro volta sottoposti alle ingerenze diaboliche. In questo senso, dunque, la creazione teatrale costituisce un'invenzione di Satan: la sua presenza assicura all'interno dello svolgimento scenico quella triade di concetti - «la chair, le monde et ses affections» - nella quale lo stesso Bèze, tramite le parole dell'anonimo personaggio del prologo, riassume l'intera vicenda tragica, una vicenda sospesa costantemente sul baratro dell'assurdo e nella quale, da ultimo, non può che emergere la volontà di Dio, l'unico vero regista del teatro così come del mondo:

35 Bref, vous verrez étranges passions :
La chair, le monde et ses affections,
Non seulement au vif représentées,
Mais, qui plus est, par la foi surmontées[1].

Sin dal monologo protatico di Abraham in apertura al primo "atto", un monologo che pare «[e]ntièrement dominé par le martèlement de l'anthithèse "maux-biens"[2]», l'azione della tragedia viene intessuta di elementi che permettono una sovrapposizione della rappresentazione teatrale all'attualità storica degli spettatori: l'esilio, più nello specifico, assume i contorni di un mito biblico per il quale la prova di fede, il concetto di predestinazione e la fuga dai «mille dieux contrefaits» (v.70) si rispecchiano nella volontà di ascoltare la provvidenziale voce di Dio[3]. Del resto, Calvino

[1] BÈZE 1986 [1550], «Prologue», p.24, vv.35-38. Nella *Deffence* (II, xi, «De quelques observations oultre l'Artifice avecques uneInvective contre les mauvais Poëtes Francoys»), Du Bellay afferma che «celuy sera veritablement le Poëte, que je cherche en nostre Langue, qui me fera indigner, apayser, ejouyr, douloir, aymer, hayr, admirer, etonner, bref, qui tiendra la bride de mes Affections, me tournant ça, & la à son plaisir.» (DU BELLAY 2003 [1549], I, p.79 [f.179]).
[2] STAWARZ-LUGINBÜHL 2012, p.167.
[3] Cfr. BÈZE 1986 [1550], pp.24-25, vv.49-70, le cui allusioni al passato idolatrico dello stesso patriarca (descritto in *Gs* 24, 2-3 e commentanto ad esempio da CALVIN 1984 [1550], p.99) vengono riprese, in unione ad una polemica anticattolica che resta sempre implita, in BÈZE 1986 [1550], pp.27-28, vv.135-140, 165-170. Sul significato di tale esilio legato al dogma della predestinazione cfr. Ibid., pp.25(v.64), 27(vv.129-131). Cfr. BÈZE 1967 [1598], p.20, BÈZE 2006 [1550], p.32, DELUMEAU 1983, pp.604-605. Come rileva DUFOUR 2003, p.97 «[p]our Bèze, le rôle de la Providence dans l'histoire s'articule de la même manière que la prédestination». Durante la sua gioventù, Bèze legge con entusiasmo il *De origine*

tratteggia un simile parallelo fra l'esempio veterotestamentario e l'attualità della comunità riformata scrivendo, con un termine in cui traspare una certa interpretazione tipologica, che «[t]out ainsi donc que anciennement, voulant remettre son Eglise sus en Israël, il a delivré ce peuple là de la cruelle seigneurie de Pharaon, dont il estoit opprimé, en telle manière il retire aujourd'huy tous ceulx desquelz il se demonstre estre Dieu, de la malheureuse servitude du Diable laquelle a esté *figurée* par la captivité corporelle d'Israël[1]».

Rendendo più esplicita la polemica anticattolica, Satan si presenta sulla scena al v.196 travestito, così come indica l'unica didascalia costumistica dell'intera *pièce*[2], «en habit de moine»[3]. Questo dettaglio scenico tende ad inscriversi all'interno di una certa tradizione anticlericale che si ritrova di frequente sulla scena medievale[4], dove il travestimento dei diavoli possiede peraltro una precisa semantica performativa che, a volte, può persino oltrepassare la finzione teatrale[5]. Rivestendo Satan con abiti monastici, Bèze riprende dunque la tradizione medievale del *diable déguisé*, dove la maschera si collega ad un'idea di dissimulazione e falsificamento. L'associazione fra questi due bacini semantici è d'altra parte ben radicata nell'immaginario occidentale, tanto che nel panorama teatrale europeo che si profila a partire dal Medioevo, «[l]e coutume des diables diffère considérablement de ceux des autres personnages, non seulement par son apparence, mais également par sa fonction. […] Le coutume des diables est […] une icône, pas un vêtement. Il s'agit d'un masque total qui ne donne pas un habit au personnage mais une "apparence corporelle"[6] ».

---

erroris in divinum ac simulachrorum cultu […] di Heinrich Bullinger (Basileae, Thomae Vvolffij ,1529), così come egli stesso ricorda in una lettera del 1568 indirizzata all'autore del trattato: cfr. MEYLAN 1976, p.112. L'avversione di Abramo nei confronti dell'idolatria costituisce del resto una specie di mitema che attraversa tutta la cultura europea, anche nei suoi sostrati rurali: cfr. GINZBURG 1999, p.15.

[1] CALVIN 2008 [1541], I, iii, «De la loy», p.412 [f.126]. Corsivo mio. Cfr. HIGMAN 2008, pp.651-662. Nelle sue *Homeliae in Hexodus* (I, 5, 47-48), Origine associa lo stesso Faraone al diavolo.

[2] Per il valore di queste *couches textuelles* all'interno del testo teatrale cfr. UBERSFELD 1996, I, pp.189-190, II, p.11.

[3] Cfr. BÈZE 1986 [1550], p.29, BÈZE 1967 [1598], p.19, BAILBÉ 1992, p.36. RIDÉ 1988, p.115: «C'est souvent costumé en moine qu'il [*scil.* le diable] offre ses bons offices, certain que son froc donnera le change à ses proies éventuelles». Nel sermone sulla II *Lettera a Timoteo*, Calvino afferma che «Satan ha beaucoup de moyens, et […] il prend diverses masques» (cit. in HUGUET 1925-1967, t.V, *s.v. masque*). Per il pensiero di Calvino intorno al monacato, che egli condanna giacché la vocazione è un fatto divino che non può conoscere restrizioni di categoria, cfr. CALVIN 2008 [1541], I, «Epistre au Roy», pp.160-161 [f.C4 r°].

[4] Cfr. PETIT DE JULLEVILLE 1880, I, p.130, LEBÈGUE 1954, pp.299-304, BEERLI 1956, p.370.

[5] KOOPMANS 1997, p.185: «en Suisse, nous trouvons beaucoup d'interdictions d'utiliser les costumes de diables des mystères pendant le carnaval». Cfr. BEERLI 1956.

[6] KONIGSON 1991, p.13. Cfr. BLUM 1989a, I, pp.149-150, KOOPMANS 1997, p.136. DUPRAS 2006, pp.61-62: «Les occurrences de déguisement chez les diables apparaissent comme l'une des constantes de leur travail de tentateur […]. Le diable emprunte un déguisement propre à rendre son entreprise de persuasion efficace; ces vêtements sont choisis en fonction de ce que le diable veut provoquer chez son interlocuteur […]. Le déguisement s'inscrit dans une stratégie de séduction à laquelle il fournit une apparence, une forme extérieure. […]. Le fait même du déguissment importe plus que sa forme; la diversité des déguissments laisse entendre que le Mal prend les formes les plus multiples et les plus inattendue. Les diables sont fauteurs de désordre dans la mesure où ils ne s'en tiennent pas à l'apparence qui leur a été assignée une fois pour toutes dans le contexte de l'univers représenté. Par leurs métamorphoses, les diables troublent non seulement les perceptions des hommes, mais l'ordre immuable de nature insaturé par Dieu». Già nella tragedia greca, ad ogni modo, le maschere godevano di una «signification traditionnelle, intelligible sans retard et sans ambigüité» (BARTHES 2002, p.41).

L'anacronismo di questo travestimento dalle allusioni farsesche [1] tende d'altra parte a frantumare ulteriormente l'illusione mimetica del dramma. Ripreso in funzione di una critica antiecclesiastica espressa a più riprese dallo stesso Bèze[2], il mascheramento monacale di Satan è un tema più che ricorrente nella propaganda protestante, la quale promuove la circolazione di testi ed incisioni a stampa che spesso ritraggono il papa come strumento dell'Anticristo[3]. Nell'*Abraham*, simile travestimento tende cionondimeno ad introdurre un elemento di polemica anticattolica che crea una sorta di cortocircuito fra la dimensione storica dell'episodio biblico e la sua *mise en scène* nel quadro contemporaneo, enfatizzando al contempo l'estraneità del demonio rispetto alla fonte scritturistica. Nella continuità di questa linea di frattura che intercorre fra il racconto genesiaco e la sua trasposizione scenica, la satira antipapista tende per più versi a costituire un elemento secondario o comunque derivato rispetto ad una questione ben più centrale nella tragedia, ossia l'interpretazione della parola divina. Detto altrimenti, rivestendo Satan con un «habit de moine», Bèze sembra conferire a questo personaggio non soltanto un valore satirico, ma anche un significato di carattere ermeneutico. Del resto, se l'accusa rivolta contro la superbia dottrinale degli ecclesiastici costituisce

[1] La tradizione teatrale consolidatasi lungo il Medioevo funge da serbatoio ad artisti ed autori che, nel pieno del Cinquecento, portano in scena soggetti di stretta inerenza rispetto all'attualità delle *querelles* religiose: oltre alla *Moralité sur la Réforme* (1524), falsamente attribuita a Guillaume Farel, il retaggio drammaturgico medievale si ripropone nella *Moralité de la Maladie de la Chrestineté […]* (Paris, P. de Vignolle, 1533) di Matthieu Malingre e nell'anonima *Tragédie de Timothée chrestien […]* (Lyon, Jean Saugrin, 1563), anche se uno degli esempi più icastici è forse costituito dal componimento attribuito a Louis de Berquin, *La farce des Théologastres […]* (redatta fra il 1524 ed il 1527, stampata s.l. [Lyon?], s.n. [Vve Barnabé Chaussard?], s.d. [1551?]). SOULIÉ 1989, p.636: «Ainsi s'exprime à travers le théâtre ce désir très répandu d'avoir librement accès aux "Sainctes lettres", comme on disait alors, et d'y trouver le secret d'une rénovation de la foi personnelle et de l'Eglise.» Per le accuse rivolte al clero attraverso i personaggi dei diavoli nei *mystères* agiografici medievali cfr. DUPRAS 2006, pp.178-185.

[2] Si veda a titolo di esempio BÈZE 1564, ff.84, 128-129, 170. Per l'associazione del diavolo al papa in altre opere di Bèze cfr. PINEAUX 1971, pp.70-82. Calvino condanna senza esclusione di colpi il clero, i cui rappresentanti costituiscono «l'homme qui prétend mériter la grâce en s'engageant dans un état qu'il a lui-même imaginé sans tenir compte des vocations que la Parole propose à tous les membres de l'Église» (BÈZE 2006 [1550], p.24).

[3] Cfr. LEBÈGUE 1977, p.203, BÈZE 1967 [1598], p.28, FELICI 2007. LEBEAN 1983, pp.95-97, cita la *pièce* del pastore Thomas Naogeorgus, il *Pammachius* (1538) dove l'autore «se propose [de] ridiculiser le Pape et les Cardinaux, qu'il nous présente comme les serviteurs de Satan». Su questa *pièce* cfr. BEKKER 1959, pp.244-245. Lo stesso Naogeorge o Naogeorgus (al secolo Thomas Kirchmayer) è autore di un'altra pièce, il *Mercator seu iudicium*, il quale viene pubblicato nel 1540 assieme al *Pammachius* e ad un altro dramma neolatino del 1539 dove figura Satan, l'*Hecastus* di Macropedius: la pubblicazione miscellanea, realizzata dall'editore basileese Nicolas Brylinger, porta il titolo di *Comoediae ac tragoediae aliquot ex novo et vetere testamento desmptae*. Nel *Mercator*, tradotto nel 1558 probabilmente dal martirologista Jean Crespin, l'azione diabolica viene esplicitamente ricondotta alla passione dell'invidia (cfr. *KIRCHMAYER 1558, *Prologue*, [f.a. iii], v.29): il ruolo del demonio consiste sostanzialmente nell'annotaazione dei peccati commessi dal protagonista eponimo (come nelle *artes moriendi*), nonché nel burlare il Curé che si professa impotente di fronte ai poteri diabolici. JONKER 1939, pp.76-77: «l'auteur a su mêler au drame de conscience ses attaques contre Rome et un élément comique, assez plat quelquefois, dont le personnage principal est Satan». Cfr. PEROSA (ed) 1965, pp.301-302. Infine, STAWARZ-LUGINBÜHL 2012, p.155, n. 58, cita le composizioni satiriche di Buchanan risalenti agli anni Trenta del Cinquecento e pubblicate più tardi in una pubblicazione dal titolo *Franciscanus* (1566), poi tradotta in francese da Florent Chrestien (*Le Cordelier ou Le Saint François de George Buchanan […]*, Genève, Jean de l'Estang, 1567).

un *topos* ricorrente negli ambienti filoevangelici[1] ed in quelli riformati[2], essa si delinea come un elemento che percorre l'intero immaginario rinascimentale, talvolta indipendentemente dall'afferenza territoriale o culturale[3].

Nella sua *Genesisvorlesung*, già Lutero aveva d'altra parte demonizzato sacerdoti e vescovi, colpevoli a suo dire di un'interpretazione dell'episodio veterotestamentario che, allo scopo di accreditare la sacralità degli ordini religiosi, risulta così mendace e così deviata che la conclusione non può essere che scontata: «*Diaboli sacerdotes sunt, Abraham autem vere sacerdo est*[4]». Senza rinunciare ai toni di un'invettiva che deriva più dall'indignazione per l'evidente infondatezza dell'esegesi cattolica che dalla satira propagandistica, il teologo tedesco evidenzia un aspetto della comprensione della vicenda genesiaca che sembra riproporsi all'interno della tragedia del professore di Losanna: è nella lettura terrena della parola biblica che il demonio esercita la sua influenza, alterandone e distorcendone il significato nel senso di una griglia interpretativa razionale di cui egli ne articola i sensi. Cercando di interpretare lo svolgimento degli eventi attraverso dei commenti che, proprio come la sua azione, risultano indiretti, marginali, Satan tende a comunicare non soltanto l'idea di una rappresentazione mediata e finzionale del racconto genesiaco, ma anche la prospettiva ermeneutica di coloro che, condividendone gli stessi abiti, interpretano «l'Ecriture selon la chair et non selon l'esprit», ritrovandosi «impuissant à comprendre la nature spirituelle du sacrifice d'Abraham[5]». Apparente e parodico, se non violentemente satirico[6], l'aspetto di Satan sembra

[1] Cfr. STAWARZ-LUGINBÜHL 2012, p.153 *sq*., dove il travestimento di Satan viene analizzato nei significati che fanno di questa figura «un personnage foncièrement rabelaisien et, per voie de conséquence, érasmien».

[2] CANTIMORI 1967, pp.169-171, narra del caso di Giovanni Leone Nardi, visionario e profeta che verso la metà degli anni Cinquanta girovaga per le città delle Confederazione elvetica predicando «la riconciliazione del popolo cristiano, sulla base del ripudio di ogni dottrina tradizionale, che è caligine introdotta da Satana» e avanzando dunque l'idea che «le interpretazioni ed esposizioni delle Scritture sacre, a cominciare dai primissimi padri, fossero tutti espedienti di Satana per portare rovina nei cuori dei cristiani».

[3] Queste, ad esempio, sono le parole con cui Menocchio si rivolge contro coloro che peccano di superbia dottrinale: «Et vui altri preti et frati, anchora vui volete saper più de Dio, et sette come il demonio, et volete farvi dei in terra, et saper come Iddio a guisa del demonio: et chi più pensa, manco sa.» (GINZBURG 1999, p.13).

[4] LUTHER 1911-1912 [1544], t. XLIII, p.223: «*Amplificet igitur istam historiam, et meditetur toto pectore, qui potest, ut habeat pro erudito exemplo ad confirmandam fidem. Deinde ad refutandas stultas opiniones de Papistarum obedientia et votis monasticis, quae ipsi magnifice praedicant. Sed hanc historiam ex alto despiciunt, propterea quod Abraham fuit oeconomus, laicus, maritus. Ista sunt opera politica et mundana, inquiunt, nos spiritualia facimus, deserimus mundum. Quod si quis Monachis persuadere vellet Abraham fuisse sacerdotem et Episcopum, eum Haereticum clamarent. Ipsi enim sacerdotum definiunt, qui habet longam vestem, rasum caput, qui legit horas canonicas. Extra hanc ideam nullum sacerdotem norunt, quasi vero Deus sacrificos istos ululantes in templis probet. Diaboli sacerdotes sunt, Abraham autem vere sacerdos est, quia non solum pecudes, sed filium offert. Et hic quidem ritus immolationis descriptus est: ligavit, et mactare voluit tanquam pecudem. Hoc ipsi non considerant, nec magni faciunt, propterea quod Abraham non habet rasum caput, non habet casulam aut unctos digitos, alit harbam, et est maritus. Si habuisset scortum et spurios, magis laudarent. Sed nos vicissim eos detestamur, et damnamus tanquam idolatricos et Diabolocos, et hos veros sacerdotes esse dicimus, qui credunt verbo Dei, offerunt sacrificium laudis et crucis, non incedunt in longis vestibus, sed in donis et ornamentis Spiritus sancti, fide, patientia mortis et exspectatione alterius et melioris vitae*».

[5] STAWARZ-LUGINBÜHL 2007, pp.408-409.

[6] Cfr. CLOSSON 2000, p.169.

insomma rinviare ad una certa idea di alterità, così come le sue azioni ed i suoi discorsi emergono costantemente per il loro continuo significare altro, per la loro perversione della parola divina.

Il motivo dell'alterità struttura del resto il monologo in *décasyllabes* con cui Satan si presenta ai vv.195-270. L'opposizione a Dio si articola in questi versi attraverso una dicotomia tematica nella quale si dissimula quello stesso ribaltamento di significato, al limite della parodia, che caratterizza più in generale l'azione diabolica[1]. Imitatore «pervers»[2] (v.165) della creazione divina, Satan non è altro che *simia Dei*[3], emule di un artefice da cui deriva tanto dal punto di vista teologico, quanto da quello sintattico-discorsivo:

> Dieu est aux cieux par les siens honoré,
> Des miens je suis en la terre adoré ;
> Dieu est au ciel, et bien, je suis en terre.
> Dieu fait la paix, et moi je fais la guerre.
> Dieu règne en haut, et bien, je règne en bas.
> Dieu fait la paix, et je fais les débats.
> Dieu a créé et la terre et les cieux ;
> J'ai bien plus fait, car j'ai créé les dieux.[4]

Pur nel linguaggio talvolta scurrile in linea con la tradizione medievale che emerge al verso 211 e seguenti[5], l'introduzione di Satan avviene secondo una sapiente ricerca metrico-stilistica, dalla quale emerge non solo il profilo di una specie di demiurgo preposto alla creazione di mondo alla rovescia, ma anche la rilevanza estetico-retorica di questo personaggio all'interno dell'economia teatrale[6]. Inquadrati da due distici in apertura (vv.201-202) ed in chiusura (vv.207-208), in cui rispettivamente

[1] Cfr. LEBEAN 1983, p.94, MAZOUER 1989, II, pp.583-584, 584 n. 48. DUBOIS 2009a, p.98: «L'unité est divine, la binarité est diabolique». CLOSSON 2000, p.168: «Le théâtre protestant est un théâtre militant, qui cherche à monter de façon simple la dichotomie du monde, divisé entre le bien et le mal». *Contra* MEYNIEL 2019, p.133, che riconsidera tale aspetto "militante".

[2] BÈZE 1986 [1550], p.28, v.165: l'aggettivo appartiene al *Cantique* di Abraham e Sara, nella quale la coppia sembra alludere alla contraffazione idolatrica imputata alla religione cattolica per le sue estensioni allegoriche delle Sacre Scritture, una contraffazione associata nelle *Chrestiennes Méditations* dello stesso Bèze alle suggestioni diaboliche: cfr. MONDA 2001, p.118, MAZOUER 2006, p.394, MAZOUER 2015, p.364. CALVIN 2008 [1541], I, ii, «De la cognoissance de l'homme, et du libre arbitre», p.348 [f.89]: «Dieu faict servir à sa justice les mauvais instrumens qu'il ha en sa main, et qu'il peut fleschir par tout où bon luy semble. Le Diable et les iniques, comme ilz sont mauvais, produisent et enfantent par œuvres la meschanceté qu'ilz ont concue en leur esprit pervers».

[3] Il concetto di diavolo in quanto *simia Dei*, in quanto ne riprende e ne parodizza il creato, specchio di Dio, prende forma con il *De praescriptione haereticorum* di Tertulliano (40, 1) e viene amplificato sino alla dismisura in ambito demonologico. Su quest'ultimo punto cfr. CÉARD 1998, CÉARD 2012, pp.139-145.

[4] BÈZE 1986 [1550], p.29. Il v.208 evoca l'idolatria di cui i cattolici erano accusati da parte dei riformati. Cfr. HILLMAN 2006, p.229.

[5] Cfr. AUERBACH 2000, I, p.177.

[6] Cfr. STAWARZ-LUGINBÜHL 2012, p.159.

si introduce e si disperde l'antitesi fra creazione divina ed imitazione diabolica, i versi 203-206 sembrano come intensificare il ritmo una dicotomia che si articola nello spazio di ogni singolo verso, contrapponendo la positività di Dio e la negatività di Satan secondo le cadenze della cesura del verso[1].

Ricalcando la sticomitia del dialogo tragico senecano, ed innestando di conseguenza un dibattito dei *pro* e dei *contra* del tutto assente nell'intera narrazione biblica[2], questi versi condensano l'instabilità a cui è sottoposta l'intera condizione umana nell'opposizione in cui si alternano trascendenza divina ed immanenza diabolica, immergendo la vicenda individuale del patriarca in una più ampia «histoire de souffrance et de souffrances, à travers laquelle se lit la lutte entre Dieu et Satan[3]». Se, pertanto, Satan raffigura «de façon saisissante la présence permanente de la tentation, du danger, du mal chez le fidèle[4]», i «débats» (v.206) da lui sollecitati ritagliano ai margini dell'azione una parentesi discorsiva entro la quale viene data voce, come negli scolii di erudizione scolastica, alle distorsioni fatte subire al dettato biblico per il tramite di vuote elucubrazioni mascherate da teologia, secondo un'opposizione binaria fra lettera sacra e commento posticcio che proprio sulla spinta della Riforma protestante diviene centrale nell'orizzonte mentale rinascimentale[5]. Il Maligno, in effetti, sembra non lesinare sull'esibizione delle proprie pretese competenze teologiche quando accade di dissertare in ambito angelologico[6] o quando si tratta di commentare la vicenda a cui egli assiste postillandola con le proprie osservazioni, facendo talora emergere, *malgré lui*, alcuni dogmi della dottrina riformata[7]. Se sotto questo punto di vista, Satan fa come emergere una sorta di

[1] Cfr. LE HIR 1974, pp.29-30.
[2] LEBÈGUE 1977, p.187: «le dialogue stichomythique, hérité de tragédies grecques et latines, permet aux dramaturges de la Renaissance d'entrechoquer le *pro* et le *contra*». Cfr. LE HIR 1974, p.30, MAZOUER 2002, p.209, STAWARZ-LUGINBÜHL 2012, p.411. Per la presenza della sticomitia nei dialoghi teatrali medievali cfr. PETIT DE JULLEVILLE 1880, I, pp.279-281, e, più in generale, VIALA 1997, pp.35-36.
[3] CROUZET 2008, p.463. Cfr. MAZOUER 2021, p.117.
[4] BÈZE 1967 [1598], p.28. Cfr. CLOSSON 2000, p.169, MAZOUER 2010, p.103.
[5] Cfr. EISENSTEIN 2011, pp.45-47.
[6] BÈZE 1986 [1550], p.29, vv.209-216, Satan: «Dieu est servi de ses Anges luisants, / Ne sont aussi mes Anges reluisants? / Il n'y a pas jusques à mes pourceaux / A qui je n'aye enchassé le museau. / Tous ces paillards, ces gourmands, ces ivrognes / Qu'on voit reluire avec leurs rouges trognes, / Portant saphirs et rubis des plus fins, / Sont mes suppôts, sont mes vrais Chérubins.» Cfr. LE HIR 1974, p.28. L'immagine del diavolo manipolatore delle Scritture attraversa l'intero panorama culturale medievale per ripresentarsi anche nel corso del Rinascimento, come testimoniano, con un'immagine epicurea, le parole di PARÉ 1971 [1585], xxvi, p.83: «Satan, pour enseigner aux plus grands sorciers la sorcellerie, entremise propos de la sainte Escriture et des saincts Docteurs pour faire du poison avec du miel, qui a tousjours esté et sera l'astuce de Satan.»
[7] Cfr. ad esempio BÈZE 1986 [1550], p.29, vv.255-258. Nei successivi vv.263-264, Satan accenna brevemente alla vicenda di Ismaele, figlio dell'unione fra Abramo e la serva Agar (*Gn* 16, 15). Ripresa ulteriormente nel *Cantique* della Troupe ai vv.397-408 e nel monologo di Abraham ai vv.761-762, l'esposizione dell'episodio sembra circoscrivere l'interpretazione allegorica avanzata da Paolo in *Gal* 4, 21-31 (accenni simili si trovano in *Gal* 3, 29, *At* 3, 25-26) e per la quale Ismaele figurerebbe il progenitore degli ebrei, ovvero il figlio nato da una schiava e per stimolo della carne che perseguita Isacco, il figlio che di contro è nato da una donna libera e dalla promessa fatta da Dio, e perciò posto a capostipite dei cristiani, il vero popolo eletto: cfr. PÉPIN 1976, p.249. Simile intepretazione viene ampliamente sviluppata in ambiente patristico, così come rilevano i casi di Origene (*Periarchôn*, IV), di Tertulliano (*Adversum Marcionem*, I, v, 4), di Agostino (*De civitate Dei*, XV, ii-iii) o di Giunilio, la cui lettura offerta nelle *Instituta regularia divinae Legis* («*in duobus filiis Abraham duo testamente montrata sunt*») gode di larga risonanza nel primo Medioevo grazie alla sua trascrizione nelle opere dello (Pseudo)Beda (*De schematibus et tropis*, II, 12, «Quaestiones super Genesim»): cfr. LUBAC

argomentazione *a contrariis* della verità della confessione calvinista, egli, tuttavia, interviene e complica il più delle volte l'interpretazione di una vicenda il cui senso emerge di contro per la sua lineare, per quanto apparentemente paradossale, semplicità di insondabile mistero divino.

Poiché consapevole della propria impotenza rispetto a Dio[1], Satan tende a smarrire quello spessore sovrannaturale che distingue i diavoli dei *mystères* medievali. Il suo sacerdozio si concentra piuttosto sull'interpretazione della parola celeste, increspandone la lineare semplicità all'interno delle pieghe dei più astrusi commenti. Il dettato biblico, come insegna la narrazione delle tentazioni di Gesù nel deserto, è sotto questo punto di vista incontrovertibile: tramite l'adulterazione delle Scritture, il diavolo può infatti manipolare e complicare, sino a disperderlo, il senso della parola divina, inducendo all'idolatria o al contrario all'ateismo tutti coloro che si lasciano raggirare dalla sua dialettica e dalla logica apparente delle sue osservazioni[2].

Le ragioni che lo sospingono a questa perversione sembrano dettate dall'invidia che egli prova nei confronti degli eletti divini, un livore che ne distingue l'azione sin dalla notte dei tempi, quando Adamo, stando a ciò che racconta il secondo paratesto preposto all'edizione del 1553 de *La Bible* curata da Calvino con l'aiuto dello stesso Bèze e di Louis Budé, «par l'envie & deception du diable tomba en inobeissance», installando nella natura umana quel «venin de peche» per il quale tutti gli individui sono «soubiects a mort & damnation, asservis a la puissance & tyrannie du diable.[3]» Nel versi dell'*Abraham*, l'invidia di Satan tende d'altra parte a distinguersi come una passione provata nei

1947, pp.182, n. 4, 217 (Pseudo-Beda), DANIÉLOU 1950, pp.103-104. Per la posizione di Calvino rispetto a questa tradizione ermeneutica cfr. CALVIN 2008 [1541], II, vii, «De la similitude et différence du Viel et Nouveau Testament», pp.1010-1011 [ff.462-463], Jean Calvin, *Commentaires de M. Iehan Calvin sur toutes les Epistres de l'Apostre S. Paul […]* ([Genève], Conrad Badius, 1566), «Sur l'epistre aux Galates», IIII, 22, f.466: «Au demeura[n]t, pource qu'il dit que ceci est dit par allegorie, Origene a pris de cela occasion, & avec luy plusieurs autres, de corrompre l'Escriture en diverses sortes, & la tirer loin de son vray & naturel sens. Car voicy qu'ils disoyent, Que le sens literal estoit trop bas & co[n]te[m]pible: ainsi donc qu'il faloit bien qu'il y eust de plus hauts secrets cachez sous l'escorce de la letre, lesquels on n'eust peu tirer, sinon en forgeant les allegories. Et ceci a facilement eu lieu: car le monde a tousiours preferé & preferera les speculations, lesquelles ont quelque appare[n]ce de subtilite, a la doctrine ferme & solide. […] Il ne faut point douter que ce n'ait este une invention de Satan, pour amoindrir l'authorite de l'Escriture, & pour oster le proufit qui pouvoit revenir de la lecture d'icelle. Et le seigneur Dieu s'est vengé de ceste profanation par son iuste iugement, qua[n]d il a permis que la pure intelligence ait este ensevelie par gloses fausses & corrompues.» Cfr. più in generale REVENTLOW 1999-2004, IV, p.181: «Contro gli interpreti che ne fanno scaturire una concessione senza limiti all'interpretazione allegorica, Calvino obietta che in tal modo sarebbe minata l'autorità della Scrittura.» La storia di Abramo e Agar diviene d'altra parte argomento teatrale della terza delle *pièces* raccolte da Gérard de Vivre in un'edizione che presenta altre due commedie: *Trois comédies française de Gérard de Vivre. La premiere des amours pudiques et loyales de Theseus et Dianira. La seconde de la fidelité nuptiale d'une honeste matrone envers son mari et espoux. Et la troisiesme, du patriarche Abraham et sa servante Agar. Le tout pour l'utilité de la jeunesse et usage des escoles françoises* (Anvers, Hendrix, 1589). Su questa *pièce*, che si ispira per alcuni elementi alla tragedia di Bèze, cfr. MAZOUER 2015, pp.291-301, MAZOUER 2021, I, p.119, n. 9.

[1] BÈZE 1986 [1550], p.30, vv.221-222: «Car, quant à moi, je crois et sais très bien / Qu'il est un Dieu, et que je ne vaux rien».

[2] SALLIOT 2019, p.291: «Satan est "en habit de moine", il est le tentateur de l'élu mais aussi le soutien de l'idolâtrie (le catholicisme) que son "froc" symbolise.»

[3] *La Bible, qui est toute la saincte Escripture contenant le Vieil et Nouveau Testament, ou Alliance*, [Genève], Robert Esteinne, 1553, [f.3 r°].

confronti di coloro che, se non fosse per quella loro incrollabile fede in Dio a causa della quale egli sperimenta il tormentato ricordo della sua eterna sconfitta, non meriterebbero altro che la manifestazione di quello stesso sentimento verso cui convergono progressivamente e per altre vie le teorie letterarie di stampo aristotelico del secondo Cinquecento, la pietà:

> Ce froc, ce froc un jour connu sera,
> Et tant de maux au monde apportera,
> Que si n'était l'envie dont j'abonde,
> J'aurais pitié moi-même de ce monde[1].

Il principale collegamento fra il vizio dell'invidia ed il diavolo deriva da tutta quella tradizione biblica canonica che gravita attorno a *Sap* 2, 24[2] e all'*Apocalisse* giovannea[3], benché esso si ritrovi associato all'episodio genesiaco del sacrificio sia fra le righe del *Libro dei Giubilei*, sia, ed in maniera più esplicita, nel *Liber Antiquitatum Biblicarum*, opera apocrifa attribuita di Filone di Alessandria, il filosofo ebreo vissuto verso il I secolo d.C. e fortemente influenzato dallo stoicismo a cui viene attribuita la fondazione dell'allegoresi[4]. Stampato per la prima volta nel 1527 presso i tipi di Johann Sichard a Basilea, città cerniera fra la Francia ed i territori tedeschi, il *Liber* dello Pseudo-Filone tende infatti a far affiorare non solo la gioiosa disponibilità di Isacco ad immolarsi come vittima volontaria, ma anche il ruolo ricoperto nella vicenda da parte degli angeli gelosi, veri e propri delatori che, come il principe Mastema, da un lato vociferano in cielo e provocano Dio affinché tenti Abramo, mentre dall'altro sperano di vedere il patriarca cedere alla tentazione[5].

---

[1] BÈZE 1986 [1550], p.30, vv.239-242. La fragilità della condizione umana e la consapevolezza di un giudizio irrimediabilmente corrotto dal peccato originale delineano due nozioni chiave della dottrina riformata che tendono ad emergere nelle parole che Abraham profferisce subito dopo il monologo di Satan, anticipandone quella che sarà, *a fortiori*, la sua incapacità di fornire un giudizio sufficientemente affidabile nel momento di più grandi avversità: BÈZE 1986 [1550], p.31, vv.271-276: «Quoi que je dis, ou que je fasse, / Rien n'y a dont je ne me lasse, / Tant me soit l'affaire agréable : / Telle est ma nature damnable ! / Mais surtout je me mécontente / De moi-même, et fort me tourmente». Cfr. HILLMAN 2006, p.229, STAWARZ-LUGINBÜHL 2014, pp.174-175. Simili contenuti vengono ripresi anche nel successivo *Cantique* de la Troupe (BÈZE 1986 [1550], p.42, vv.628-630).

[2] *Sap* 2, 24: «*Invidia autem diaboli mors introivit in orbem terrarum*».

[3] La defezione luciferina viene descritta nell'*Apocalisse*, come scrive CORSINI 1990, p.193, secondo «due spiegazioni, presenti entrambe nella tradizione giudaica e poi in quella cristiana: quella dell'orgoglio (aspirazione da parte di Satana agli onori propri della divinità) e quella dell'invidia da parte degli angeli verso l'uomo, oggetto privilegiato dell'attenzione divina nell'opera creatrice.»

[4] Cfr. JUNG 2001, pp.33-36.

[5] *Libro delle Antichità Bibliche* 32, 1-4, in SACCHI (ed) 1981-2000, IV, pp.343-344, cantico di Debora: «Gli diede negli ultimi tempi della sua vecchiaia un figlio, che fece nascere da un utero sterile. E ne ebbero invidia tutti gli angeli e gli furono ostili tutti gli adoratori delle milizie (celesti). E, poiché ne erano gelosi, Dio gli disse: 'Uccidi per me il frutto del tuo ventre e offrimi in sacrificio ciò che ti è stato donato da me'. Abramo non disse di no, ma prtì subito. E alla partenza disse a suo figlio: 'Ecco, ora, figlio, ti offro in olocausto e ti consegno nelle mani di chi ti ha donato a me'. Il figlio disse al padre: '[…] Cosa (sarebbe accaduto) se non fossi nato nel mondo, per essere offerto in sacrificio a colui che mi ha creato? La mia felicità sarà sopra tutti gli uomini, perché non ci sarà un altro (evento uguale), e di me avranno notizia le generazioni (future) e per mio mezzo i popoli capiranno che il Signore ha reso la vita di un uomo degna (di essere offerta)

Personaggio la cui azione sembra concentrarsi sull'orizzonte degli eventi umani, la stessa dimensione che per la dottrina riformata risulta separata da un abisso rispetto al mistero divino, il diavolo di Bèze si caratterizza per la sua sostanziale impotenza, in perfetto accordo con la teologia calviniana. Nonostante i suoi oscuri intenti e malgrado la parvenza di qualche tono epico[1], la retorica adottata da Satan, in effetti, ne distingue a più riprese le capacità limitate, sia su un piano teologico, sia sul piano dell'interpretazione degli eventi a cui egli stesso assiste. Se l'inciso dubitativo che conclude la sua *tirade* lascia intuire l'inefficacia del suo intervento nello successivo svolgimento dell'azione[2], la presenza di Satan nel corso della tragedia sembra soprattutto specificarsi nell'esposizione di un angolo interpretativo fondamentalmente limitato, se non del tutto erroneo, nella misura in cui esso resta confinato al solo piano della logica terrena degli eventi scenici, quegli stessi eventi dei quali tende come a fornire una dimostrazione *a contrario* dell'interpretazione riformata.

Se le aporie dell'ordine divino tendono a prendere forma tanto nelle increspature che alterano la fede di Abraham in reazione alle parole de L'Ange[3], quanto nel suasorio, per quanto non dirimente discorso che Sara rivolge al marito[4], Satan sembra dal canto suo rinunciare alla tentazione diretta, concentrandosi piuttosto a rilevare le assurdità dell'azione sacrificale sul piano più strettamente razionale. Echeggiando indirettamente una certa prospettiva misogina che, a partire dall'esegesi midrashica, individua in Sara un *instrumentum diaboli* attraverso il quale il Maligno tenta di dissuadere Abramo dal compimento del sacrificio[5], nella tragedia di Bèze, Satan, intervenendo in appendice allo scambio fra il patriarca e la moglie, dichiara apertamente l'inefficacia della propria tentazione per interposta persona, limitandosi invece ad esplicitare le diverse possibili alternative che

in sacrificio". Quando il padre ebbe offerto il figlio sull'altare e gli ebbe legato i piedi per ucciderlo, il Fortissimo in fretta effuse la sua voce dall'alto, dicendo: 'Non uccidere tuo figlio e non sciupare il frutto del ventre. Ora infatti io mi sono rivelato, perché tu apparissi a coloro che non ti conoscevano e ho chiuso la bocca di chi diceva sempre male di te […]'».

[1] Cfr. BÈZE 1986 [1550], p.30: il tono epico dello scontro è definito dal registro bellicoso dello stesso Satan ai vv.248 («guerre»), 249 («assailli») e 252 («assauts»). A partire da questi versi, BOST 2001, p.547 osserva che «l'introduction de Satan ne sert absolument pas à décharger Dieu du choix qu'il a fait d'éprouver Abraham : le patriarche est d'une part éprouvé par Dieu, et de l'autre part tenté par Satan.» Anche CALVIN 1561, f.24 evoca la pazienza da usare affinché «nous bataillons vailla[m]ment contre tous les assauts de Satan, & du monde».

[2] BÈZE 1986 [1550], p.30, vv.253-254: «[…] en bref sera, au moins comme j'espère, / Du rang de ceux desquels je suis le père».

[3] Cfr. Ibid., p.32, vv.290-304.

[4] Cfr. Ibid., pp.36-37, vv.424-463.

[5] Nel capitolo trentadueesimo dei *Pirqei de-Rabbi Eliezer*, opera assemblata con ogni probabilità verso l'inizio del IX secolo e attribuita pseudoepigrafamente a Rabbi Eliezer, Satana cerca di far venir meno l'obbedienza del patriarca facendo intervenire Sara, la quale, informata dallo stesso demonio delle intenzioni del marito, cerca di impedire l'esecuzione del sacrificio. Assente nel racconto genesiaco, il motivo, che figura anche in parte della prima esegesi coranica, è destinato a godere di fortuna capillare, specialmente nelle tradizioni di epoca medievale. Nel *Genesi Rabbah*, commento talmudico databile al V secolo, è lo stesso demonio, sotto il nome di Samael, ad intervenire in uno scontro verbale con il patrirca al fine di sottolineare l'illogicità della richiesta divina. Gli interventi di Satana (il quale, sul modello di *Gb* 1, 6; 2, 1, si manifesta sotto le false spoglie di un anziano umile e dimesso, di un giovane uomo cordiale e sorridente, ed infine di un torrente impetuoso che sbarra la strada a padre e figlio) sono attestati anche in altri testi della tradizione midrashica come il *Sefer Ha-Yashar* o lo *Wa-Yera*: cfr. GINZBERG 2019, I, pp.164-173.

si offrono rispetto alla logica prosecuzione degli eventi[1]. Ereditando il proprio nome dalla fonte giobbica[2], rispetto alla quale la vicenda di Abramo narra lo stesso sentimento paradossale che si produce dal vuoto di senso indotto dallo iato fra etica e religione[3], Satan, con questa sua prima apparizione, getta delle ombre su «un édifice herméneutique basé sur l'apparente évidence d'une issue hereuse très proche[4]», dando voce non soltanto alle titubanze e alle angosce che si svolgono all'interno dell'animo del fedele, ma anche agli apparenti controsensi della logica provvidenziale che quest'ultimo si ritrova ad interpretare.

Nell'assenza di Colui che la profferisce, l'oscurità dell'ingiunzione divina risulta d'altra parte ancora più impenetrabile alla ragione. Pur surrogato dagli interventi de L'Ange[5], tale dileguamento sembra indotto da una convergenza delle istanze iconoclaste del credo calvinista con l'insegnamento oraziano contrario al *deus ex machina*, variando[6], inoltre, rispetto ad una tradizione medievale nella quale la figura divina interviene proprio per contrastare l'azione diabolica[7].

Nel silenzio che dilaga sulla scena in seguito all'apparente abbandono di Dio e che fa venir meno quell'elemento basilare del dramma cristiano per il quale Dio «si concede alla conversazione, al colloquio o *dia-logos*[8]», la parola di Satan, del *dia-bolos*, tende per converso a far risuonare i contrasti e le inquietudini che strutturano una vicenda il cui complesso gravita costantemente attorno al tema della fragilità delle apparenze. La figura del demonio perde in parallelo tutto quel carattere sovrannaturale che essa possiede nel panorama drammaturgico medievale, così come sembra emergere nella filigrana del secondo monologo dello stesso Satan.

Attraverso un'articolazione contenutistica ed una disposizione aritmetica che sembrano rilevarne una certa funzione (pseudo)corale[9], questo secondo monologo di Satan espone nel pieno

[1] BÈZE 1986 [1550], p.38, vv.497-507: «Mais n'est-ce pas pour enrager, / Moi qui fais un chacun ranger, / Qui sais tirer le monde à moi / Ne faisant signe que du doigt; / Moi qui renverse et trouble tout, / Ne puis pourtant venir à bout / De ce faux veillard obstiné. / Qulque assaut qu'on lui ait donné, / Le voilà part de ce lieu / Et tout prêt d'obéir à Dieu, / Quoique le cas soit fort étrange.» Satan fa qui riferimento alle parole con cui Sara, nei versi precedenti, cerca di persuadere il marito a non compiere l'olocausto.

[2] Cfr. MASTROIANNI 2018, p.27. Sull'esempio dei *Sermons sur Job* di Calvino (1563), Bèze dedica negli anni successivi alla composizione della tragedia un commento a questo libro veterotestamentario, il *Jobus Theodori Bezæ partim commentariis partim paraphrasi illustratus […]* (Genève, J. Le Preux, 1589): al f.64 di questo commento, il riformatore osserva che il solo autore del male nel mondo è Satana, a cui Dio, secondo la propria volontà, lascia e ritiene le redini.

[3] Cfr. LACOCQUE, RICŒUR 1998, p.148, GRAHAM 2014, p.130, STAWARZ-LUGINBÜHL 2014, p.33.

[4] STAWARZ-LUGINBÜHL 2012, p.171.

[5] Cfr. MASTROIANNI 2018, p.10.

[6] HILLMAN 2006, p.225: «Bèze doit supprimer l'apparition de Dieu sur scène telle que connue dans le théâtre chrétien traditionnel et catholique, dont *Le Mystère du Viel Testament* a fourni à l'auteur ses matériaux de base. […] un paradoxe, la présence et l'absence de Dieu, tout en définissant un espace textuel où joue l'ombre d'un acteur à la fois absent et présent». Più in generale FRAGONARD 2006a, p.371: «La personne physique d'un acteur représentant Dieu disparaît de la scène entre 1550 et 1600». Cfr. BOESPLUG 2006, pp.31-33.

[7] BECK 2006, p.194: «Dualisme. Sauf exceptions Dieu n'apparaît pas seul dans l'ancien théâtre religieux, en l'absence du diable ; on ne saurait concevoir le souverain bien que par opposition au mal suprême».

[8] BALTHASAR 1980-1986, II, p.74.

[9] Cfr. STAWARZ-LUGINBÜHL 2012, p.156.

centro dell'azione una lettura degli eventi impostata proprio sull'apparenza, «à veuë d'œil», per riprendere una formula impiegata da Calvino nei suoi *Sermons sur le sacrifice d'Abraham* (1561)[1].

Cogitando, come l'Abramo del commento luterano, per falsi ragionamenti, Satan sviluppa in questi versi le implicazioni di questo caso «fort étange» (v.507). Ricorrendo ad un tipo di esposizione che pare ricalcare le sottigliezze della dialettica scolastica, egli si addentra nell'enigma celeste per ipotesi e cavilli, esplorando tutte le possibili ramificazioni che la ragione può concepire rispetto ad un quesito la cui interpretazione prefigura, almeno sul piano logico, la vittoria dello stesso demonio:

S'il sacrifice, Isac mourra,
Et mon cœur délivré sera
De la frayeur qu'en sa personne
La promesse de Dieu me donne.
S'il change de cœur, je puis dire
Que j'ai tout ce que je désire :
Et voilà le point où je tâche.
Car si une fois il se fâche
D'obéir au Dieu tout-puissant,
Le voilà désobéissant.
Banni de Dieu et de sa grâce.
Voilà le point que je pourchasse[2].

Fra le due alternative, Satan, «personnage raisonneur par excellence[3]», si risolve a perseguire quella che tutto sommato rappresenta la meno cruenta ed inquietante, la meno diabolica in un certo senso[4]. Professando il proprio impegno affinché il patriarca desista dal compiere la richiesta divina, Satan si ritaglia dunque un ruolo preciso, quello del tentatore, secondo un ponderato disegno di intenti che se da una parte recupera le specializzazioni demoniche tipiche dei *mystères*[5], dall'altra sembra applicare con coerenza la logica endossale sottesa all'immagine del *Silenus praeposterus* erasmiano, ossia quel tipo di ragionemanto «qui soumet les signes extérieurs, quels qu'ils soient, à une lecture "selon le

[1] CALVIN 1561, ff.42-43: «Puis qu'ainsi est que les promesse de Dieu ne nous apportent pas à veuë d'œil ce qu'elles contiennent, il faut […] que nous montions par dessus le monde quand il est question de croire. Et qu'est-ce que cela? Assavoir que nous ne mesurions pas la vertu de Dieu qui est infinie, à ces moyens qui se presentent, & lesquels nous comprenons.» Su questi sermon cfr. REVENTLOW 1999-2004, IV, p.180.
[2] BÈZE 1986 [1550], p.39. Cfr. BAILBÉ 1992, p.38.
[3] LORIAN 1967, p.164.
[4] Cfr. BÈZE 1967 [1598], p.29.
[5] DUPRAS 2006, p.163: «la tentation constitue par les diables des *mystères* une activité encore plus importante que les tortures infligées aux damnés»; p.177: «les tentations se spécialisent aussi en fonction non seulement du tentateur, mais aussi du tenté».

monde" ou selon l'opinion commune.[1]» Nel ragionamento di Satan, così cristallino che a tratti vi traspaiono alcuni dogmi fondamentali del credo calvinista (vv.519-520), prevale dunque il raziocinio, la scelta ponderata, opportunistica e circostanziata che proprio per questo resta vincolata alla sola spiegazione ragionevole della vicenda. Nella riduzione di senso di una vicenda sulla cui apparente incostanza, come suggerisce con accenti senecani il *cantique* in conclusione all' "atto", domina l'inconoscibile regia divina[2], l'ermeneutica di Satan, cristallizzata nella persuasione di una ragione univoca, non può che essere destinata, in fondo, a fallire.

Nella scansione di una progressiva intensità drammatica degli eventi che segue la divisione dell'azione in pause[3], e nel crescendo di una tensione che, nel non-rispetto dell'unità di tempo, segue «le suspens» e «le delay[4]» dell'«unité d'épreuve[5]» lungo le tre giornate di viaggio di padre e figlio[6], l'ultima parte dell'*Abraham* (v.650 *sq*.) si apre sull'immagine di Isaac che, dopo aver invocato il

[1] STAWARZ-LUGINBÜHL 2012, p.155. WIND 2012, p.211, n.8: «Erasmo, *Adagia, s.v.* "Sileni Alcibiadis": "Haec nimirum est natura rerum vere honestarum; quod habent eximium, id in intimis recondunt abduntque; quod contemtissimum, id prima specie pare se gerunt, ac thesaurum ceu vili cortice dissimulant, nec prophanis ostendunt oculis." Erasmo ne deduce che non soltanto Socrate, Diogene ed Epitteto, ma anche Cristo e gli Apostoli, la Sacra Scrittura e i sacramenti stessi della Chiesa cristiana rivelano, se corettamente intesi, una natura silenica, mentre gli amministratori ufficiali di questi misteri sono troppo spesso dei "Sileni alla rovescia", *praeposteri Sileni*, ricchi all'esterno e poveri all'interno.» Erasmo sviluppa anche altrove il tema dell'anti-Sileno, come nel caso della *In Psalmum XXII enarratio triplex […]* (Basileae, Froben, 1530), rielaborando un'immagine originalmente presente nel *Simposio* platonico e già ripresa da Pico in una delle sue *Conclusiones* (cfr. LUBAC 1959-1964, IV, pp.397-398). Anche Guillaume Budé riprende l'immagine del Sileno nel suo *De studio litterarum recte […]* ([Parisiis], Jodocus Badius, 1532) al fine di distinguere il senso storico dal senso allegorico, oltre che dal senso anagogico.

[2] BÈZE 1986 [1550], p.41, vv.575-582: «Quoi que ce soit cet univers / Tant spacieux et divers, / Il n'y a rien qui soit ferme, / Rien n'y a qui n'ait son terme. / Dieu tout puissant qui tout garde, / Rien ici bas ne regarde / Qui toujours dure de même, / S'il ne regarde soi- même.»

[3] Cfr. LEBÈGUE 1977, pp.156-157, MASTROIANNI 2018, p.23: «la succession des événements dramatiques est conçue comme un enchainement de stations qui font progresser le spectateur dans le chemin de l'édification morale et religieuse.»

[4] I termini afferiscono al commento di CALVIN 1554b, f.261.

[5] STAWARZ-LUGINBÜHL 2012, p.182.

[6] Ai vv.525-526, Abraham, con una sorta di didascalia interna che riprende i moduli politopici delle scene dei *mystères*, esclama: «Enfants voici arrivé le tiers jour, / Que nous marchons sans avoir fait séjour» (BÈZE 1986 [1550], p.39, vv.525-526). Commentando il corrispondente passo biblico di questi versi, Lutero osserva che «*Miror sane patrem non ex illo tam acerbo et diuturno dolore. Quia iter tridui conficiendum fuit, si unius aut alterius horae* αγση *ille fuisset, facilius superasset. Ideo haec mora obedientiam eius amplificat: interea cogitavit: Ecce incedo cum filio* […]. *Eiusmodi carnis macerationoni hosce tres dies simul cum Satanae sagittis sustinuit: mussitandum tamen et silendum fuit propter mandatum, quo nixus confirmatur et servatur*.» (LUTHER 1911-1912 [1544], t. XLIII, p.214) Il teologo tedesco rileva inoltre come la tentazione di Satana si sia in particolare concentrata nelle notti fra un giorno e l'altro, dettaglio menzionato, seppur cursoriamente, anche da Calvino nei suoi commenti a *Gn* 22, 3: CALVIN 1554a, f.161: «[*Gn* 22, 2] *In hoc negotio minus tolerabilis fuit mora, quae sanctum hominem quasi equuleo impositum saeuissime torquebat,* […] [*Gn* 22, 3] *Nec dubium est quin Satan inter noctis tenebras ingente*[*m*] *curaru*[*m*] *acervu*[*m*] *illi congesserit Lucta*[*n*]*do paulantim eas vincere, heroicae virtutis fuit*.» [CALVIN 1554b, ff.261-261 [=262]: «Mais en cest affaire le delay a esté d'autant moin tolerable, qu'il tourmentoir le sainct personnage, comme s'il eust esté mis à la gehenne. […] [*Gn* 22, 3] Et n'y a nulle doute que Satan és tenebres de la nuict, ne luy aut assemblé un grand amas de sollicitudines. C'a esté une vertu heroique à luy de ses surmonter peu à peu au combat.»] Cfr. LERCH 1950, p.168, STAWARZ-LUGINBÜHL 2012, p.181, n.149, dove viene avanzato un confronto dei suddetti versi della tragedia di Bèze con le *pièces* di Belcari, Ziegler e con il *Mystère du Sacrifice d'Abraham*.

padre («Mon pere», v.650)[1], trasporta sul luogo del sacrificio «du bois, du feu, et un couteau»[2] senza tuttavia intravedere «ni mouton ni agneau» necessari al sacrificio (vv.651-652)[3].

In seguito alle perplessità espresse da Isaac in merito a questa situazione[4], e dopo la pietosa scena in cui lo stesso figlio del patriarca, con un'obbedienza filiale[5] e con un'innocenza che rasentano l'ironia tragica della drammaturgia classica, allestisce inconsapevolmente la propria ara sacrificale[6], l' "atto" in cui vengono messi in scena i momenti che intercorrono fra la preparazione del sacrificio e la sua esecuzione tende a dilatare la *suspensio* della prova divina, amplificando la «[*m*]*ira* […] *in narrando simplicitas*» del dettato biblico, come rileva Calvino nel suo *Commentarius*, una semplicità che tuttavia «*plus vehementiae continet, quam si tragice omni exaggeraret*.[7]» A tale dilatazione del tessuto narrativo biblico corrisponde, nella tragedia di Bèze, una parallela e graduale convergenza verso i pensieri più intimi del patriarca, facendo emergere con progressiva intensità le esitazioni ed i ragionamenti che ne erodono la coscienza. Abraham, al contrario di quanto aveva imposto alla moglie

[1] Il verso, che segue alla lettera il dettato biblico, viene commentato da CALVIN 1554a, f.161 [CALVIN 1554b, f.261 [=262]] secondo una digressione che sembra da riprendere da vicino i passaggi corrispondenti della tragedia di Bèze.
[2] Il primo di questi tre elementi sacrificali viene ampiamente ripreso nella lettura cristologica e figurale del sacrificio di Isacco. Agostino, *De civitate Dei*, XVI, xxxii, 1, riassume con queste parole: «*Propterea et Isaac, sicut Dominus crucem suam, ita sibi ligna ad victimae locum, quibus fuerat et inponendus, ipse portauit*.» [AGOSTINO 2001, p.790: «Come il Signore portò la sua croce, anche Isacco si trasportò a legna per il proprio sacrificio.»] Cfr. DANIÉLOU 1950, pp.107-108.
[3] BÈZE 1986 [1550], p.43. Questi versi, in parte riecheggiati più avanti ai vv.838-839, sembrano come lasciare da parte la diffusissima lettura allegorica che invidua nella figura di Isacco l'antitipo di Cristo che trasporta la propria croce sul Golgota, quest'ultimo a sua volta identificato con il monte Moriah dell'episodio genesiaco. Per l'etimologia, la localizzazione e la corrispondenza con altri passi scritturistici del monte Moriah cfr. LUTHER 1911-1912 [1544], t.XLIII, pp.206-208: in questo stesso commento, la lettura cristologica di questo specifico passaggio sembra tuttavia essere omessa (cfr. Ibid., p.214).
[4] CALVIN 1984 [1550], p.224 [f.142]: «d'autant que nous le [*scil.* Dieu] cognoissions si bon gouverneur, qu'il n'y a que redire, nostre office est de passer pardessus toutes perplexitez, ayans ceste sentence d'Abraham imprimée en la mémoire: "Le Seigneur pourvoira à tout"». Bèze, che riporta questo estratto di *Gn* 22,8 nel suo *Argument*, riprende il verso nello scambio fra Abraham e la moglie (cfr. BÈZE 1986 [1550], p.37, v.452): di fronte alle domande del figlio, il patriarca afferma invece che «Dieu en aura souci» (v.654), aggiungendo inoltre di volersi prendere un momento per pregare, e dando così principio a quella dilazione del racconto genesiaco che segue nel corso di questo intero atto.
[5] BÈZE 1986 [1550], p.43, vv.662-666. La devozione filiale di Isaac si rivolge ad entrambi i suoi padri: ad Abraham, il cui crescente struggimento si manifesta ai vv.867-869, quando «sous l'effet de l'émotion [il] commence à tutoyer Isaac» (CAZAURAN 2008, p.760) . Cfr. LEBÈGUE 1962, p.85, LEBÈGUE 1977, pp.39-40: «Ce qui fait la beauté de cette pièce, c'est le conflit, dans l'âme d'Abraham, entre l'amour paternel et l'obéissance à Dieu». Cfr. BAILBÉ 1992, pp.36-37. Simile «*tutoyement*» di Isaac si estende anche e a Dio, il Padre celeste di cui Isaac accetta infine la volontà al v.877 esclamando «Mon père, me voilà».
[6] Con la reazione di Abraham alle domande del figlio (v.654 *sq.*), infatti, la scena tende a tratteggiare una situazione che si connota per la sua "ironia tragica", stilema classico «per cui lo stesso significante convoglia due significati opposti, uno rassicurante, che viene captato come tale dal personaggio disinformato (Isacco), uno devastante, che viene colto dallo spettatore consapevole. La sua consapevolezza può essere condivisa da un personaggio in scena (Abramo, come già anche nella risposta biblica «Dio stesso provvederà» [cfr. BÈZE 1986 [1550], p.43, v.654] alla domanda di Isacco sulla vittima), oppure può sovrapporsi all'intenzione ignara di un parlante, in bocca al quale le parole inavvertitamente si pervertono» (PADUANO 2007, pp.330-331). Anche il commento di Lutero sembra evidenziare indirettamente simile situazione di "ironia tragica" nell'opposizione degli stati d'animo di padre e figlio: «*Quo animo? eo animo: Isaac rci ignarus et tarnen paratus obedire. Abraham certissiraus mactare filium, et in cineres redigere*» (LUTHER 1911-1912 [1544], t.XLIII, p.215).
[7] CALVIN 1554a, f.162 [CALVIN 1554b, f.263: «merveilleuse simplicité à raconter les choses. Mais elle a plus de vehemence, que sìil eust amplifié les choses de propos tragiques.»]

Sara, apre infatti la bocca[1], mettendo di conseguenza in discussione la ragionevolezza dell'ordine divino. Del resto, nell'insieme di ambiguità e di aporie che prende forma nel monologo del patriarca confluisce non soltanto l'insegnamento più autentico del genere tragico[2], ma anche l'esposizione della più profonda ed endemica sconfitta del suo processo interpretativo. Non a caso, dunque, gli interventi scenici di Satan si intensificano nei momenti di più alta intensità drammatica, come in una specie di controcanto che fa emergere gli «spettri dello sconforto, del dubbio e dell'angoscia[3]» che agitano l'animo del patriarca.

Sollecitata da un mistero che si fa sempre più oscuro, la finitudine della condizione umana emerge attraverso questi versi in tutta la sua contraddittorietà, la stessa di cui Satan manifesta il lato più refrattario a comprendere «la contradiction indépassable entre logique bienfaisante de la Providence et évidence invraisemblable de l'injustice et du mal.[4] » Bèze tende in questo senso a sviluppare attraverso una sorta di esegesi teatralizzata un momento del racconto genesiaco sul quale già Agostino si era soffermato per spiegare la diversità fra la tentazione di Dio e quella diabolica[5], secondo una distinzione che si riverbera nelle pagine dell'*Institution* in cui Calvino si preoccupa di distinguere la tentazione celeste da quella infernale[6].

Nei versi 705-821 prende così corpo la «scène principale de la pièce[7]», nella quale Abraham, nell'isolamento di un monologo che riecheggia le soluzioni formali del teatro greco[8], cerca di comprendere in un ultimo e disperato tentativo le ragioni dell'ordine divino. Il conflitto interpretativo che oppone gli affetti e la morale umani alla volontà divina si fa in effetti sempre più intenso e Satan, l'invisibile interlocutore del patriarca, replica indirettamente al protagonista interrompendone a più riprese il monologo, facendo in tal senso emergere tutta la densità simbolica della sua funzione attanziale di avversario[9]. Grazie alla presenza di Satan, insomma, emerge come Abraham non si

[1] BÈZE 1986 [1550], p.36, vv.424-429, Abraham: «Mais tant y a qu'il appartient, / Quand Dieu nous enjoint une chose, / Que nous ayons la bouche close : / Sans étriver aucunement / Contre son saint commandement. / S'il commande, il faut obéir.»

[2] Cfr. MICHEL 1983, p.12: «[l]'une des fonctions de la tragédie est de nous en instruire en soulignant les ambiguïtés, peut-être les apories».

[3] MONDA 2001, p.100.

[4] ZANIN 2014, p.280.

[5] Agostino, *Sermones*, II, iii, «De Abraham ubi temptatur a Deo»: «*Ergo noverit Caritas vestra, temptationem Dei non id agere, ut ipse aliquid cognoscat quod ante nesciebat, sed ut illo temptante, id est, interrogante, quod est in homine occultum prodatur.* […] *Sed Deus temptat ut doceat; diabolus temptat ut decipiat. Cui tamen nisi ille qui temptatur dederit locum, inanis et irridenda repellitur*».

[6] Cfr. CALVIN 2008 [1541], II, ix, «De oraison, où l'oraison de Nostre Seigneur est expliquée», p.1194, [f.558].

[7] STAWARZ-LUGINBÜHL 2014, p.38. Ai vv.708-709 di questa scena Abraham si dichiara affetto da una malattia la cui guarigione dipende soltanto dall'ausilio divino, evocando in un certo senso uno di quegli episodi che attraversano il vissuto dello stesso Bèze. Sui riflessi della biografia di Bèze nei discorsi pronunciati da Abraham cfr. BÈZE 1967 [1598], pp.16-17, PERREGAUX 1995, p.43.

[8] Cfr. PADUANO 2007, p.320.

[9] STAWARZ-LUGINBÜHL 2012, p.158: «Que Satan reste invisible et demeure extérieur à l'action ne change en l'occurrence rien à ce constat: sa raison d'être ne s'épuise pas dans l'influence, indémontrable du point de vue dramaturgique, qu'il est

sottometta ad un destino cieco ed immutabile come avviene per gli eroi delle tragedie antiche. La volontà celeste è infatti sottoposta ad un'indagine di senso, aprendo la finzione scenica ad un più profondo conflitto interpretativo a cui partecipa, a margine, lo stesso demonio. Se al termine di questo corpo a corpo con la parola di Dio il patriarca uscirà infine vincitore, egli, al pari di Giacobbe, ne resterà tuttavia zoppo, consapevole allo stesso tempo della forza della fede ma anche della limitatezza della condizione umana.

In questi versi, la parola del demonio si specifica come una parola postuma. I suoi interventi, difatti, non sono che il commento, il riflesso obliquo di un dibattito che avviene tutto all'interno di un singolo individuo di cui egli evidenzia la naturale inclinazione verso il male[1]. Satan possiede in tal senso una funzione pratica di testimone[2], ma anche di interprete, nel senso teatrale del termine, delle esitazioni più naturali e più razionali di un soggetto che si ritrova nella più assoluta solitudine al cospetto di un problema paradossale di portata universale[3]. In questa prospettiva, Satan sembra dunque dare voce a quel "pensiero biforcuto", a quella *duplex cogitatio* con cui Agostino definisce la menzogna[4], dando forma sulla scena all'inesauribile processo interpretativo attraverso cui Abraham cerca disperatamente di dare una spiegazione ragionevole agli eventi. «Ce qui se joue dans ce passage», come scrive Ruth Stawarz-Luginbühl, «c'est donc l'avènement progressif de la logique paradoxale qui finit par emporter la mise sur la logique endoxale.[5]»

Nella vertigine di un'interpretazione dialettica di cui Satan assicura la corretta inferenza, Abraham viene come risucchiato in un vortice ermeneutico di tipo allegorico in cui qualsiasi cosa, rinviando ciclicamente verso qualcos'altro, eccede di senso, dando origine ad uno stato d'animo irrequieto ed angosciato che non può che indurre, da ultimo, alla tentazione di una ragionevole disobbedienza. Se da una parte questa ripetuta scansione di argomenti e contro-argomenti che modula

censé exercer sur le protagoniste; personnage surnaturel, il symbolise à lui seul tout ce qui relève de la fonction actantiellle de l'opposant.» Cfr. STAWARZ-LUGINBÜHL 2008, p.69.

[1] BÈZE 2006 [1550], p.17: «conformément à l'optique théâtrale, qui rend visibles les notions abstraites, Satan figure la présence du mal […] [;] l'obéissance d'Abraham n'est effective qu'au terme d'un rude combat spirituel». Cfr. BÈZE 1986 [1550], p.7, GRAHAM 2014, p.129, HILLMAN 2006, pp.230-231. DAUVOIS 1998, pp.34-35 approfindisce tale lettura affermando che «Le dilemme d'Abraham ne se traduit pas en effet seulement par le dédoublement des voix, l'incarnation de Satan et ses interventions en contre-chant, mais aussi par l'oscillation permanente du monologue à la prière, d'un discours du "je" à propos de Dieu et d'un discours du "je" à Dieu. […] L'énonciation tragique passe par ce va-et-vient du discours d'un "je" enfermé en lui-même […] au discours d'un "je" tendu vers le "tu", n'aspirant qu'à franchir l'abîme ouvert par l'insondable dessein de Dieu».

[2] KOOPMANS 2013, p.58, osserva che per nella compagine di primo Cinquecento «drama does not merely stage a conflict but is part of a debate: it clearly has a pragmatic function.»

[3] LÉON-DUFOUR 1990, p.151: «per poter parlare di Satana, si devono verificare due condizioni: la prima è che il problema in causa deve avere una dimensione universale, la seconda è la solitudine del protagonista. […] La solitudine in senso assoluto è quando il protagonista ha il sentimento, di fronte al Peccato del mondo, di essere sopraffatto dalla potenza del Male e privo di ogni punto d'appoggio. Solo quando queste due condizioni si verificano il Male può legittimamente essere personificato in Satana. L'individuo entra allora in duello con lui per restare fedele al progetto di Dio.»

[4] Agostino, *De mendacio*, III, 3.

[5] STAWARZ-LUGINBÜHL 2012, p.193.

il dibattito interiore di Abraham pare echeggiare, nel suo complesso, una certa «maniera di alcune grandi *rheseis* dell'antichità[1]», dall'altra la presenza scenica di Satan tende a garantire un tipo di dialettica a sfondo teologico che pare percorso in filigrana dal un modello epistemologico che percorre l'intero quadro della cultura occidentale, dalla speculazione scolastica sino al tramonto del Rinascimento, la *disputatio*[2], un modello di ricerca della verità all'interno del dominio del probabile che Bèze sembra accogliere per la sua portata pedagogica, pur rigettandone al contempo il suo vuoto schematismo formale.

Nel dialogo indiretto fra il patriarca ed il diavolo vengono infatti esplorate tutte le possibili implicazioni dell'ordine sacrificale, offrendo l'occasione di esporre in modo antidogmatico e secondo fini educativi, se non propagandistici, alcuni punti nodali della teologia calvinista, ma decostruendo allo stesso tempo l'impatto esegetico di un procedimento di indagine che, nato agli albori del Medioevo in stretto contatto con il commento scritturistico, resta incapace, rispetto alla questione sollevata, di fornire una *solutio*, ossia una dissoluzione, uno scioglimento del problema. Mediante la presenza silenziosa di Satan, in breve, è dunque possibile mettere in scena quel «"dialogisme" latent qui met en cause le bien fondé de chaque position idéologique[3]». Ciò che tende a prevalere nei versi 705-821, è infatti la priorità che Bèze conferisce «à l'aspect dialectique de la question au détriment de sa dimension pathétique - qui, sans être complèment absente, ne reviendra en force qu'à la scène suivante - ou encore au détriment d'un traitement de type allégorique.[4]» In effetti, se di allegoria si vuol parlare, essa consiste soprattutto nel tentativo che il patriarca si ostina a perseguire cercando di far "dire altro" alla parola di Dio mediante un'argomentazione di cui Satan, pur nella sua silenziosa presenza, garantisce il procedimento dialettico.

L' articolazione argomentativa propria alla discussione dialettica tende dunque ad attraversare la filigrana di questo passaggio chiave della tragedia, portando all'esacerbamento la dissociazione fra fede e ragionamento per inferenza, i due poli di quella ricerca di tradizione anselmiana già sottoposta nel corso del Trecento agli attacchi di Scoto e di Occam. Riflettendo uno spirito dialettico ancorato al giudizio umano, la seduzione di Satan, cioè del diavolo in abiti monacali, consiste in effetti nel fornire plasticamente sulla scena la tentazione di un ragionamento terreno che interpreta e complica la parola divina allontanandola dal suo significato originale, sino a quasi smarrirla. Proprio in funzione del loro statuto marginale, gli interventi di Satan tendono non solo ad esprimere la

[1] PADUANO 2007, p.321.
[2] BAZÀN 1985, p.40: «La dispute est une forme régulière d'enseignement et de recherche, présidée par un maître, caractérisée par une méthode dialectique qui consiste à apporter et à examiner des arguments de raison et d'autorité qui s'opposent, autour d'un problème théorique ou pratique, et où le maître doit parvenir à une solution doctrinale par un acte de détermination qui le confirme dans sa fonction magistrale.»
[3] ZANIN 2014, p.284, dove si riprende il termine di Bakhtine.
[4] STAWARZ-LUGINBÜHL 2012, p. 195.

limitatezza teologica del demonio rispetto alla volontà provvidenziale, ma offrono soprattutto il modo di articolare la parola divina in un confronto dialettico, giacché, dopotutto, il diavolo porta nel suo stesso nome questo tipo di metodo duale.

Satan è pertanto un personaggio oscuro in quanto proiezione di un'ombra, di un questionamento dialettico di un problema per il tramite di cavilli e chiose interpretative che gettano luci equivoche sul concetto di fede. La sua parola tende in questo senso ad echeggiare le conclusioni contradditorie ed ingannevoli maturate nella mente del patriarca nei momenti in cui il suo ragionamento per sillogismi cede all'artificio della parola, del commento, allontanandosi progressivamente dalla realtà delle cose. Evocando la presenza del Male direttamente inscritta all'interno della natura umana, egli segnala quell'antropologia della finitudine e della colpevolezza che ne inficia il giudizio e che delinea il momento di più profonda intensità tragica. Del resto, come scrive Ricœur, «[l]e tragique c'est d'abord cette indivision, cette indistinction de la finitude et de la culpabilité. Mais cette indistinction n'est encore que le "phénomène" du tragique, sa manifestation dans l'homme; l'indivision de l'être-homme et de l'être-coupable repose sur une théologie implicite; le secret de la tragédie est théologique; et cette théologie a pour noyau la problématique du "dieu méchant"; là est la clé de l'anthropologie tragique[1]».

Di carattere immateriale, la tentazione di Satan consiste quindi non soltanto nel sostenere le ragioni della disubbidienza[2], ma anche nel proporre un'interpretazione della prova di fede secondo un approccio mosso dalla deduzione più semplice e terrena, più umana in un certo senso, inquadrando l'ordine divino all'interno di una cornice razionale. Inoltrandosi nei labirinti di questa logica capziosa[3] e ragionando per «*cogitationibus desperationis*[4]», Abraham viene pervaso da una curiosità rispetto ai misteri divini a causa della quale egli approda, da ultimo, all'argomentazione diabolica, la stessa che ha indotto i progenitori del genere umano a commettere il peccato originale. La curiosità, insomma, è un peccato intellettuale che contiene in sé i tratti più inquietanti della perversione

[1] RICŒUR 1953, p.288.

[2] Cfr. PADUANO 2007, p.321, che peraltro ravvisa nell'«elemento esterno e genialmente integrato» costituito dalla presenza di Satan «un modello classico, stavolta però di estrazione comica, in particolare la presenza nascosta e sardonica di Mercurio durante la narrazione di Sosia nell'*Amphitruo* plautino».

[3] CALVIN 1554a, f.161 [commento a *Gn* 22, 3]: «*Paucis ergo verbis magnifice extollit eius fidem Moses, quum tam brevi temporis spatio, absorptam ab ea te*[*n*]*tationem narrat quae plures secum labyrinthos trahebat*.» [CALVIN 1554b, f.261 [=262]: «Moyse donc magnifie & exalte sa foy en peu de paroles, quand il raconte qu'en si peu de temps elle a esté engloutie par une tentation, laquelle tiroit avec foy plusieurs labyrinthes.»]

[4] «*Nos saepe tontamur cogitationibus dcsperationis, quis enim homo est, qui ista cogitatione carere possit? quid, si Deus non vellet, te salvari? Docemur autem in hoc certamine appraehendendam promissionem in baptismo nobis factam, quae certa et clara est, sed hoc cum fit.non statim cessat Sathan, sed reclamat in corde tuo. te non esse dignum ista promissione*»: così argomenta Lutero nella sua *Genesisvorlesung* (LUTHER 1911-1912 [1544], t.XLIII, p.202), continuando con queste parole: «*Ego contradictionem istam non possum solvere. Unica enim nostra consolatio est, quod in atffictione confuginius ad promissionem, ea sola baculus et virga nostra est, quem si nobis Sathan ex manibus excutit, nusquam manere possumus*».

diabolica: allontanando l'uomo dalle preoccupazioni in merito alla propria salvezza e dal rispetto della parola di Dio, essa lo trascina verso la pluralità dei punti di vista, ossia verso l'eresia, verso il desiderio di una libertà illusoria che sfocia inevitabilmente in pensieri di trasgressione e di rivolta contro il proprio Creatore.

Secondo l'insegnamento agostiniano, curiosità ed orgoglio sono, assieme alla concupiscenza, strettamente correlati[1]: gettando le basi per una riflessione i cui toni si si incupiscono nel quadro teologico riformato[2], per il vescovo di Ippona, infatti, colui che ha fede crede senza dover ricorrere a nessuna dimostrazione, lasciandosi assorbire da una contemplazione tutta interiore delle cose divine e spirituali. Pur nei toni di un temporaneo pirronismo che restringe, senza tuttavia negare, i confini dell'indagine razionale in ciò che concerne le verità della religione, anche Montaigne tende ad associare curiosità ed orgoglio nella sua *Apologie de Raimond Sebond*:

> La premiere loy que Dieu a jamais donnée à l'homme, ce fust celle de la pure obeïssance; ce fust un commandement nud et simple où l'homme n'eut rien à connoistre et à causer; d'autant que l'obeyr est le principal office d'une ame raisonnable, recognaissant un celeste superieur et bienfacteur. De l'obeir et ceder naist toute autre vertu, comme du cuider tout péché. Et, au rebours, la première tentation qui vint à l'humaine nature de la part du diable, sa première poison, s'insinua en nous par les promesses qu'il nous fit de science et de cognoissance: «*Eritis sicut dii, scientes bonum et malum*». […] La peste de l'homme, c'est l'opinion de sçavoir. Voylà pourquoy l'ignorance nous est tant recommandée par nostre religion comme piece propre à la creance et à l'obeïssance. «*Cavete ne quis vos decipiat per philosphiam et inanes seductiones secundum elementa mundi*»[3].

Sebbene le riflessioni del primo cittadino di Bordeaux si discostino espressamente dalle disquisizioni teologiche[4] e discreditino la curiosità non tanto perché essa allontana, come sostiene Agostino, dalla

[1] LABHARDT 1960, p.224: «saint Augustin unit la curiosité à la volupté charnelle et à l'orgueil humain en une "triade de passions", qui affleure toujours à nouveau dans son œuvre.»
[2] CALVIN 2008 [1541], I, 1, «De la cognoissance de Dieu», p.209 [f.13]: «Dont nous voyons que ceste est la droicte voye pour chercher Dieu, et le meilleur ordre qu'on y puisse tenire, que de le contempler dans ses œuvres, par lesquelles il se rend prochain et familier à nous, et mesmes se communicque; non pas d'attenter par audacieuse curiosité de voulloir espelucher la grandeur de son essence, laquelle nous debvons plustost adorer que trop curieusement enquerir». L'attitudine di questo tipo di ricerca religiosa si ritrova anche in Erasmo, il quale ripropone i fondamenti della *devotio moderna* laddove denuncia l'*impia curiositas* della teologia scolastica, ma anche in alcuni Padri della Chiesa, come lo Pseudo-Dionigi o Tertulliano, che riscuotono largo interesse nel corso del Rinascimento.
[3] MONTAIGNE 1992 [1588], II, xii, «Apologie de Raimond Sebond», p.488. Le citazioni sono tratte, rispettivamente, da *Gn* 3, 5 e da *Col* 2, 8.
[4] Come ad esempio si può evincere dalla dichiarazione di intenti contenuta in un passaggio di un saggio composto in quello stesso periodo: «Je propose les fantasies humaines et miennes, simplement comme humaines fantasies, et separement considerées, non comme arrestées etreglées par l'ordonnance celeste, incapables de doubte et d'altercation: matiere d'opinion, non matiere de foy» (MONTAIGNE 1992 [1588], I, lvi, «Des prières», p.323).

vera conoscenza di Dio, quanto per il fatto che essa non accetti la fragilità e la parzialità intrinseche alla ragione umana, la relazione fra orgoglio e curiosità, così vivida nell'immaginario rinascimentale di matrice cristiana[1], percorre le reti di un pessimismo gnoseologico che si riversa in maniera analoga anche nei momenti di più intensa crisi tragica dell'*Abraham* di Bèze.

Sospinto da quella stessa curiosità che si trova al centro delle critiche umanistiche della *disputatio*[2], il patriarca, in effetti, è indotto ad esplorare l'enigma divino attraverso un discorso che prolifera di sofismi teologici e di questioni pretensiose, giungendo infine alla piena ribellione, al gesto di apostasia che distingue la natura diabolica, in linea peraltro con gli sviluppi argomentativi già delineati da Lutero: «*Ratio humana simpliciter concluderet, aut mentiri promissionem, aut mandatum non esse Dei: sed Diaboli.*[3]»

La prima soluzione offerta da questo *aut aut* viene argomentata da Abraham facendo affiorare le indiscutibili contraddizioni insite nell'ordine divino. L'antinomia più basilare è di ordine implicito, naturale, o almeno così sembra possibile intuire nella lettura luterana allorquando il riformatore sassone osserva che «*inter mortem enim et vitam nullum est medium*[4]».

Fra i dubbi che pervadono il monologo recitato dal patriarca nella tragedia, e che sembrano quasi echeggiare la preghiera di Gesù sul Monte degli Olivi[5], tende tuttavia a delinearsi un tipo di incoerenza di ordine più scritturistico, facendo emergere un punto intorno al quale l'esegesi di Calvino si distingue da quella di Lutero[6]. Inoltratosi nel labirinto della logica, Abraham, in effetti, individua nella richiesta sacrificale un'ingiunzione che smentisce la garanzia della discendenza promessa al patriarca proprio per il tramite di Isacco, garanzia che del resto è alla base della salvezza del mondo[7]:

Comment? Comment? Se pourrait-il bien faire,
Que Dieu dît l'un, et puis fît du contraire?
Est-il trompeur? Si est-ce qu'il a mis
En vrai effet, ce qu'il m'avait promis.
Pourrait-il bien maintenant se dédire?
Si faut-il bien ainsi conclure et dire,

[1] Ibid., II, xii, «Apologie de Raimond Sebond», p.498: «Les Chrestiens ont une particuliere cognoissance combien la curiosité est un mal naturel et originel en l'homme. Le soing de s'augmenter en sagesse et en science, ce fut la premiere ruine du genre humain : c'est la voye par où il s'est précipité à la damnation éternelle. L'orgueil est sa perte et sa corruption».
[2] Cfr. PÉRIGOT 2001-2002, p.43.
[3] LUTHER 1911-1912 [1544], t.XLIII, p.203.
[4] Ibid., p.204.
[5] Cfr. *Mc* 14, 35-36, *Lc* 22, 42.
[6] Cfr. BALKE 1990, p.217.
[7] Cfr. *Gn* 13, 16; 15, 5; 17, 16.

S'il veut ravoir le fils qu'il m'a donné[1].

Davanti alla contraddizione manifesta delle diverse manifestazioni della parola divina, il patriarca non può che cedere alla tentazione di rilevare le incongruenze, le perversioni a cui Dio ha sottoposto i suoi stessi comandamenti: «bref, il semble», come sintetizza Calvino, «qu'il [*scil.* Dieu] se soit moqué d'Abraham. [2] »

Percorrendo questa logica comparativa, il protagonista dell'*Abraham* perviene a formulare un'illazione al limite della blasfemia, se non dell'aperta apostasia[3]: egli si domanda infatti se Dio non sia altro che un «trompeur» (v.715), un impostore i cui raggiri retorici sembrano approssimarsi a quelli che distinguono la falsità e la duplicità della parola diabolica. «Et voila ceste maudite sagesse des hommes qui est la plus grande ennemie de la foy», come scrive Calvino nei suoi *Sermons sur le sacrifice d'Abraham*[4].

[1] BÈZE 1986 [1550], p.45, vv.713-719.
[2] CALVIN 1561, f.28.
[3] CALVIN 1554a, f.25: «*Rectius Augustinus, qui superbiam dicit malorum omnium initiu*[*m*] *fuisse, & superbie perditum esse humanm genus. Plenior tamen definitio peccati ex te*[*n*]*tationis specie quam describit Moses, sumi potest. Primùm enim abducitur mulier à verbo Dei, serpentis captionibus infidelitate. Quare initium ruinae, qua labefactatu*[*m*] *est humanum genus, fuit defectio ab imperio Dei. Sed observa, tunc à Deo homines descivisse, quum relicto illius verbo, aures praebuerunt Satane mendaciis. Nam inde colligimus, Deum velle suspici & coli in verbo suo: ideòque excuti omnem eius reverentiam, quum verbum contemnitur. […] Atqui ut non aliter se hominibus manifestat Deus quàm per verbum: ita neque aliter eius maiestas consistit, nec salvus manet eius inter nos cultus, quam du*[*m*] *obedimus eius verbo. Proibde infedelitas radix defectionis fuit: sicuri sola fides nos Deo coniungit. Hinc fluxit ambition & superbia* […]. *Adde, quòd non simplex apostasia fuit, sed cum atrocibus in Deum ispum contumeliis & probis coniuncta. Deum mendacii accusat Satan, & invidiae, & malignitatis. tam foedae & execrandae calumniae subscribunt: tandem contempto Dei mandato, non modo suae indulgent libidini, sed diabolo se mancipant. Siquis brevis malit: infidelitas ambitionni ianuam aperuit: ambitio verò contumaciae fuit mater, ut homines abiecto Dei metu, iugu*[*m*] *excuterent.*» [CALVIN 1554b, f.49 (in commento a *Gn* 3, 6): «Sainct Augustin a bien mieux dit, que l'orgueil a esté le commencement de tous maux, & que par iceluy le genre humain a esté destruit. Toutesfois on peut prendre une plus pleine definition du peché, par l'espece de tentation que descrit Moyse. Car premierement la femme se retire de la parole de Dieu par infidelité, estant surprinse & deceue par Satan. Parquoy le commencement de la ruine du genre humain esté un revoltement de dessous l'empire de Dieu. Mais prenez garde, que les hommes se sont lors revoltez conttre Dieu, quand ils ont delaissé sa Parole pour prester l'oreille aux mensonges de Satan. Car nous recueillons de cecy, que Dieu veut estre adoré & servy en sa Parole: & pourtant quand on la reiette, on ne luy porte plus de reverence. […] Mais tout ainsi que Dieu ne se manifeste aux hommes que pour sa parole, aussi sa maiesté ne peut autrement consister, ne son service demourer sauf entre nous, que quand nous obeissons à sa Parole. Parquoy l'infidelité a esté la racine de ce revoltement, tout ainsi que la seule foy nous conioint à Dieu. Da là est procedée l'ambition & l'orgueil […]. Car l'apostasie n'est point un petit peché, mais une meschanceté detestable, par laquelle l'homme s'est retiré de sous l'empire de son creature, pu plus la reietté & renoncé. Ioinct que ce n'a pas esté une simple apostasie, mais a esté coniointe avec iniures & opprobres alenconre de Dieu. Satan accyse Dieu de mensonge, d'envie & de malignité. […] Si quelcun le veut plus en bref: l'infedelité a ouvert la porte à ambition. Et ambition a esté mere de rebellion, tellement que les ho[m]mes reiettant la crainte de Dieu, ont aussi secoué le ioug.»] BATTENHOUSE 1948, p.456: «For Calvin takes the view that the Fall has its beginning first of all not exactly in pride, as Augustine affirms, nor yet in iniordinate self-love, as Aquinas seems to teach, but in sheer inadvertence, a failure of the heart to attend to God's word. Apostasy starts the tragedy».
[4] CALVIN 1561, f.57.

Secondo una lettura che si ritrova sia nel commento di Musculus[1], forse a sua volta influenzato dalla *pièce* di Bèze[2], sia più in particolare in quelli di Calvino, la tentazione a cui è sottoposto il patriarca consiste innanzitutto nella seduzione di un'interpretazione della parola divina formulata a partire da quella contraddizione, da quella divisione da cui il diavolo prende nome e che spiega, quantomeno sul piano logico dell'inferenza («Si faut-il bien ainsi conclure et dire», v.718), l'ambiguità dell'ordine celeste. Come scrive il riformatore ginevrino, «*quasi Satanae fallaciam repudiasset: ita nullo negotio discussa tentatio fuisset*[3]», aggiungendo, come una metafora di spessore teatrale che pare ereditare la soluzione scenica resa da Bèze attraverso il personaggio di Satan, che «*Deus quodammodo duplicem induit personam, ut dissidii, & repugnantiae specie, quam in verbo suo prae se fert, diducat, & laceret sancti viri pectus*.[4]»

Con impulso subitaneo («Que dis-je?», v.720), tuttavia, il patriarca si rende ben presto conto che «il giudizio di contraddizione rappresenta la prospettiva *umana*, fallibile e presuntuosa, dell'inconoscibile disegno divino[5]», scartando di conseguenza la soluzione della menzogna divina: contaminata dal peccato, la ragione non può in effetti costituire uno strumento valido a perscrutare i misteri insiti nel comando celeste (vv.723-724).

Sotto impulso di un nuovo assalto di Satan, del demone del ragionamento per analogia camuffato sotto spoglie monacali[6], Abraham perviene in un secondo momento ad echeggiare nel suo monologo la seconda alternativa delineata dall'*aut aut* dell'esegesi luterana: l'ingiunzione sacrificale

[1] MUSCULUS 1554, f.538: «*Si dicas, unde certus erat, esse uerbum Dei, et non satanae, quo filium a Deo singulari gratia toties promissum et mirabiliter contra na turae uires praestitum, denique benedictionis promissione sanctificatum immolare iubebatur: eadem ratione quaeras, unde certo cognouerit esse uerbum Dei, quo terra Canaan ipsi haereditario promittebatur, cum esset in illa peregrinus: item quo semen promittebatur, cum Sarah esset sterilis, et praeterea per aetatem quoque ad gignen dum inepta. Spiritus Dei pectus Abrahae gubernans, spiritus est fidei. Is occulto quodam et infallibili sensu cor illius ad credendum diuinis oraculis indudebat*.»

[2] Cfr. CAZAURAN 2008, p.758, n.19.

[3] CALVIN 1554a, f.159: «*Speciem tentationis designat Moses, quod scilicet verbi sui fidem in sancta anima contrio verbi sui ariete perculerit. Ideo enim nomineipsum compellat, ne ambigus sit mandati author. Nisi enim certo persuasus fuisset Abraham vocem esse Dei, quae filium Isaac occidi iubebat, facile solutus fuisset molestia. fretus enim certa Dei promissione, quasi Satanae fallaciam repudiasset: ita nullo negotio discussa tentatio fuisset.*» [CALVIN 1554b, f.259: «Moyse designe l'espece de la tentation: assavoir, que Dieu est venu assaillir la foy de la Parole en ceste saincte ame, par un assaut contraire de la Paole mesme. Pour ceste cause il l'apelle par son nom, afin qu'il ne soit point en doute de l'auteur de ce mandement. Car si Abraham n'eust esté certainement persuadé que c'estoit la voix de Dieu, par laquelle il luy estoit commandé de mettre à mort son fils Isaac, il se fust aisement delivré de ceste fascherie. Car estant appuyé sur la promesse certaine qu'il avoit, il esut reietté cela, comme une fallace de Satan. Par ce moyen la tentation eust esté abbattue sans aucune difficulté.»]

[4] Ibid. CALVIN 1554b, [fol] 259: «Dieu ioue, par maniere de dire, deux personnages: tellement quìil fend & deschire le cœur du sainct ho[m]me, par ceste apparence de repugnance & contrairieté, qui semble estre en sa Parole.»

[5] PADUANO 2007, p.322.

[6] BÈZE 1986 [1550], p.45, vv.725-726, Satan: «Mon cas va mal, mon froc, trouver nous faut / Autre moyen de lui donner assaut».

per il tramite angelico «*mandatum non esse Dei: sed Diaboli*[1]», in piena analogia con i demoni ipotizzati dai protagonisti delle azioni più atroci narrate nelle tragedie di Euripide[2].

Differenti nei loro presupposti, le due soluzioni all'enigma divino risultano tuttavia complementari sotto vari aspetti. Esclusa la possibilità dell'impostura divina, l'alternativa che si offre nella mente del patriarca sembra infatti del tutto analoga alla prima soluzione per la sua diabolica ragionevolezza:

> Mais il peut être aussi que j'imagine
> Ce qui n'est point, car tant plus j'examine
> Ce cas ici, plus je le trouve étrange.
> C'est quelque songe, ou bien quelque faux ange
> Qui m'a planté ceci en la cervelle:
> Dieu ne veut point d'offrande si cruelle.
> Maudit-il pas Caïn n'ayant occis
> Qu'Abel son frère? Et j'occirai mon fils[3]!

Anche la seconda possibilità che si prospetta nell'animo del patriarca scaturisce insomma da una tipologia di episteme fondamentalmente scritturistica: il dettato biblico relativo al fratricidio di Caino[4] sembrerebbe in effetti fornire al personaggio storico di Abraham un esempio più che opportuno per districare l'enigma divino, ripiegando su una declinazione dell'esegesi allegorica che del resto sopravvive nei circoli riformati e per la quale la necessità di questa lettura si impone laddove il senso grammaticale collida con la dottrina o con il buon senso. La vera chiave di volta che sostiene il ragionamento per inferenza del patriarca è tuttavia costituita da quella protasi, «il peut être» (v.727), nella quale si riflette non solo uno degli elementi che caratterizzano la parola demoniaca nel teatro riformato, ma anche uno dei principali strumenti mediante i quali il diavolo tormenta l'uomo, il dubbio, quell'incertezza necessaria affinché Abraham mantenga la propria umanità ma a causa della quale ogni conclusione, malgrado qualsiasi sforzo di approfondimento («tant plus j'examine», v.728), e nonostante qualunque ragionamento contorto, "cervellotico" (v.731), non può che risultare, in fondo, effimera, se non addirittura ingannevole e fallace.

[1] Commentando più avanti la prima parte di *Gn* 22, 12, Lutero ribadisce: «*Hic alia questio oritur: quomodo potuerit Abraham voci Angeli obtemperare, et a mactatione filii abstinere. Quid si dubitasset, et cogitasset, non esse Angelum, sed Diabolum?*» (LUTHER 1911-1912 [1544], t.XLIII, p.227).
[2] Cfr. STAWARZ-LUGINBÜHL 2012, p. 196.
[3] BÈZE 1986 [1550], p.45, vv.727-734.
[4] Cfr. *Gn* 4, 8-12.

Nel delirio interpretativo che ne anima la speculazione, la seconda alternativa maturata da Abraham tende d'altra parte a suddividersi in ulteriori sottoinsiemi argomentativi: o l'ordine divino non è altro che una fantasticheria indotta dall'immaginazione, da una facoltà che ricopre un ruolo centrale nelle riflessioni filosofiche umanistico-rinascimentali[1] e che, secondo un'idea che prende forma già nell'Alto Medioevo[2] e che la cultura cinquecentesca sviluppa abbondantemente[3], può essere alterata o addirittura stravolta dal Maligno, al pari di quanto avviene con le passioni e gli altri sensi umani (vv.727-731); oppure l'ordine è soltanto un «songe», una vana chimera indotta da un «faux ange», dal diavolo camuffato sotto le spoglie angeliche, la stessa identità che influenza tutte quelle dimensioni, come per l'appunto i sogni o l'immaginazione, che si pongono lungo il confine che separa la realtà dalla finzione, nonché lo stesso demone che può indurre a compiere dei sacrifici in proprio onore[4] e che fornisce, all'occorrenza, argomentazioni teologiche surrettizie e a vantaggio dei propri disegni[5].

Trascinato nel vortice di questa spirale interpretativa, le deduzioni di Abraham restano infine intrappolate in una *impasse*. Sospeso sull'abisso di una questione impossibile da interpretare, il ragionar per dubbi perviene infatti alle sue conclusioni più diaboliche, all'antinomia più stridente: se è certo che «Dieu ne veut point d'offrande si cruelle» (v.732), allora non resta che concludere che la parola di Dio trasmessa attraverso l'Angelo sia confutabile sulla base della Parola divina tramandata dalle Scritture (vv.733-734).

---

[1] Gianfrancesco Pico della Mirandola redige all'alba del Cinquecento un trattatello intitolato *Johannis Francisci […] Liber de imaginatione liber* (Venetiis, apud Aldum [Manutium], 1501), equiparando *fantasia* e *imaginatio* come termini rispettivamente greco e latino della stessa facoltà mediatrice posta fra senso ed intelletto. L'inizio del capitolo XII argomenta più nel dettaglio come ogni sospetto circa la realtà della teologia cristiana sia suggerita dallo stesso diavolo: «*Restat ut afferamus remedia quibus sauciam ob malorum spirituum vulnera imaginationem curemus. Ea autem quamquam multa sint, sub unico tamen Christianae fidei lumine continetur* […] *eiusque fulgore vivifico mortiferas imaginationum tenebras pellimus* […] *a suggestionibus fallacis daemonis tueremur. Non solum hoc ipso lumine imaginationis morbis, sed et rationis infirmati et intellectus imbecillitati consulturus*.»

[2] Cfr. BEAUTIER 1988, pp.92-93.

[3] Si vedano ad esempio quanto detto da PARÉ 1971 [1585], xxviii, p.80: «Or iceux Demons peuvent en beaucoup de manieres et façons tromper nostre terrienne lourdesse, à raison de la subtilité de leur essence et malice de leur volonté : car ils obscurcissent les yeux des hommes, avec espesses nuees qui broüillent nostre esprit fantastiquement, et nous trombent par impostures sataniques, corrompans nostre imagination par leurs bouffonneries et impietez.» Anche lo scontro fra Wier e Bodin intorno alla stregoneria si gioca sul filo della nozione di immaginazione.

[4] Il teologo protestante Konrad Pellikan, che nel *De modo legendi et intelligendi Hebraeum* (Srasbourg, 1504) aveva tentato di fissare i criteri secondo cui adottare l'esegesi ebraica, scrive ad esempio nel primo dei sette tomi dei *Commentaria bibliorum* (Zürich, [Froschauer], 1532), f.11: «*Et angelus Domini de coelo clamauit, dicens: Abraam Abraam. Qui re spondit Adsum. Consequenter maxima tentatione deuicta magnanimiter, adepta que uictoria carnis, docuit Deus non se tam pueri occisionem statuisse, quam fidei exemplar posteris Abraae, et adeo toti mundo, ut discerent, fides et obedientia ad uerbum Dei, quantum Deo placeant.Clamauit autem angelus de coelo, ne a satana, uirtutis inimico et fidei, prohibitus crederetur, quod ut sanctißimum fidei opus, daemon postea eatenus hominibus commendauit, et in ualle Gehinnom, contra Dei uerbum, filiorum sacrificia Iudaeis persuaserit ut uideamus quam periculosum sit et impium, hominum facta etiam sanctißimorum, non fidem et sine uerbo Dei uelle sectari. Hoc loco autem repitio nominis Abraam Abraam, bonum nuntium et fauo rem Dei significat, et ut iam paratum ad Domini uoluntatem, impetu uocis diuinae, patris dexteram ad filij necem extentam, cohiberet, fide uoluntateque contentus*.»

[5] Cfr. *Es.* 22, 19; *Nm.* 25, 1-5.

Celato sotto le sue vesti monastiche, Satan non è dunque soltanto la figura del ridicolo, della caricatura che denuncia la pura esteriorità della religiosità cattolica. Proprio perché esperto di quello stessa religione di cui si ammanta soltanto in superficie, egli, in effetti, può risultare estremamente raffinato, addirittura pio e devoto, parlando ed agendo attraverso le vuote formule della teologia papale, oppure tramite argomentazioni infarcite di citazioni scritturali. In tal senso, i suoi interventi non fanno che amplificare il dramma della parola che si articola all'interno del patriarca. «*Atqui talis fuit tunc verbi discrepa*[*n*]*tia,*» scrive nel suo commento Calvino, «*quae fide*[*m*] *Abrahae laceret. Quare magna subest emphasis verbo loque*[*n*]*di, quod Deus scilicet non usitato modo periculum fecerit de fide Abrahae, sed in certamen cum verbo suo traxerit*.[1]»

La concisione delle battute di Satan, che diverge simbolicamente dalle due *tirades* iniziali, sembra in tal senso indicare la graduale modulazione della tentazione dell'argomentazione diabolica rispetto ai differenti momenti di crisi del patriarca: «[j]e näher er ihm rückt, je tiefer Abraham in die seelische Krise stürzt, umso weniger muß Satan selbst reden.[2]» Del resto, egli non cerca di dissuadere o contraddire i ragionamenti di base scritturistica che quest'ultimo adduce al proprio processo interpretativo, ma è al contrario pronto a commentarne la pretesa correttezza argomentativa con una chiosa («Jamais, jamais», v.735) che enfatizza l'assurdità dell'intimazione divina.

I sofismi della ragione umana non possono insomma che restare intrappolati nelle maglie della retorica diabolica e dai «*Satanae praestigiis*[3]». Ne è prova la sticomitia dello stesso verso 735, dove alla postilla di Satan si alterna una nuova presa di coscienza da parte del patriarca, la seconda delle tre che si susseguono lungo nel monologo, rispetto alla presunzione delle proprie ipotesi: «Ah! Qu'ai-je cuidé dire?» (v.735).

Ristabilito il proprio ossequio della volontà divina (vv.736-741), Abraham, sotto gli assalti indiretti e a tratti quasi inconsistenti di Satan[4], viene risucchiato una seconda volta all'interno di in una spirale interpretativa. Nei ritmi di un dibattito concettuale di cui l'invisibile presenza della sua controparte scenica assicura il regime dialettico, il patriarca giunge infatti a contemplare di nuovo la prima delle due interpretazioni offerte nel commento luterano: del resto, come scrive Lise Wajeman, «après la séduction diabolique, [il est] impossible de rétablir une univocité de la parole, d'assurer une fixité du sens[5]». Ritornando a discutere una possibilità già precedentemente scartata, il discorso del

[1] CALVIN 155a, f.159. CALVIN 1554b, f.259: «Mais lors il y avoit telle repugnance de parole, qu'elle deschiroit la foy d'Abraham. Et pourtant il y a grande signifiance en ce mot de Dire, ou parler: c'est, que Dieu a fait preuve de la foy d'Abraham, par un moyen qui n'estoit point usité, mais l'a tiré au combat alenco[n]tre de sa Parole.»
[2] MAHLMANN-BAUER 2006, pp.361-362.
[3] CALVIN 1554a, f.159.
[4] BÈZE 1986 [1550], p.45, v.742: «Mais si je puis je t'engarderai».
[5] WAJEMAN 2007, p.227. CALVIN 1561, ff.54-55: «Car s'il semble que nous soyons bien apprestez en un endroit, voila le diable qui selon sa subtilité touvera un autre moyen de nous assaillir, & nous tendra tousiours quelques embauches. Voila donc pourquoy il nous faut apprendre de bonne heure de nous equipper tellement, que le diable ne puisse trouver nulle

patriarca non soltanto comporta una «remise en question profonde de la Promesse divine[1]», ma tende allo stesso tempo a suggerire la tripartizione della tentazione della logica diabolica nonché il movimento circolare di un tipo di ragionamento viziato, a tratti tautologico, fallace tanto nei suoi presupposti quanto nelle sue conclusioni, giacché fondato sulla ragione umana, su una logica intrinsecamente inattendibile.

L'ordine sacrificale viene dunque riesaminato sul piano logico in quanto assurdità incomprensibile ed evidente contraddizione rispetto alle altre manifestazioni della trascendenza celeste. Il patriarca non può infatti esimersi da cedere nuovamente alla seduzione di una spiegazione chiara e lineare, per quanto essa evidenzi come la richiesta di sacrificio disattenda apertamente il patto di alleanza che lo stesso Dio aveva riposto nella nascita di Isaac (vv.743-771)[2]. Simile incoerenza, tuttavia, può essere risolta se si tiene conto della possibile ingerenza del demonio, di colui da cui dipende, come scrive anche Lutero, ogni singola "antinomia" e qualunque tipo di "parologia"[3]. In effetti, qualora si assuma che all'origine di tutto ci sia un «Dieu menteur» (v.743), la richiesta di sacrificio può essere dimostrata come una montatura, come una rappresentazione immaginaria e menzognera che finge, come il teatro stesso, ciò che non è: esattamente come Satan, il quale, alla richiesta di grazia che Abraham rivolge a Dio, confessa la propria finzione con una battuta in cui si sovrappongono satira anticattolica e riflessione metateatrale («Grâce! Ce mot n'est point en mon papier», v.773).

Pur evocando allegoricamente la tentazione della carne, Satan, «ennemy capital des ieunes enfans[4]», si profila al contempo come una finzione attraverso cui viene concretizzata scenicamente la costante presenza ed il continuo riflusso di un tipo di logica che per via delle sue stretture argomentative non può che pervenire alle conclusioni più paradossali e disumane («Hélas Seigneur! Faut-il que cette main / Vienne à donner ce coup tant inhumain?», vv.775-776)[5]. Come scrive Jacopo

---

bresche, & qu'il ne puisse faire ouverture pour avoir entree à nous: mais que nous ayons dequoy le repousser & à dextre & à fenestre.»

[1] STAWARZ-LUGINBÜHL 2012, p.158.

[2] La ripetizione per epanalessi e per epifora del termine «bourreau» ai vv.763-764 sembra ricalcare, al parri all'auspicio espresso al v.774 («Qu'un autre soit de mon fils meurtrier»), le osservazioni fatte da Calvino nell'edizione del 1541 dell'*Institution*: «Après que Isaac luy est demouré seul, auquel doibt estre tout le soulas de sa vieillesse, il luy est faict commandement de le tuer. Sçauroit-on imaginer chose plus malheureuse que dire qu un pere soit bourreau de son enfant? S'il fust mort par maladie, qui n'eust estimé ce povre vieillart malheureux en ce qu'il luy eust esté donné pour si peu de temps, comme par moquerie, afin de luy doubler la douleur qu'il avoit de se voir destitué de lignée? S'il eust esté tué d'un estranger, la calamité eust esté augmentée d'autant. Mais cela surmonte toute misere de dire qu'il soit meurtry de la main de son pere!» (CALVIN 2008 [1541], I, vii, «De la similitude et différence du Viel et Nouveau Testament», p.979 [f.442].

[3] LUTHER 1911-1912 [1544], t.XLIII, p.229: «*Eiusmodi loci, ut videntur contrarii, mirabiles disputationes pariunt apud ambitiosa ingenia. Diabolus enim quaerit* ἀντλογίας, *iis ubi nihil proficit,* παραλογιας *excogitat: Num Deus sibi ipsi sit contrarius et mentitus: prius jussit immolare filium, nunc vetat. Verum nobis Christianis de his rebus, et cum reverentia, et timore Dei cogitandum et loquendum est.*»

[4] BADUEL [*inter* 1552-1561], f.30.

[5] BÈZE 1986 [1550], p.47, vv.775-776. Questi ed i successivi versi sembrano trovare eco nelle considerazioni che Calvino affida ai suoi *Commenti* ed ai suoi *Sermons*. CALVIN 1554a, f.160: «*Difficile ac molestum Abrahae fuit, oblivisci se esse*

Aconcio, il teologo italiano rifugiatosi in terra elvetica, fra i molteplici *Satanae Stratagemata* (1565) che il demonio può impiegare contro l'uomo, la cui vita «*uno durare momento fabulae persimilem*[1]», fanno del resto parte soprattutto quelle varie e fin troppo numerose interpretazioni speculative delle Scritture che, derivando dal "senso" - inteso anfibologicamente - umano, rischiano, come avvenne con Abramo, di allontanare dal semplice accoglimento della parola divina[2]. Causa della frantumazione dell'unità ecumenica della comunità cristiana europea, simili controversie non possono in fondo che apparire «"sataniche", "filosofiche", "speculative", cioè intellettualistiche di fronte all'atteggiamento di spiritualismo moralistico e di devozione immediata[3]».

Nella tragedia di Bèze, la presenza silenziosa di Satan sembra per l'appunto concretizzare scenicamente la tentazione insidiosa di questo spirito interpretativo che è diabolico nel suo essere strutturato a partire dalle passioni che agitano l'animo umano. Attraverso la deduzione congetturale,

---

patrem ac maritum, & exuere omnes hominis affectus: subire coram mundo foedae sevitiae infamiam, quod filii carnifex fuisset.» [CALVIN 1554b, f.260: «Il a esté bien difficile & fascheux à Abraham d'oublier qu'il estoit pere & mary, & despuillant toute affection humaine, soutenire devant le monde l'infamie d'une cruauté si villaine, que d'avoir esté bourreau de son fils.»], CALVIN 1561, f.30: «Or apres cela Abraha[m] ne pouvoit-il pas estre estimé un bourreau, & par ce moyen susciter la rage de tous ses voisins alencontre de lui, pour dire, Comment? que ce meschant-ci soit allé tuer son propre fils! Voila un insensé, voila un demoniaque: ne faut il pas que ceste rage-la soit plus que diabolique? Voila donc comme devant Dieu il a esté confus, & devant le monde detestable.»

[1] ACONCIO 1565a, II, f.59: «*vita*[*m*] *hanc omne*[*m*] *uno durare momento fabulae persimilem: in qua introducatur principes, viri, reges. servvi, matronae, ancillae. finita enim fabula hystriones personis illis depositis aut pares sunt sunt, aut nonnunquam q*[*ua*] *in fabula rex fuerat humilioris erit fortunae, quàm qui fuerat servus. quod si hystrionom aliquis gravetur eas partes agere quibus minus ei honestus contigat locus: malitq*[*ue*]*; eius incurrere indignationem qui eum extra fabulam & fablevare inope amicus, & inimicus affligere tota vita possit: non omen clament prorsus insanum eum esse* [*?*]» [ACONCIO 1565b, II, ff.63-64: «ceste vie ne dure qu'un mome[n]t de te[m]ps: laquelle resemble à un ieu, auquel on introduit ge[n]s de toute guise, co[n]dition & estat co[m]me princes,roy serviteurs, bourgeois, valets, chambrieres & quant le ieu est achevé les ioeurs esta[n]ts demasquez, sont trouvez semblables: & souve[n]tefois celuy qui estoit roy en eschaffau, sera du ra[n]g des plus petis, voir inferieur à celuy qui iouoit le serf ou l'esclave: & s'il y a quelqu'un d'iceux, q[ui] ne daigne iouer le personnage q[ue] à le moins d'ho[n]neur en la farce: & qu'il ayme mieux encourir & to[m]ber en l'indignatio[n] de celuy, lequel hors du theatre, le peut ava[n]cer estant amis, ou le fascher & affliger tout le te[m]ps de sa vie esta[n]t ennemis: to[st] ne se prendront il par à crier que celuy est du tout insensé fol & enragé?»]

[2] ACONCIO 1565a, V, ff.143-144: «*at verò spiritum carni, hoc est humano sensui repugnare, humanumq*[*uem*] *sensum spiritui, eius est doctrina qui mentiri non possit. ut q*[*ue*]*cquid facias impellente spiritu, non nisi tota reluctante natura egrè, atq; invitus facturus fis.* […] *Agè igitur ad quos hoc quidem pertinet, expendite obsecro cum animis vestris : si quando in aliquem insurgitis qui cum aliquid fit vobis de doctrina controversiæ, magnaq*[*uem*] *eum incessitis verborum acerbitate: quàm invitis, quàm reluctantibus eò impellamini sensibus vestris. sic enim fieri par est: si quidem impellente Dei spiritu id facitis. itaq*[*ue*] *verisimile est quasi coactos ad id venire haud alio sensu, quàm credibile est Abrahamum unicum filium suum Isaacum immolara paratum fuisse: ut parendum quidem censeret Deo: verùm præduram sibi rem mandatam tota exclamaret, doloretq*[*ua*] *natura*» [ACONCIO 1565b, V, ff.175-177[=176]: «L'esprit resister à la loy, c'est a dire au sens humain: le sens humain reister à l'esprit, c'est la doctrine de celuy qui ne peut mentir. Tellement tout ce qu'o[n] fait par l'insteinct du sainct Esprit, la chair le fait envis & à regret & comme en despit de son naturel. […] Sus donques vous à qui cela touche, co[n]siderez ie vous prie en vous mesmes: si quelque fois vous vous eslevez, & dressez contre quelqu'un en matiere de la religion & blasmez si aigrement: considerez, di ie, combien vous estes induits à ce faire malgré vous, & contre vostre cœur. Car il faut que vous soyez en telle disposition, voir si l'esprit de Dieu vous conduit à ce faire. Il est vraysemblable que vous y estere contraints avecques les mesmes passions, qua Abraha[m] sentoit voulant immoler son fils, lequel estimoit estre chose bonne, raisonable & saincte d'obeir a Dieu: mais il n'y avoit vestige en toute sa nature, qui ne s'escria, que ce commandement de l'immolation de son propre fils estoit par trop dure.»]

[3] CANTIMORI 1967, p.335, che continua: «Queste astuzie di Satana che si riducono alle ambizioni e alle sofisticherie umane, ricordano anche da vicino l'idea anabattistica che l'unico vero demonio è la "prudenza umana".» Il *topos* della frattura tra i cristiani quale operazione satanica attraversa l'intero immaginario umanistico-rinascimentale: se ne trova traccia anche in Erasmo, il quale lo riprende negli *Adagia* e nel *Dulce bellum unexpertis*.

Abraham ottiene d'altra parte una spiegazione razionale o perlomeno verisimile, una spiegazione che lo induce di primo acchito a dissociarsi da una divinità la cui logica imprevedibile ed arbitraria possiede dei tratti inequivocabilmente tirannici (vv.783-784)[1].

Assorbita nel vortice di questa speculazione per inferenza, e in un'indagine dei possibili risvolti futuri delle proprie azioni che pare ricalcare la forma di prescienza che Agostino attribuisce ai demoni, una conoscenza di segni e non di cose[2], la logica del patriarca non può tuttavia che approdare ai più estremi parossismi, alle più stridenti aporie. Nei versi 785-795 viene infatti proposta «une dernière récapitulation endoxale d'une vie appréhendée dans la succession d'une infinité d'épreuves, succession que sa logique interne semblait orienter vers une issue hereuse et qui bute à présent sur la perspective imminente et paradoxale de la mort et de la désolation.[3]» Tramite una spiegazione che oscilla fra la logica retributiva e la rivolta contro un Dio "misantropo"[4], Abraham, nelle cui parole riecheggiano le preghiere di Giobbe e le apostrofi dei protagonisti delle tragedie classiche, perviene al punto morto del proprio percorso ermeneutico. A fronte di una volontà celeste inattingibile, il patriarca, intrappolato nel labirinto interpretativo in cui si è inoltrato, viene infine indotto al gesto di più aperta ribellione, accarezzando, al pari degli eroi tragici profani, la tentazione più drastica, più radicale, ossia la soluzione suicidaria (vv.793-795[5]), l'unica soluzione capace di prospettare delle conclusioni concrete, determinate, al punto che Satan, portavoce della logica più materiale e più ancorata alle apparenze esteriori, è pronto a chiosare: «Le voilà bas, si Dieu ne le relève.[6]» (v.796) Come scrive Calvino, tutto procede «*ac si non modo abiiceret, sed conscinderet vel proiiceret in ignem salutis suae syngrapham: ac nihil sibi reliquum faceret praeter mortem et inferos.*[7]»

Tuttavia, nella congiunzione «si» che dà forma alla seconda meta del *décasyllabe* recitato da Satan viene non soltanto riassunta, in continuità con la retorica dubitativa che la distingue, tutta l'impotenza del demonio, «mais génère aussitôt», come scrive Ruth Stawarz-Luginbühl, «une nouvelle attente, celle de l'intervention divine; ce n'est paas là la moindre des contradictions endossées par Satan l'(Anti-)Silène.[8]» Nell'esatto momento in cui la propria prospettiva ermeneutica di Abraham raggiunge il punto più critico, il commento di Satan sembra infatti suggerire e anticipare

[1] Cfr. LUTHER 1911-1912 [1544], t.XLIII, p.202, MUSCULUS 1554, f.532.
[2] Cfr. LIMONTA 2023, pp.42-45.
[3] STAWARZ-LUGINBÜHL 2012, p.200.
[4] L'espressione si ritrova in MUSCULUS 1554, f.532.
[5] BÈZE 1986 [1550], p.47, vv.793-795, Abraham: «Fendez mon coeur, fendez, fendez, / Et pour mourir plus longtemps n'attendez! / Plus tôt on meurt, tant moins la perte est greve.» Cfr. STAWARZ-LUGINBÜHL 2012, pp.201-204.
[6] BÈZE 1986 [1550], p.47, v.796.
[7] CALVIN 1554a, f.160 [CALVIN 1554b, f.160: «comme si non seulement il iettoir la cedule où son salut est escrit & signé, mais aussi qu'il a mist en pieces de sa propre main, ou la iettast au feu, & qu'il ne se laissast rien, fors que la mort & les enfers.»] Cfr. STAWARZ-LUGINBÜHL 2012, pp.201-204.
[8] STAWARZ-LUGINBÜHL 2012, p.204.

un mutamento, una conversione, se non una vera e propria *metanoia* verso una nuova prospettiva di senso. Il passaggio, nell'animo del patriarca, è brusco, subitaneo. Pur facendo eco agli altri due momenti in cui egli intravvede, senza tuttavia ravvedersene, la fallacia del suo ragionamento dialettico (vv.720, 736), le parole di Abraham sembrano segnalare in questi versi l'improvviso risveglio da una possessione demoniaca, come se, finalmente, egli venisse esorcizzato dalle apparenze della ragione: «Que dis-je? Où suis-je?» (v.797). Questa tripartizione che scandisce la psicomachia del patriarca tende d'altra parte a proporre un ritmo evolutivo che si ritrova non soltanto nel *Viel Testament*[1], ma anche, e più in profondità, nella narrazione delle tentazioni di Cristo nel deserto[2], lì dove nel silenzio di Dio la parola di Satana regna sovrana, manipolando e pervertendo sino ai risultati più paradossali il significato più semplice e lineare del dettato biblico.

La *subita conversio*, l'improvvisa rottura dello sguardo interpretativo di Abraham pare come suggerire il crollo repentino che il rivestimento esegetico, nel momento di più estrema tensione con la struttura scritturistica, subisce sotto il suo stesso peso. Il commento, la glossa che si accumula sulla parola celeste e di cui Satan, indossati opportunamente gli abiti monacali, commenta i risvolti più epidermici, più superficiali e apparenti, cede insomma improvvisamente sotto il peso della propria inconsistenza giacché, come ricorda la Ragione dialogando con Agostino, è tutto falso ciò «*Similitudo igitur rerum, quod ad oculos pertinet, mater est falsitatis.* [3]» Nell'esatto momento in cui la sua indagine approda al momento di crisi più abissale, il patriarca sembra in tal senso abbracciare, interpretandola plasticamente sulla scena, la prospettiva ermeneutica riformata, nella gestazione della quale già Lutero aveva ripetutamente sottolineato la natura di un testo, come per l'appunto la Bibbia, che eccede qualunque tipo interpretazione. Per Abraham, così come più in generale nell'ottica della dottrina riformata, «i ragionamenti e le speculazioni umane sono contrarie alla conoscenza di Dio, perché pretendono di stabilire nuovi articoli di fede laddove Dio solo è maestro di verità.[4]»

L'interpretazione infinita della parola divina deriva insomma dalla natura finita, errante, della condizione umana. La negazione del libero arbitrio viene suffragata, in questo senso, da ragioni di carattere tanto teologico quanto gnoseologico, così come avviene nel capitolo dell'*Institution* (1541) nel quale Calvino tratta *De la cognoissance de l'homme*, mostrando dapprima una forte reticenza rispetto all'impostazione allegorica della lettura biblica, per poi concludere, dopo aver citato un estratto di Agostino in merito alla grazia divina, «que l'entendement de l'homme est tellement du tout

[1] Cfr. BAILBÉ 1992, p.37, MAZOUER 1997b, p.225, STAWARZ-LUGINBÜHL 2007, p.411.
[2] Mc 1, 9-13, *Mt* 4, 1-11, *Lc* 4, 1-13. Il motivo viene ripreso con abbondanza fra gli scrittori cristiani, come nella *Vita Anthonii* di Atanasio o nei *Moralia in Job* di Gregorio Magno (II, 76-78). Su Bèze cfr. STREET 1983, p.302, n.18. Più in generale LE GOFF 2013, pp.60-64.
[3] Agostino, *Soliloquia*, II, vii, 10 [AGOSTINO 2016, p.75: «Dunque, per quanto riguarda gli occhi, la somiglianza delle cose è madre della falsità.»]
[4] LOMBARDI 1992, p.125.

aliené de la justice de Dieu, qu'il ne peut rien imaginer, concevoir, ne comprendre, sinon toute meschanceté, inquité et corruption ; semblablement, que son cœur est tant enveminé de peché, qu'il ne peut produire que toute perversité.[1]» Contemplando la perfezione di Dio, l'uomo non può dunque che ammettere la propria imperfezione, umiliandosi ed abbandonando qualsiasi orgoglio sino a divenire una creatura misera e vuota, pronta tuttavia ad accogliere la misericordia celeste.

Accettando appieno la propria finitudine, la propria debolezza intellettiva, Abraham realizza dunque che la volontà divina trascende qualsiasi misura umana o spiegazione dialettica, che ogni interpretazione è polisemica, dispersiva, soggetta ad una «corruption», come scriverà Bèze nelle sue serrate riflessioni intorno ad otto salmi affidate alle *Chrestiennes Méditations* (1582)[2], ad un'alterazione di senso che ha origine nella natura postlapsaria della stessa condizione umana[3]. Solo riconoscendo la propria debolezza è infatti possibile vincere il demonio[4], trovando infine una via d'uscita «*ex tentationis labyrintho*», lì dove, attraverso la spiegazione ipertrofica, «*turbandum eius animum erigebat Satan.*[5]» Solo nel fedele veramente consapevole della propria condizione peccaminosa si può in tal senso delineare un cambiamento di prospettiva ermeneutica che accoglie finalmente l'ingiunzione semplice e letterale dell'ordine di Dio rinunciando a «ceste sagesse sur laquelle le diable domine[6]». La fede, insomma, non è più il risultato di un percorso logico che procede per arborescenze sillogistiche, bensì una vera e propria scoperta che si dispiega attraverso l'esperienza vertiginosa e a tratti labirintica che il singolo individuo umano sperimenta nei meandri del proprio io[7].

Del resto, come scrive Ricœur, «[s]i la finitude est primordialement "point de vue", ce sont les actes et les opérations par lesquels nous prenons conscience du point de vue comme point de vue qui révéleront la connexion la plus élémentaire entre une *épreuve* de finitude et un *mouvement* de transgression de cette finitude[8]». Nulla è più contrario alla conoscenza di Dio che i ragionamenti e le speculazioni dell'uomo: nel fallimentare atto interpretativo di Abraham viene insomma rivelata la

[1] CALVIN 2008 [1541], I, ii, «De la congnoissance de l'homme», p.382 [f.111].
[2] BÈZE 1964 [1582], p.74 [f.71]: «Deslors, mon Dieu, que ceste povre creature fut conceuë, la corruption y estoit attachee: deslors, di-je, que ma mere m'ayant conçeu m'eschauffa en son ventre, le vice y estoit au dedans de moy comme la racine, qui a pui aprés produit ces fruits tant amers et vemineux.»
[3] CALVIN 1561, f.87: «Car quand l'Escriture parle de Chair, elle n'entend pas ce qui est caché sous la peau & le cuir : mais tout ce que nous avons du ventre de nostre mere. […] Il faut donc que nous commencio[n]s par là, c'est, que tout ce qui vient de nous & de nostre nature soit aboli, comme aussi il en est besoin.»
[4] BÈZE 1964 [1582], p.57 [f.40]: «Satan malin et premier autheur de tout mal, que te profitera de m'avoir mis si bas, sinon de rendre ma victoire d'autant plus notable? Car tu vois malgré toy, que Dieu veut triompher de toy en ma foiblesse.»
[5] CALVIN 1554a f.160 [CALVIN 1554b, f.260: «du labyrinthe de tentation», «tout ce que Satan dessoit pour le troubles.»] L'immagine del labirinto, di ascendenza erasmiana, è assai ricorrente nella teologia calvinista: cfr. BOUWSMA 1988, ii.
[6] CALVIN 1561, f.87.
[7] Per ECO 2008, pp.44-47, il cambiamento epistemologico che intercorre fra il pensiero medievale e quello rinascimentale-barocco consiste nel passaggio dalla metafora gnoseologica dell'albero a quella del labirinto.
[8] RICŒUR 2009, II, p.63.

connessione fra l'«*épreuve* de finitude» che condiziona ogni individuo ed il «*mouvement* de transgression» espresso dagli *apartés* di Satan. La limitatezza costitutiva della condizione umana, insomma, non concerne soltanto i dogmi e le certezze in ambito religioso, ma lambisce con medesima intensità la coscienza del singolo individuo, facendo emergere l'impatto che l'errore e la soggettività possiedono all'interno di ogni suo giudizio, di qualunque sua osservazione, e rendendo di conseguenza precaria ogni forma di conoscenza.

Se la certezza che esista una verità nascosta sotto il *tegmen verborum* non viene messa in discussione, la prova di fede inficia piuttosto la possibilità che tale verità possa essere svelata attraverso la ragione umana. Il tragitto associativo di ordine proporzionale ed analogico tipico della più matura speculazione della teologia scolastica, così come essa viene evocata dalla presenza di Satan «en habit de moine», risulta impotente e contraddittorio nel suo procedere per relazioni ontologiche e nel suo voler concludere delle cause a partire dagli effetti, secondo quel processo semiotico di stampo tomistico per il quale segni, sintomi ed indizi rappresentano manifestazioni superficiali di qualcosa d'altro diversamente inconoscibile[1]. L'enigma di Dio, che nell'*Abraham* si declina negli imponderabili misteri della predestinazione e della morte, non può che restare oscuro all'uomo[2], il cui peccato originale ha scavato un abisso rispetto al Verbo divino: dal dialogo con Satan, il patriarca apprende che la conoscenza del bene o del male non è altro che «bavardage», «car le bien et le mal», come scrive Benjamin, «se tiennent comme impossible à dénommer, comme sans nom, hors du langage qui nomme, ce langage justement que l'homme abandonne dans l'abîme de ce questionnement.[3]»

[1] Cfr. ECO 2008, pp.76-77, ECO 2008, pp.27-28.

[2] Cfr. CALVIN 2008 [1541], II, viii, «De la Predestination et Providence de Dieu», pp.1033-1035 [ff.467-468]: «Car, comme ainsi soit que cette dispute de Predestination soit de soy mesme aucunement obscure, elle est par la curiosité des hommes rendue enveloppée et perplexe, et mesmes perilleuse, pource que l'entendement humain ne se peut refrener ne restrindre qu'il ne s'esgare en grans destours et s'esleve par trop hault, desirant, s'il luy estoit possible, de ne rien laisser de secret à Dieu qu'il n'enquiere et espeluche. Puis que nous en voyons beaucoup tomber en ceste audace et oultrecuydance, et mesmes plusieurs qui autrement ne sont point mauvais, il nous les fault admonester comment ilz ont à se gouverner en cest endroit. Premierement donc, qu'il leur souvienne que quand ilz enquierent de la predestination, ilz entrent au Sanctuaire de la sagesse divine; auquel si quelqu'un se fourre et ingere en trop grande confiance et hardiesse, il n'atteindra jamais là de pouvoir rassassier sa curiosité et entrera en un Labyrinthe où oò me troivera nulle yssue. Car ce n'est pas raison que les choses que Dieu a voulu estre cachées et dont il s'est retenu la congnoissance soient ainsi espeluchées des hommes, et que la haultesse de sa sapience, laquelle il a voulu estre plustost adorée de nous qu'estre comprinse (afom de se rendre admirable en icelle), soit assubjectie ausens humain, pour la chercher jusques à son eternité. Les secretz de sa volunté qu'il a pensé estre bon de nous communiquer, il nous les a testifiez en sa parolle. Or il a pensé estre bon de nous communiquer tout ce qu'il voyoit nous appartenir et estre profitable. Si ceste cogitation ha une fois lieu en nous, à sçavoir que la parolle de Dieu est la voye unique pour nous conduyre à enquerir tout ce qu'il est licite de congnoistre de luy, item, la seule lumiere pour nous esclairer à contempler tout ce qui est licite d'en voir, elle nous pourra facilement retenir et retirer de toute temerité. Car nous sçaurons qu'estans sortiz des limites de l'Escriture, nous cheminerons hors du chemin et en tenebres, et pourtant ne pourrons sinon errer, tresbucher et nous achopper à chascun pas. Ayons donc cela devant les yeux, sur touts choses, que ce n'est pas une moindre rage d'appeter autre congnoissance de la predestination que celle qui nous est donnée en la parolle de dieu, que si quelqu'un vouloit cheminer par des roches inaccessibles, ou voir en tenebres.»

[3] BENJAMIN 2014, p.161.

«*Numquam sane crederet Abraham, quod victimis Deus delectaretur humanis; quamvis divino intonante praecepto oboediendum sit, non disputandum*»: così commenta Agostino in un passo del suo *De civitate Dei* interamente dedicato al sacrificio di Isacco[1]. Abbandonando il modello argomentativo della *disputatio* («Que me faut-il contre toi disputer?», v.806), Abraham rinuncia a «debatre quelque chose par parolles pour parvenir a la cognoissance de la verité d'icelle», secondo quanto spiega *sub voce* Robert Estienne nel suo *Dictionarium Latinogallicarum* (1552)[2], lo stesso vocabolarista che sotto la voce della prima persona del deponente *commentari* offre come sinonimo proprio il verbo *disputare*, essendo entrambi utilizzabili per descrivere la meditazione, la discussione, ma anche il commento e l'interpretazione.

In linea con questa sequenza lessicografica, il patriarca mette dunque a tacere le ragioni di un confronto dialettico che ha fatto solo emergere la sterilità delle proprie soluzioni, il patriarca riesce finalmente a vincere la propria «*interior tentatio*[3]», abbracciando con cieca confidenza l'imperscrutabile volontà di Dio e aprendo il proprio sguardo ad una visione degli eventi così estesa che la vicenda acquista, seppur per un breve istante, una proiezione dai toni profetici: «Ressusciter plutôt tu le feras» (v.809)[4]. Del resto, come commenta Lutero con accenti che sembrano echeggiare la filosofia cusanea, «*Fides igitur conciliat contraria, nec est otiosa qualitas, ut sophistae dicunt.*[5]» Se l'argomento risolutivo della resurrezione (vv.807-810), derivante dalla lettera paolina agli *Ebrei* e

[1] Agostino, *De civitate Dei*, XVI, xxii, 1 [AGOSTINO 2001, p.789: «Certamente Abramo non avrebbe mai creduto che Dio potesse compiacersi di vittime umane, eppure un ordine solenne di Dio deve essere eseguito e non discusso.»]

[2] Cfr. STAWARZ-LUGINBÜHL 2012, p.206, che cita inoltre un passaggio del *Petit Traité* di Calvino, il quale descrive le modalità con cui il fedele può evitare gli inganni dei papisti («Tiercement, ne prenons point de notre avis propre les moyens de nous exempter de péril ou de fâcherie […]. Ainsi faisant, nous n'aurons point métier de longuement consulter ou disputer d'une part et d'autre, à savoir si nous devrons avec le moleste […] obéir à Dieu».

[3] CALVIN 1554a, f.162 [CALVIN 1554b, f.163: «tentation interieure»].

[4] BÈZE 1986 [1550], p.47, vv.805-809, Abraham: «Si donc tu veux mon Isac emprunter, / Que me faut-il contre toi disputer? / Il est à toi, mais de toi je l'ai pris, / Et pour autant, quand tu l'auras repris, / Ressusciter plutôt tu le feras». La connotazione della fede di Abramo in senso profetico, desunta in particolare da *Eb* 11, 19, costituisce un elemento ripreso nell'esegesi patristica ma anche luterana: cfr., fra i molti casi, Origene, *Homeliae in Genesim*, VIII, 1, dove tale elemento più estreme implicazioni cristologiche; Agostino, nei passi già citati del *De civitate Dei*, VII, xxii, ma anche nei *Sermones de Vetere Testamento* II, 1; Tommaso, *Expositio et lectura super epistolas Pauli Apostoli*, *Ad Hebraeos* XI, 19; LUTHER 1911-1912 [1544], t.XLIII, p.204: «*Intellexit igitur Abraham articulum de resurrectione mortuorum, et per eum solum solvit hanc contradictionem, quae alias solvi non potest, ac merito praedicatur a Prophetis et Apostolis eius fides*». Lo stesso teologo tedesco dedica del resto larga parte della sua lezione sul capitolo genesiaco a questo tipo di lettura, assurta a vera e propria chiave esegetica del mistero della richiesta sacrificale (cfr. Ibid., p.217 *sq.*). Calvino, di contro, tende a marginalizzare questa interpretazione, mettendo piuttosto in primo piano la cieca confidenza del patriarca: cfr. CALVIN 1554a, f.161 [CALVIN 1554b, f.261 [=262]].

[5] LUTHER 1911-1912 [1544], t.XLIII, p.219, che continua: «*Sed virtus est, mortem occidere, infernum damnare, esse peccato peccatum, Diabolo Diabolum, adeo ut mors non sit mors, etiamsi omnium sensus testetur, adesse mortem*». Per il principio di unità di contrati dei contrari per il quale si può parlare di Dio solo *sub contrario* cfr. BALTHASAR 1980-1986, IV, pp.265-269.

già ripreso fra gli altri casi da Agostino[1], «suona insieme, paradossalmente, come riserva e speranza[2]» è perché esso, pur calcando il dettato dell'epistola paolina, appare come una possibilità alla quale il patriarca approda quasi più per disperazione e fede cieca, che per coerenza alla catena dei logicismi di stampo scolastico che pretendono di far risalire lo sguardo umano sino all'onniscienza divina. Grazie a questa nuova prospettiva, il patriarca può infine compiere quel «saut dans l'inconnu de l'obéissance à l'absurde[3]» che rappresenta la più autentica «découverte de la foi[4]».

Di fronte all'incomprensione, Abraham decide dunque di «Non pas penser» (v.813). La sua fede lo convince in tal senso a rinunciare a qualsiasi illazione e a qualunque modello interpretativo, accettando la prova di Dio e cacciando da sé la tentazione che il demonio gli ha finora offerto facendo ricorso a quella «compréhension "sensuelle" de la sémiotique divine[5]», a quel richiamo verso un modello di interpretazione esclusivamente carnale e terreno della promessa divina che, già ricusata da Calvino per il suo carattere "accecante" [6], si manifesta con consapevolezza al patriarca in un ventaglio di sentimenti che coinvolge tutte le «humaines passions» (v.816):

Mais, ô Seigneur, tu sais qu'homme je suis,
Exécuter rien de bon je ne puis,
Non pas penser, mais ta force invincible
Fait qu'au croyant il n'est rien impossibile.
Arrière chair, arrière affections,
Retirez-vous humaines passions.
Rien ne m'est bon, rien ne m'est raisonnable,
Que ce qui est au Seigneur agéable[7].

Nell'eco del plautino *homo sum* e del *vade retro* evangelico, Abraham accetta infine la propria umanità. Nelle sue parole, le quali sembrano preludere alle antitesi che lo stesso Bèze adotta in

[1] Agostino, *De civitate Dei*, XVI, xxii, 1: «*Hanc ergo promissionem pater pius fideliter tenens, quia per hunc oportebat impleri, quem Deus iubebat occidi non haesitauit quod sibi reddi poterat immolatus, qui dari potuit non speratus*.» [AGOSTINO 2001, p.790: «Questo padre dunque, mantenendo fede devotamente alla che promessa, poiché essa doveva compiersi attraverso quel figlio Dio gli ordinava di uccidere, non dubitò che avrebbe potuto restituirgli quel figlio una volta immolato Colui che poté concederlo contro ogni speranza.»]
[2] PADUANO 2007, p.323.
[3] MAZOUER 1997a, p.61.
[4] HILLMAN 2006, p.234.
[5] STAWARZ-LUGINBÜHL 2012, p.173.
[6] CALVIN 2008 [1541], I, i, «De la cognoissance de Dieu», p.211 [f.14]: «Neantmoins quelque clarté qui nous soit allumé en la contemplation des œuvres de Dieu pour representer et luy et son royaume immortel, nostre esprit est tellement charnel que nous ne voyons rien non plus que aveugles à ces tesmoignages tant manifestes.»
[7] BÈZE 1986 [1550], pp.47-48, vv.801-818. I termini del trittico ai vv.815-816 riecheggiano con intensità espressiva il linguaggio paolino.

conclusione alle sue *Chrestiennes Méditations*[1], viene accolto il carattere limitato di qualunque tipo di prospettiva derivante da tale umanità: del resto, come scrive Calvino, «*Deum servos suos tentare, non tantum quum subigit carnis affectus, sed omnes eorum sensus redigit in nihilum, ut ad plenam sui abnegationem eos adducat*.[2]» Nei due emistichi che compongono il v.817, il patriarca riconosce insomma la propria natura postlapsaria («Rien ne m'est bon») e la conseguente fallibilità della propria ragione («rien ne m'est raisonnable»), sancendo la definitiva sconfitta della ricerca razionale dell'identità e dell'univocità di Dio che aveva caratterizzato, attraverso il prevalere della *disputatio*, la filosofia e la teologia scolastica. In continuità con la teologia riformata di matrice luterana, questo epilogo del monologo di Abraham sancisce la preclusione della logica umana rispetto alla conoscenza di Dio e del suo rapporto con l'uomo: per sanare l'abisso altrimenti siderale fra ragione e fede è necessario un cambiamento di paradigma, è necessaria una nuova episteme saldamente consapevole dell'oscurità in cui si trova la conoscenza umana in seguito al peccato originale. La fede, in breve, non è fondata sulla speculazione astratta o sull'ottundimento della ragione, bensì sulla testimonianza della pratica concreta[3].

Di fronte alla piena adesione da parte di Isaac a quella logica paradossale che il padre ha maturato soltanto alla fine di un percorso interpretativo tortuoso ed accidentato, davanti a questa fede che apre lo sguardo verso cose invisibili[4], Satan non può, in conclusione, che ammettere la propria sconfitta, giacché la ragione divina trascende ogni giudizio umano[5]. Al pari di quanto che viene narrato nel *Libro dei Giubilei*[6] e soprattutto di ciò che viene argomentato da Lutero nella sua lezione sul *Genesi*, Satan resta come folgorato dagli eventi a cui assiste: come scrive il riformato di Eisleben, «*Lex et sapientia carnis haec non intelligunt: sicut tunc spectaculum illud duorum fuit abscontitum*

[1] BÈZE 1964 [1582], pp.94-95 [ff.110-111]: «Arriere de moy, imprudente prudence, folle sagesse, desraisonnable raison, et toutes passions qui ne sçauriez que me precipiter du tout par moy-mesmes». MONDA 2001, p.116: «il peggior nemico dell'uomo non è il demonio, ma quella carne che abita nel suo stesso cuore.»

[2] CALVIN 1554a, f.160 [CALVIN 1554b, f.161: «Dieu tente ses serviteurs, non seulme[n]t selon quand il matte les affections de leur chair, mais qua[n]d il reduit à neant tous leurs sens, pour les amener à un pleun renoncement de leurs propres affections.»]

[3] BÈZE 1964 [1582], p.95 [f.111]: «Et pour que je ne puis ni entendre ceste volonté ni prendre plaisir à la suivre, quand mesmes je l'auray entendue, appen-la moy, Seigneur, et me mene par icelle, non pour la sçavoir seulement, mais pour la prattiquer. Ton bon esprit, et non pas ni le tentateur ni celuy de la chair et du sang, me guide au droit chemin.»

[4] Cfr. *Eb* 11, 1, *Rm* 8, 24.

[5] CALVIN 2008 [1541] I, i, «De la cognoissance de Dieu», p.222 [f.21]: «Nous ne cherchons point ou argumens ou verisimilitudes ausquelles nostre jugement repose, mais nous luy [Dieu] submettons nostre jugement et intelligence, comme à une chose eslevée par dessus la necessité d'estre jugée […] pource que nous sentons là une expresse vertu de la divinité monstrer sa vigueur, par laquelle nous sommes attirez et enflambez à obeyr sciemment et voluntairement, neantmoins avec plus grand'efficace que de volunté ou science humaine. C'est donc une telle persuasion, laquelle ne requiert point de raisons, toutesfois une telle congnoissance, laquelle est appuyée sur une très bonne raison. C'est à sçavoir d'autant que nostre esprit ha plus certain et asseuré repos que en aucunes raisons. Finalement c'est un tel sentiment qu'il ne se peut engendrer que de revelations celestes.»

[6] Nel passo già citato del *Libro dei Giubilei* (18, 12), il demonio si dilegua dalla scena con rapidità: di fronte all'intervento divino, infatti, «il tiranno Mastema si vergognò» (SACCHI (ed) 1981-2000, I, p.300).

toti mundo: Deo autem et Angelis notum et longe iucundissimum. Hominibus et daemonibus horrendum et expavescendum. Quia Diabolus, cum videt hominem in fide agentem, terretur[1]».

Non a caso Satan esce, o meglio fugge dalla scena quasi non potesse sostenere la vista di un simile spettacolo. In uno scioglimento paradossale degli eventi, egli resta vittima delle sue stesse illusioni, vero capro espiatorio di un principio logico che egli, a differenza del patriarca, non rinnega sino alla fine. È solo alla luce di questo apparente scioglimento paradossale della crisi tragica che si può cogliere il canto finale, dal valore quasi corale, di questo "anti-Sileno":

840 Ennemi suis de Dieu et de nature,
Mais pour certain cette chose est si dure,
Qu'en regardant cette unique amitié
Bien peu s'en faut que n'en aye pitié. [2]

Prima che il patriarca, forse in un ultimo riflusso del demone della ragione di fronte alla disarmante devozione filiale, echeggi sino al limite del prestito lessicale le stesse parole di Satan[3], quest'ultimo ha modo di confermare nel corso di queste ultime battute il suo ruolo di spettatore, di commentatore quasi corale rispetto a degli eventi ai quali egli non può partecipare se non «en regardant»[4], e che in piena adesione ai principi educativi promossi in ambito riformistico gli suscitano un sentimento di «pitié».

Come il pubblico e come il lettore, Satan assiste alla scena fino a quando essa oltrepassa ogni ragione umana, dando voce ad un processo critico di cui egli stesso riflette i limiti, l'inversione. Confinato in uno spazio che segnala l'eterotopia teatrale, Satan, posto lungo il margine che separa la

[1] LUTHER 1911-1912 [1544], t.XLIII, p.222, che continua più avanti: «*Id ergo agitur istis exemplis, ut discamus; credere vitam et mortem juxta esse piis. Si vivunt, moriuntur, si moriuntur, vivunt* […]. *Ista mirabilia opera terrent Daemones, exhilarant Angelos, consolatur pios*». Cfr. Ibid., p.223, dove viene commentato *Gn* 22, 1: «*Hic videre est, quomodo sancti sunt admirabiles Angelis et spectacula Dei, quia sunt ipsi opera Dei. Angelus de coelo hic adfuit, et vidit Abraham in toto actu. Imo Deus ipse in coelo et omnes Angeli fuerunt spectatores*».

[2] BÈZE 1986 [1550], p.48, vv.841-844. PADUANO 2007, p.324 commenta così questi versi: «In Théodore de Bèze il carattere apicale del pathos è marcato dal comportamento di Satana che, dopo avere in un certo senso combattuto assieme ad Abramo il dramma dell'obbedienza, si sente preso da una pietà paradossale, come tale rimarcata da lui stesso».

[3] BÈZE 1986 [1550], p.51, vv.931-933, Abraham: «Fut-il jamais pitié, / Fut-il jamais une telle amitié? / Fut-il jamais pitié?». Allo sconcerto del padre si oppone la ribadita devozione protomartiriale con cui Isacco si appresta ad essere sacrificato. Egli infatti esclama al padre: «Otez toutes ces peurs, / Je vous supplie. M'empêcherez-vous donc / D'aller à Dieu?» (Ibid., vv.934-936). Il *pathos* che emerge da questo scambio fra padre e figlio costituisce un'amplificazione teatrale che pare incardinarsi sull'esegesi luterana: «*Mors naturalis, quae est separatio animae a corpore, simplex mors est. Sed sentire mortem, hoc est, terrorem et pavorem mortis, ea demum vera mors est.Sine pavore mors non est mors, sed somnus*» (LUTHER 1911-1912 [1544], t.XLIII, p.218). Bèze, d'altra parte, dedica una certa attenzione ai racconti dei martirii e dei massacri di fedeli protestanti in due opere del 1580, l'*Histoire ecclésiastique des Églises réfromées au royaume de France* (Anvers [i.e. Genève], Jean Remy) e le *Icones* (Genevae, Jo. Laonius,), entrambe in parte debitrici delle raccolte del martirologista Jean Crespin.

[4] Cfr. MARTIN-ULRICH 2000, p.121.

realtà dalla finzione, è sino in fondo portavoce di un punto di vista logico rispetto ad una vicenda che, per converso, eccede i limiti di qualsiasi lettura.

Nella vertigine di una comprensione che si sforza di risolvere ogni contraddizione, il demone dell'interpretazione non fa altro che rispecchiare le esitazioni, le perplessità, ovvero l'«antinomie des lois[1]» che a partire dalla richiesta sacrificale si estende a tutto il restante canone biblico[2]. In fondo, la lacerazione ermeneutica che si verifica all'interno del patriarca e che viene resa scenicamente attraverso Satan non è soltanto una finzione teatrale, ma riflette, secondo i giochi di riflessi del *theatrum mundi*, una situazione storica ben precisa giacché, come ricorda Paolo Lombardi, «con l'esplosione riformata, la Scrittura era sempre più immersa in un mare di dubbi.[3]»

Satan resta insomma soggiogato a degli eventi che eccedono qualsiasi spiegazione razionale, umana. La sua sconfitta è dunque la sconfitta della ragione, di un pensiero logico e ponderato che egli si rifiuta di abiurare sino in fondo, quando con toni nuovamente paradossali egli afferma: «Mais je vous prie, qui eût pensé cela?» (v.878). Con questa battuta, egli ammette il fallimento della logica, del pensiero, confermando fino in fondo, secondo quanto prevede anche l'*ars* oraziana[4], il radicamento ragionativo della propria prospettiva. Nel momento in cui egli viene sopraffatto dal carattere assolutamente illogico degli eventi a cui assiste, è la mancanza di senso, la totale confusione a prevalere nelle sue ultimissime parole, in maniera del resto affatto analoga a quanto descritto da Agostino nelle sue *Enarrationes in Psalmos* in merito al caso di Giobbe[5]. In linea con il commento luterano ma anche con un certo rifiuto oraziano rispetto alle scene di violenza (v.185 *sq.*), Satan decide così fuggire, di dileguarsi dalla scena prima che si compia il sacrificio, non senza confessare il più assoluto stordimento intellettuale: «Je suis confus, et faut que je m'en fuie.» (v.907)[6]

---

[1] GEONGET 2005, pp.214-215: «le terme [de perplexité] désigne au XVI^e^ siècle - et bien davantage encore durant le Moyen Âge - tout autre chose que le sentiment d'inquiétude et d'impuissance que nous connaissons aujourd'hui sous ce nom. En effet, bien avant d'être un concept psychologique, la "perplexité" est au XVI^e^ siècle une notion technique précise désignant, pour les juristes, ce que nous nommerions volontiers de nos jours une antinomie de lois […] et, pour les théologiens, principalement l'état d'une conscience qui fait erreur et dont le dictamen se trouve en désaccord avec les préceptes de l'Église. Est ainsi dit perplexe pour un théologien de la Renaissance, tout individu qui hésite sur la conduite à tenir et qui, quoiqu'il décide, se trouve malgré lui à pécher». Tale «antinomie des lois» deriva dal conflitto interpretativo suscitato dalla divergenza dei precetti distribuiti nella cornice biblica della Torah (cfr. AUERBACH 2000, I, p.13), la stessa divergenza che il protagonisa della tragedia di Bèze non esita a formulare *apertis verbis*.

[2] LACOCQUE, RICŒUR 1998, p.133: «il est clair qu'*Exode* 20,13 entre en collision avec l'histoire […] de la tentative de meurtre sur la personne d'Isaac dans *Genèse* 22 […]. On peut même dire que *Genèse* 22 perd toute signification s'il n'est pas considéré dans le contexte de la prohibition d'*Exode* 20,13 ["Non commettere omicidio"]»

[3] LOMBARDI 1992, p.123.

[4] Orazio, *Ars poetica*, vv.125-127: «*Siquid inexpertum scenae committis et audes* / *personam formare novam, servetur ad imum* / *qualis ab incepto processerit et sibi constet.*» [ORAZIO 2019, p.173, vv.125-127: «Ma se poi vorrai affidare alla scena una nuova esperienza ed osare / di formare un personaggio che sia solo tuo, mantienilo sino alla fine / così come sarà apparso al principio, simile sempre a se stesso.»]

[5] Agostino, *Enarrationes in Psalmos* XXIX, 6: «*Ád probationem autem permissus est diabolus in Iob: probatus est Iob, confusus est diabolus.*» [AGOSTINO 1988, p.55: «Per prova invece fu concessa al diavolo riguardo a Giobbe: Giobbe fu messo alla prova, e il diavolo restó confuso.»]

[6] BÈZE 1986 [1550], p.50, vv.906-907: «Jemais, jamais enfant mieux ne parla. / Je suis confus, et faut que je m'en fuie.»

Il rispetto dell'ingiunzione divina, insomma, non può dunque che avvenire nella negazione di qualsiasi logica, nell'obbedienza, come afferma Abraham, «nonobstant toute raison humaine» (v.925)[1]. Il volere di Dio pretende la sospensione di ogni logica rendendo gli uomini pressoché folli[2], ovvero razionalmente ciechi[3], così come sembra metaforicamente evocare l'immagine di Isaac che, bendato, e non legato come prevede il racconto biblico nonché la prevalente tradizione iconografica[4], accetta con la stessa *plena abnegatio* di un protomartire di essere immolato a Dio[5]. Ancor prima di immolare il figlio, insomma, Abraham sacrifica il proprio intelletto, la propria ragione, ciò che definisce la propria umanità ma al contempo il proprio limite interpretativo.

Coperti gli occhi della carne, il significato della prova di fede si apre agli occhi della mente. Ed è per questo che la tentazione celeste diviene necessaria e benefica, utile all'intuizione di quel disegno salvifico stabilito *ab aeterno* che la ragione umana può cogliere soltanto in maniera imperfetta e ottenebrata, in attesa di una luminosa rivelazione divina che, tuttavia, non potrà mai essere totale e pacifica. «A partir du moment où il commence à admettre la possibilité d'un dénouemement *para tèn doxan* - c'est-à-dire inaccessible à la raison humaine -, Abraham», come scrive Ruth Stawarz-Luginbühl, «cesse en effet de s'intérroger sur la logique inhérente à l'ordre divin sans pour autant arrêter de souffrir dans sa chair.[6]» In questo senso, l'etica che emerge dalla prova di fede assume gli stessi contorni, interpretativi più che mistici, di un'esperienza viva, quasi carnale, in

[1] BÈZE 1986 [1550], p.51. Cfr. GRAHAM 2014, p.131. STAWARZ-LUGINBÜHL 2014, p.39: «Ce n'est [...] qu'à cent cinquante vers de la fin que le personnage de Bèze se conforme, *in extremis*, à l'idéal calvinien de la suspension des facultés rationnelles».

[2] WHITE 1994, pp.313, 315: «The idea that God sports with us is finally dismissed as a false inference derived from our experience of God's silence or of life's many accidents. […] In a passage which directly echoes the only explicitly theatrical metaphor in the New Testament (I *Cor*. 4: 9), Calvin poignantly depicts the humiliation of the just, cast in the classic role of the fool: "Nous ne serons point à nostre aise en ce monde, nous serons baptuz d'une verge et puis d'une autre, il semblera que nous soyons ordonnez pour estre en spectacle à tout le monde, pour dire: 'Voilà de pauvres gentz et malotruz' " ».

[3] CALVIN 1554a, f.160: «*Interea quasi oculis clausis, pergit quo iubetur*.» CALVIN 1554b, f.260: «Cependant il va où il luy est commandé, comme à yeux cloz.»

[4] Bèze infatti specifica in una didascalia a margine del v.902 che «*Ici est bandé Isaac*» (BÈZE 1986 [1550], p.50). Lo scarto rispetto al dettato biblico, che nella traduzione di Olivétan riportata da Bèze viene rispettato indicando che Abraham «si lia Isaac son fils» (Ibid., p.20, r. 18), allontana la tragedia da tutte quelle interpretazioni diffuse soprattutto in ambiente rabbinico e per le quali il testo è noto non tanto come "sacrificio", quanto piuttosto come "legatura" (*Aqedah*) di Isacco. Sulla bendatura provvidenziale dello sguardo dell'uomo si legga il XXXV *Sermon* di Calvino su *l'Harmonie des trois Évangiles* (cit. in STAUFFER 1978, p.297, n.120).

[5] Nel devoto consenso con cui Isacco accoglie il proprio ruolo sacrificale si intersecano l'accettazione dell'Ifigenia euripidea e la risoluzione di Cristo condotto alla Passione. Le parole pronunciate dal fanciullo nella tragedia sembrano d'altra parte evocare l'esempio di un fedele che si appresta a subire il martirio (BÈZE 1986 [1550], p.50, vv.883-884, Isaac: «Liez, frappez, brûlez, je suis tout prêt / D'endurer tout, mon Dieu, puisqu'il te plaît»). Il valore prototipico del racconto genesiaco secondo la prospettiva martiriale viene già argomentato nell'esegesi patristica, specialmente presso Ambrogio (*De Abraham* I, 8, 74). Cfr. BLUM 1987, p.150. La benda sugli occhi del fanciullo, di cui nulla dice il racconto biblico, rappresenta un'immagine che rinvia sia alla cecità della Fortuna, negata in ambiente riformato per la sua contraddizione con l'idea di provvidenza (cfr. AUBIGNÉ 1995 [1627], p.303, VI, *Vengeance*, vv.1081-1056), che al celamento della verità sacrificale che, secondo la comune esegesi figurale, verrà "svelata" da Cristo. Le *moralités* mettono spesso in scena dei fanciulli nel momento di una scelta decisiva: cfr. HANDLEY 2006, pp.287, 298-299, MAZOUER 2015, p.247.

[6] STAWARZ-LUGINBÜHL 2012, p.218.

cui il timore di Dio induce non tanto ad una rassegnazione fatalistica, quanto per converso ad una sapienza che, scacciando quella conoscenza speculativa, quei dubbi e quello spirito di rivolta messi in scena da Satan[1], accetta i propri limiti, assumendo in un certo senso i contorni di una *docta ignorantia*[2].

Alla varietà delle argomentazioni diaboliche non si può rispondere sul piano teorico, cercando di capire e disquisendo a proposito del verbo: per non cedere al fascino della ragione, è necessario allontanare ogni dubbio ed affidarsi, in tutta la sua apparente assurdità, alla *sola scriptura*, alla sola parola di Dio, nell'eco del «*crede ut intelligas*» di memoria agostiniana. In tal senso, la «suspesion téléologique de l'éthique[3]» della vicenda biblica viene plasticamente resa nell'*Abraham* attraverso la mano *sacrificante* del patriarca, una mano che, nelle sua ridondante ripetizione lessematica negli ultimissimi istanti che precedono il compimento del sacrificio[4], resta elevata sulla vittima per un tempo *in-finito*, così come incompiuta ed inconclusa resta l'indagine ermeneutica di una situazione che, «en appellant le spectateur à un travail d'analyse[5]», sfugge ad ogni significato univoco. Al senso abitudinario, acquisito, all'*habitus* di cui le Scritture sono state rivestite, si oppone un'interpretazione "energetica" più che etica - nel senso dell'*hexis* aristotelica[6]-, un'ermeneutica basata su una dinamica edificante, su un'esegesi drammaturgica che rende perennemente mobile la parola divina[7]: un *teatro*

[1] Cfr. STAWARZ-LUGINBÜHL 2014, p.31, MAZOUER 2018, pp. 41: «En faisant de Satan un personnage de son *Abraham sacrifiant*, Théodore de Bèze rend visible, scénique, la tentation du doute et de la révolte, en les présentant précisément comme péché», 43-44. La differenza fra la vera e la falsa sapienza, la prima celeste e pura, la seconda terrena, carnale e diabolica, costituisce ad ogni modo un concetto presente in *Gc* 3, 13-18. Sull'ostilità alla ragione come elementi distintivo del contro-Rinascimento e del pensiero di Lutero e Calvino cfr. HAYDN 1966, pp.86-104.

[2] CROUZET 2008, p.322: «Dans l'univers théocentrique de Calvin, il faut voir que, parallèlement à la saisie par l'homme de sa corruption, il y a des "moments" anthropocentriques, des "moments" de "doctæ ignorantiæ". Comme l'on affirme in 1 *Cor* 3, 19, la vaine sagesse des hommes est folie devant Dieu». Sulla base della teologia di Niccolò Cusano, il tema della dotta ignoranza viene investito di un'inspirazione mistica che Calvino tuttavia rigetta, così come ricorda MILLET 1992, p.623, citando un passo dell'*Institution de la religion chrestienne* (II, 19): «comme si quelqu'un, estant encloz en basse prison, n'avoit la clarté du Soleil que obliquement et à demy, par une fenestre haute et estroicte, il n'auroit pas la veuë du Soleil pleine, ne à delivre ; toutesfois il ne laisseroit pas d'avoir la clarté certaine et en recevoir l'usage. En ceste manière, combien que nous, estans enfermez en la prison de ce corps terrien, ayons de toutes pars beaucoup d'obscurité, si nous avons la moindre estincelle du monde de la lumière de Dieu, qui nous descouvre sa misericorde, nous en sommes suffisamment illuminez pour avoir ferme asseurance». WAJEMAN 2007, pp.189-190: «En somme, le motif fort ancien de la "docte ignorance" retrouve de la vigueur sous la plume des protestants parce qu'il va de pair avec la conception d'un destin humain entièrement soumis à la grâce divine».

[3] LACOCQUE, RICŒUR 1998, p.137, dove si riprende l'espressione che Søren Kierkegaard dedica nella sua opera *Timore e tremore* nell'interpretazione dell'episodio di *Gn* 22.

[4] Bèze sembra in effetti estendere l'azione di Abraham ripetendo il lessema «main» a più riprese, come per insistere sul gesto di cui è vettrice (vv.739, 775) e per sottolineare il progressivo approssimarsi del vertice tragico (vv.909, 918, 927, 941). Per l'esegesi di Calvino rispetto a questo momento apicale, quasi "sublime", del racconto biblico cfr. MILLET 1994, pp.375-376. STAWARZ-LUGINBÜHL 2017, pp.726-727: «L'épreuve, qui constitue à coup sûr une notion-charnière dans la littérature calviniste, abolit la perspective eschatologique tout en investissant le temps d'une signification nouvelle: la durée de l'épreuve devient le lieu de la transformation intérieure du fidèle, de sa régénération. C'est en suspendant son jugement, en priant, en s'ouvrant à la possibilité d'une compréhension non rationnelle de sa situation que l'homme souffrant - comme Abraham dans la tragédie de Bèze - chemine vers l'issue dont le moment et la modalité ne sont connus que de Dieu seul.»

[5] ZANIN 2014, p.281.

[6] Aristotele, *Etica Nicomachea*, II, 1-4.

[7] Cfr. MARTIN-ULRICH 2000, p.124 che rinvia peraltro a MILLET 1995c.

della parola che, da ultimo, non può che risultare opposta e complementare a quella lettura statica resa simbolicamente dall'immobilismo dello sguardo di Satan, in questo senso commentatore più che interprete. Attraverso la sospensione della mano e della mente, l'asse orizzontale della dimensione umana e dell'ermeneutica terrena incontra quello verticale della parola divina in tutto il suo carattere immediato, apparentemente paradossale, lo stesso asse sul quale, del resto, si incardina il rapporto fra uomini e Dio[1]. La mano di Abraham incontra così quella di Dio, il quale lungo tutta la *pièce* viene evocato proprio tramite questa metafora anatomica[2]. Se nell'elevazione della mano di Abraham ogni logica viene sospesa, la crisi ermeneutica che ne deriva non può essere sciolta che da una soluzione che eccede qualsiasi ragione, da una spiegazione intrinsecamente paradossale, così come avviene nello scioglimento *deus*, o per meglio dire, *angelus ex machina*.

Nel pieno rispetto del dettato biblico, le parole pronunciate nelle battute finali dell'*Abraham sacrifiant* da L'Ange disperdono la densità tragica dell'intera vicenda fornendo un significato complessivo alla prova di fede: il tragico, in questo senso, è dunque solamente «una prova e, in fondo, una finzione, non si attua veramente.[3]» Il messo celeste, ossia colui che Calvino descrive a più riprese come la mano di Dio[4], interviene all'improvviso per interrompere l'atto sacrificatorio, secondo una modalità di scioglimento degli eventi che, per quanto biasimato dall'*Ars* oraziana (vv.190-191), aderisce pienamente non soltanto all'orizzonte tragico del canone greco, soprattutto se per quest'ultimo si assume come modello l'*Ifigenia* euripidea[5], ma anche alle conclusioni offerte da un dibattito teorico di cui Giangiorgio Trissino, Giovambattista Giraldi Cinzio e Thomas Sébillet forniscono, fra Italia e Francia, gli spunti più illustri ed eruditi[6].

L'analogia è flagrante, e viene colta in tutto il suo spessore nel primo commento, sebbene indiretto, della tragedia di Bèze. Nel *Commentarius* di Calvino, che pure insiste altrove sul carattere invisibile ed incorporeo dei messi celesti[7], il rivolgimento finale della vicenda biblica narrata in *Gn* 22, 11 - «*Et clamavit ad eum Angelus Domini*» - viene letto nel richiamo più esplicito dello scioglimento per *deus ex machina*, una soluzione posticcia di cui l'*Ifigenia* d'Euripide sembra verosimilmente costituire il modello di riferimento alluso. Anzi, il riformatore ginevrino sostiene persino che il versetto genesiaco costituisca l'autentico archetipo che i poeti antichi non hanno fatto

[1] Cfr. MEYNIEL 2019, p.135.
[2] Cfr. ad esempio il *Cantique* di Abraham e Sara in BÈZE 1986 [1550], p.26, vv.111-115. REVENTLOW 1999-2004, III, p.167, osserva che nella teologia calvinista «Dio si adatta alle possibilità conoscitive umane. Così accade, ad esempio, quando nella Scrittura si parla di parti del corpo di Dio: la mano, la bocca, il piede.»
[3] BARBERI SQUAROTTI 2003, p.141.
[4] Cfr. STAUFFER 1978, p.193.
[5] Cfr. PADUANO 2007, p.333. Aristotele, nell'argomentare contro questo tipo di soluzione, fa riferimento alla *Medea* di Euripide (*Poetica*, 1454b).
[6] Cfr. LANA ZARDINI 1999, p.191 *sq*.
[7] Cfr. STAUFFER 1978, pp.190-191.

che imitare, pur dissipandone l'intensità drammaturgica, l' "energia" persuasiva ed edificante. Agli occhi di Calvino, infatti, essi sono colpevoli di aver ripreso l'angelofania del racconto di Abramo mettendo in scena delle *fabulae*, delle narrazioni mitologiche di cui il diavolo, in qualità di imitatore di Dio, sembra ricoprire il ruolo di un vero e proprio regista:

> *Poetae in suis fabulis, ubi res desperatae sunt, Deum aliquem inducunt qui subito ex machina apparet: fieri potest ut eiusmodi figmentis miros et stupendos Dei occursus obscurare conatus sit Satan: dum suis ad opem ferendam ex inopinato affulsit. Nota certe et celebris omnibus populis esse debebat haec historia: verum astu Satanae non modo adulterata fuit Dei veritas et conversa in mendacium, sed etiam tracta ad fabulandi materiam, quo maiori ludibrio foret.*[1]

Sebbene l'apparizione di entità celesti sia lungi dall'essere sporadica nel teatro francese del secondo Cinquecento[2], il finale dell'*Abraham* sembra pertanto non solo ricalcare il dettato biblico, ma anche ripristinare, attraverso una sorta di ecdotica cristiana, l'impianto originale, l'archetipo del racconto genesiaco emendandolo dagli "oscuramenti" dovuti agli errori dei tragediografi pagani nonché, più in generale, alla falsificazione diabolica.

L'angelofania risolutiva dell'*Abraham sacrifiant* si inserisce d'altro canto in quel processo di interruzione logica resa plasticamente dalla mano sospesa del patriarca e che Calvino commenta nei suoi *Sermons sur le livre de Job* (1563), sostenendo che «d'autant que ce n'est pas à nous de iuger, sinon que Dieu nous ait monstré quelle sera l'issue des afflictions, il faut qu'on se tiene en suspens, comme l'on dit.[3]» L'apparizione de L'Ange sembra dunque sopperire alla mancanza di qualsiasi logica terrena, la stessa logica di cui la fuga di Satan ha espresso il fallimento e che ora si ritrova sospesa nella mano levata di un padre pronto a sacrificare il figlio. Come scrive Ruth Stawarz-Luginbühl, «[c]'est à l'Ange de conclure parce que le raisonnment humain est continuellement menacé par le fourvoiement[4]».

---

[1] CALVIN 1554a, p.162 [CALVIN 1554b, f.263: «Les Poetes en leurs fables introduisent quelque dieu, qui fort subitement d'une feinte appostée, pour venir donner secours où tout est desesperé. Il se peut bien faire que Satan se soit afforcé d'obsurcir par telles inventions les merveilleuses & espouventables rencontres de Dieu, qui vient tau devant des siens pour les assister outre leur attente. Ceste histoire devoit estre notoire & renommée p[our] toutes nations. Mais la verité de Dieu n'a pas seulement esté falsifiée par l'astuce se Satan & convertie en mensonge, mais aussi tirée en matiere de fable, pour estre en plus grande derision.»] Cfr. MILLET 1994, p.377, MAHLMANN-BAUER 2006, pp.334-334.

[2] BEIJER 1956, p.406 ricorda che in effetti «C'est durant le XVI[e] siècle que se généralisent au théâtre les apparitions d'êtres célestes descendant des hauteurs.»

[3] CALVIN 1563, x, ff.52b-53a. Del resto, come osserva CAVE 1999, p.139, parlando del racconto romanzesco, «là où le suspens opère au niveau de l'action […] l'allégorie s'interroge à chaque étage sur la signification ultérieure de cette même action […] Le suspens opère sur l'axe linéaire ou horizontal de l'intrigue, l'allégorie sur l'axe vertical de la signification», ooncludendo che «l'essor d'une théorie du suspens coïncide avec le déclin de l'allégorie et des modes de pensée qui la soutiennent.»

[4] STAWARZ-LUGINBÜHL 2012, p.215.

Dopo aver chiamato per nome il patriarca, l'improvvisa agnizione de L'Ange, una materializzazione di uno spirito celeste che costituisce un problema non indifferente nella teologia agostiniana[1] così come in quella calvinista[2], si manifesta in effetti con un'apostrofe che, nell'arco di una manciata di pochi versi (vv.941-948), fornisce finalmente un ordine di senso all'intera vicenda, riconoscendo nella devozione del patriarca un «amour» verso il Signore (v.945) che, lungi dalla passione terrena cantata dai poeti della Brigade e dallo stesso Bèze nel corso della sua gioventù, sembra in parte riflettere nelle sue aporie il «double Éros» con cui nei versi 543-551 della sua *Ifigenia* Euripide «distingue dans la nature du dieu un aspect nébuleux et malin qui entraîne au malheur et un aspect bénéfique qui conduit à l'ἀρτεή[3]». Evidenziando a più riprese, nei versi successivi (v.955 *sq.*), la cieca obbedienza che il fedele ha osservato nei confronti della volontà divina, il discorso conclusivo del messo divino tende infatti a sottolineare, anche attraverso la ridondanza della congiunzione «puisque», le cause e le ragioni sottese alla richiesta sacrificale, mutando nel giro di pochi versi il momento di più intensa crisi tragica nella promessa di un'alleanza che echeggia un nodo centrale della dottrina calvinista.

Secondo preoccupazioni simili che animano, fra gli altri esempi, le pagine che Calvino dedica ne *L'Insitution* alla similitudine fra i due Testamenti, la benedizione angelica, in effetti, si limita a mettere in risalto l'obbedienza osservata dal patriarca nella prova di fede, senza rinviare ad una possibile spiegazione ulteriore, senza inscrivere la vicenda all'interno di qualunque lettura allegorica, giacché il cursorio riferimento fatto a margine del v.967 - «*Christ promis*» - sembra non alludere ad altro che alla progressiva e sempre più chiara rivelazione della parola divina deposta nel dettato biblico, in continuità con una certa preoccupazione soteriologica riscontrabile anche in Calvino[4]. Del resto, lo stesso riformatore ginevrino non manca di sottolineare nei suoi commenti a *Gn* 22, 13 che in merito a «*quod in loc*u[*m*] *Isaac substituitur aries, quasi in speculo nobis ostendut Deus, quis fit mortificatrionis nostrae finis, ut scilicet Spiritu Dei in nobis vigente, nobis mortui, tamen vivae hostiae simus. Nec me latet, magis subtiles allegorias posse elici: sed quantum firmitatis habeant, non video.*[5]»

Nel discorso de L'Ange, insomma, prende forma la spiegazione decisiva degli eventi, facendo emergere un *tertio datur* che azzera qualunque tipo di interpretazione. Il nunzio celeste stabilisce

[1] Agostino discute nel dettaglio l'apparizione angelica ad Abramo nel *De Trinitate* III, x, 25. Cfr. PÉPIN 1965, pp.58-59.
[2] Cfr. STAUFFER 1978, pp.190-195.
[3] TIMOTIN 2012, p.43, che nella pagina successiva osserva che «[l]es dieux, affirme résolument Euripide, ne sauraient pourtant être méchants (*Iphigénie en Tauride*, 391).»
[4] Cfr. BOST 2001, p.555 *sq.*
[5] CALVIN 1554°, f.162 [CALVIN 1554b, f.164: «Or quant à ce qu'un mouton est substitué au lieu d'Isaac, Dieu nous monstre comme en un miroir quelle est la fin de nostre mortifications: c'est assavoir que l'Esprit de Dieu ayant vigueur en nous, nous soyons morts à nous mesmes, & neantmois que nous soyons sacrifices vivans à Dieu. Ie say bien qu'o[n] pourroit tirer d'icy des allegories plus subtiles. Mais ie ne voy point qu'elles ayent aucune fermeté.»]

infatti in maniera risolutiva l'assolutezza di un dogma, la cieca obbedienza alla parola di Dio, che la ricerca logica, spinta da una costante esitazione, era soltanto riuscita a lambire e poi rifiutare. La prova di fede ha dunque valore per sé e per sé soltanto[1], senza dar principio a nessuna discussione ulteriore e senza rinviare a nessuno di quei significati secondi che il demone dell'interpretazione ha cercato di decifrare attraverso la sua dialettica indiretta. Le costruzioni argomentative amalgamate attraverso il ragionamento cedono così sotto il peso della verità teologica, così come soltanto sul piano della fede e non su quello della logica è possibile situare la questione, profondamente perturbante, delle concessioni fatte a Satana da Dio: in una visione predestinazionista che abbraccia anche l'operato medesimo dei demoni, già Agostino aveva del resto sostenuto che essi «*tantum possunt, quantum secreto omnipotentis arbitrio permittuntur*[2]», delineando una nozione chiave, come quella della permissione divina, sulla quale insiste larga parte del pensiero rinascimentale, dalla teologia calvinista alle speculazioni demonologiche. La parola divina è dunque assoluta, sciolta da qualunque legame con la ragione umana: ogni tentativo fatto per farle "dire altro" non può che far cadere nella spirale di un vortice interpretativo privo di qualsiasi (ri)soluzione.

In questo modo, la poetica della differenza e dello scarto accennata nel *Prologue* trova nelle parole del messaggero celeste una spiegazione conclusiva. È infatti nel "quasi" sacrificio del figlio che la vicenda trova un'interpretazione: né l'inadempienza, né tantomeno il compimento di tale sacrificio può spiegare la prova sottoposta da Dio, bensì la sospensione fra questi due poli opposti e contradditori. È del resto nell'intervallo di questa sospensione e nella tensione fra queste due estremità che L'Ange inscrive il significato della vicenda, prima di congedare il patriarca con una benedizione in cui riecheggiano quelle immagini naturalistiche dei *Salmi* riprese anche nel commento luterano[3]:

955 Puisque tu as voulu faire cela,
Puisque tu m'as obéi jusque-là,
De n'épargner de ton seul fils la vie.
Malgré Satan et toute son envie

[1] BÈZE 1986 [1550], p.52, vv. 944-948, L'Ange: «Or puis-je voir tout clairement / Quel amour tu as au Seigneur, / Puisque lui portes cet honneur / De vouloir pour le contenter / Ton fils à la mort présenter.»
[2] Agostino, *De civitate Dei*, II, xxiii. Nel *De Trinitate*, XIII, xvi, 20, il vescovo d'Ippona sostiene inoltee che i predestinati non possono perire con il diavolo.
[3] Cfr. BÈZE 1986 [1550], p.52, vv.960-966, le cui immagini sembrano in particolare riprendere *Sal* 72, 8, evocato in senso escatologico anche nel *Libro di Siracide* 44, 20. Per Lutero, cfr. LUTHER 1911-1912 [1544], t.XLIII, p.262: «*Atque hae victoriae impiorum fuerunt, qui comparantur arenis in littore maris et pulveri terrae. Sed stellae coeli, hoc est, pii veram benedictionem adepti sunt in victoriis spiritualibus, quia possederunt portas spirituales, hoc est, corpora et mentes subjectas imperio Satanae; illas converterunt ad fidem, atque destruxerunt portae inferorum, regnum Diaboli, mortis, peccati et omnis generis afflictiones cum animi, tum corporis, et pacem consecuti sunt in coelo et in terris, ne horrerent amplius infernum, non expallescerent ad conscientiam peccati et legis accusantis minas*.»

Bénir te veux avec toute ta race[1].

«Malgré Satan et toute son envie»: con questa concessiva, L'Ange sembra non soltanto confermare una linea esegetica che risale al canone apocrifo, ma delinea nuovamente l'idea di uno scarto, di una differenza all'interno della quale sembra racchiusa l'intera vicenda teatrale. È infatti nello scarto, nella distanza presa rispetto a quel richiamo della carne e a quella limitatezza della ragione simboleggiati da Satan che prende forma quel *teatro della parola* che definisce l'*Abraham sacrifiant*. Passando attraverso le più inquietanti declinazioni del «quasi» proemiale e del «malgré» diabolico, la tragedia della morte si trasforma così nello spettacolo della vita[2]. Il messaggio più paradossale dell'*Abraham* è forse tutto qui, nell'esibizione di quel legame fra vita e morte che oltrepassa qualsiasi spiegazione umana.

Non si tratta di «farces mensongères», né di «fables légères», come ricorda il personaggio anonimo dell'*Épilogue* ai vv.979-980, alludendo per vie indirette a quella poesia paganeggiante di argomento mitologico che già Tertulliano aveva condannato [3] e che nel panorama culturale cinquecentesco si impone massicciamente, per quanto in maniera certamente non unanime, mediante la poesia della Brigade[4]. Al contrario di queste «fables», che in questi versi sembrano collimare con quella nozione di *muthos* che costituisce «la notion-clé du discours sur la fiction dans l'intégralité des poétiques du Cinquecento[5]», la vicenda dell'*Abraham*, modellata a partire da una stretta aderenza al dettato biblico, costituisce piuttosto «un fait très véritable[6]», un «bel exemple» in cui pubblico è invitato, con toni al limite dalla predica sermonaria, a rispecchiarsi e a contemplarsi (985-986)[7]. Il lettore e lo spettatore sono dunque invitati ad accogliere e praticare questo esempio anche oltre la finzione teatrale giacché l'uomo resta un attore sotto lo sguardo della regia divina: «*facti sumus spectaculum mundo et Angelis et hominibus*» come afferma la lettera paolina[8] ricordata da Lutero

[1] BÈZE 1986 [1550], p.52, vv. 955-959.
[2] LUTHER 1911-1912 [1544], t.XLIII, p.220: «*Meminerimus igitur hoc spectaculum, quod Moses proposuit, et lusum divinae majestatis in morte, ut discamus credere, mortem esse vitam*».
[3] Tertulliano, *Apologeticum* 47, 11.
[4] Il caso più sintomatico di questo dissenso è forse quello della poesia di Nicolas Denisot (1515-1559), la quale, pur essendo lodata da Ronsard ed i suoi satelliti, esprime sovente i propri sospetti di cattolico nei confronti della mitologia, arrivando talvolta a condannare in maniera esplicita, come ad esempio nei *Cantiques du premier advènement de Jésus-Christ* (Paris, Chez la Veufue Maurice De la Porte, 1553) il ricorso all'antichità pagana, ovvero il travestimento della poesia sotto le mentite spoglie di un paganesimo di maniera.
[5] DUPRAT 2009, p.146.
[6] Cfr. MASTROIANNI 2017, p.523, che individua in questo passaggio i prodromi di una discussione estetica sempre più centrale nel corso del Cinque e Seicento, specialmente nell'ambito del genere epico: il confronto fra «véritable» e «vraisemblable».
[7] BÈZE 1986 [1550], p.53. Già Lutero aveva osservato: «*Videre mortem possunt omnes homines: gentiles et impii intelligunt, quod mors sit mors. Haec autem Christianorum sapientia et doctrina ecclesiae peculiaris est, quam Abraham tenet: Ego occidens filium habeo eum viventem. Et Isaac: Moriens non moriar, utcunque jugules, et in cineres me redigas*» (LUTHER 1911-1912 [1544], t. XLIII, p.220).
[8] 1 *Cor* 4, 9.

nella sua lezione sul *Genesi*, dove aggiunge: «*Id si de malis Angelis intelligitur, horribile spectaculum est: si de bonis, est jucundum spectaculum*[1]».

In questa compenetrazione fra teatro e mondo, l'uomo, come ricorda l'*Épilogue* con toni al limite della predicazione, non può che eseguire la parte assegnata da Dio, rispecchiandosi nell'*exemplum fidei* di Abraham[2], di colui che, «nonobstant toutes raisons contraires» (v.991) ed i «jugement et conseil de sa tête» (v.1002), ha sospeso sino in fondo, accettando «sa nature perverse» (v.1007)[3], ogni questionamento della regia divina.

1.2. *L'Homme iustifié par Foy* di Barran: i velami del reale

Nel corso del Cinquecento, la presenza del personaggio di Satana ricorre con una certa regolarità all'interno di tragedie che, declinando l'argomento religioso secondo una precisa impostazione esegetica, sfociano in una catechesi dalle sfumature talvolta "propagandistiche"[4]. Anche quando le finalità religiose risultano preponderanti, l'attualità dello scontro confessionale rimane costantemente presente sullo sfondo, filtrando di frequente attraverso le maglie di un tessuto compositivo in cui la satira dell'avversario ricorre spesso al mito diabolico.

Nel 1554, il ministro protestante Henry de Barran dà alle stampe la sua *Tragique comédie françoise de l'homme iustifié par Foy*[5], sorta di *moralité* edificante redatta un paio di anni prima in cui la divisione oraziana in cinque atti, inquadrati a loro volta da un prologo e da una conclusione, articola in forma allegorica uno dei dogmi più caratteristici del credo calvinista. La materia viene desunta da due lettere paoline, la lettera ai *Galati* 4, 2, e quella agli *Ebrei* 10, 10, la prima delle quali

[1] LUTHER 1911-1912 [1544], t. XLIII, p.222.

[2] Cfr. MILLET 1994, pp.378-379, DUFOUR 2006, p.27, CECCHETTI 2012, p.628, STAWARZ-LUGINBÜHL 2012, p. 218 che osserva come l'enfasi posta sull'esemplarità del patriarca ne assottiglia il significato figurale. L'esemplarità di Abraham viene ripetutamente indicata come «miroir» anche in CALVIN 1561, f.20: «Dieu nous a voulu donner en la personne d'Abraham un mirroir tel, que quand nous aurons à combattre, il ne nous face point mal de suivre ses pas, & que nous ne trouvions point estrange ou nouveau d'estre conformez à celui qui est pere de toute l'Eglise». Cfr. Ibid., f.51. Nei *Commenti* sul *Genesi*, il lessema viene invece adottato in relazione a Isaac: cfr. CALVIN 1554a, ff.160, 162 [CALVIN 1554b, ff.261, 264]. Del resto, il teologo svizzero invoca di frequente la metafora dello specchio per incoraggiare i suoi lettori o i suoi uditori a reperire un'illuminazione rispetto alla propria situazione attuale attraverso l'esempio offerto dalla storia biblica, la quale assume di conseguenza i contorni di un passato valido di per sé e non riducibile al presente mediante le forzature dell'allegoria: il valore tipologico delle figure bibliche risulta pertanto ancorato al tempo e allo spazio della situazione originaria, senza tuttavia dimunire il significato delle nozioni di analogia o anagogia, essendo l'insieme della storia sottoposto ad una provvidenza divina che crea similitudini fra la storia sacra e quella umana. Cfr. PITKIN 2020, pp.222-225.

[3] BÈZE 1986 [1550], pp.53-54, v.991.

[4] Cfr. CARRON 2004.

[5] Edizione di riferimento: BARRAN 1994 [1554]. Nell'epistola «Au lecteur», Ibid., p.453, rr. 15-17, l'autore sostiene di aver composto questa «Tragique comedie» due anni prima, senza tuttavia risolversi a pubblicarla. PETIT DE JULLEVILLE 1889, p.83, n. 1 afferma che si tratta della prima attestazione del termine di "*tragi-comédie*", similmente a quanto rilevato da LANCASTER 1907. Sulla *pièce* cfr. JONKER 1939, pp.74-75, 210-212, STREET 1983, pp.41-43, MAZOUER 2002, p.246, MAZOUER 2015, pp.257-258, TERNAUX 2019. Per le rappresentazioni di questa *pièce* cfr. LEBÈGUE 1944b, p.393.

costituisce uno dei testi di maggiore influenza sul pensiero riformato inerente al concetto di libertà. Barran, un tempo monaco cattolico, cita direttamente gli estratti delle due epistole sin dal frontespizio della sua *pièce*[1], come se, in modo analogo a quanto avviene per l'*Abraham sacrifiant* di Bèze, il dramma non fosse altro che un commento *sub specie theatri* dei due passi apostolici.

Mosso dalla volontà di riportare lettori e pubblico verso il nucleo della parola paolina, Barran offre in effetti un'esposizione teatralizzata del problema della giustificazione per fede, la cui verità si impone lungo il percorso di conversione del L'Homme, il protagonista di spessore allegorico che si redime in virtù di un sentimento di urgenza escatologica che nel corso dell'azione diviene sempre più intenso[2]. Attraverso una trasposizione sul piano della finzione allegorica, la sua vicenda si riduce a quella di un contrasto fra la teologia ebraica e fede cristiana, dal cui confronti e dai cui attriti emergono infine le discrepanze dogmatiche («les diverses opinions», come scrive l'autore stesso nell'epistola indirizzata «Au lecteur»[3]) che riguardano, in realtà, cattolici e protestanti. L'Homme, infatti, soggetto inizialmente a La Loi e a L'esprit de crainte che appartengono alla vecchia Alleanza, respinge le tentazioni suicidarie indotte sia da Satan e da Concupiscience, sia dalle soluzioni inefficaci proposte da Rabby, pervenendo infine alla Foi e alla Grâce che distinguono, di contro, la nuova alleanza con Dio. Sulla base da un modello esegetico agostiniano che gode di ampia risonanza in ambiente riformato già a partire da Lutero, l'allegoria messa in scena da Barran riproduce non tanto l'indagine, alla maniera origeniana, dei significati più reconditi dei due Testamenti, quanto piuttosto un percorso di progressiva scoperta della grazia attraverso l'esperienza della fede: il dramma, sotto questo punto di vista, non è altro che l'interpretazione al contempo teatrale e scritturistica di quella dialettica tra legge e grazia che risulta fondamentale in tutta la teologia riformata.

L'epistola prefatoria indirizzata *Au lecteur* sembra svilupparsi a partire dalla stessa ambiguità e dalle stesse preoccupazioni stilistiche che si riscontrano nel titolo. Nel timore di profanare l'argomento sacro attraverso il teatro, Barran si interroga circa la legittimità del divertimento teatrale in ambito religioso, cedendo infine alla chiara utilità pedagogica di un insegnamento elargito «par Dialogues». L'autore delega pertanto al pubblico di fedeli il compito di impiegare correttamente il senso morale del suo dramma[4], rivendicando tuttavia che «la vérité de la doctrine […] est chétienne et non poétique[5]».

Simile riserva nei confronti dell'espediente teatrale sembra inoltre riverberarsi nei vari *Arguments* che precedono ogni atto, nei quali l'autore riprende la parola per illustrare i contenuti

[1] Cfr. BARRAN 1554.
[2] Cfr. JONKER 1939, pp.211-212.
[3] BARRAN 1994 [1554], «Au Lecteur», p.454, r.36.
[4] Cfr. Ibid. p.453, rr.17-21.
[5] Ibid., p.454, r.35.

dell'azione a venire[1], nonché nelle copiose citazioni scritturistiche tramite le quali Barran sembra come tentare di puntellare le possibili derive interpretative che la trasposizione scenica, a causa della corrotta condizione umana, può provocare[2]. Il giudizio nei confronti del teatro testimonia insomma un rigetto parziale, al pari di quanto emerge nel momento in cui la conoscenza dei moduli teatrali antichi viene esibita soltanto per essere immediatamente dissimulata. Come avviene per Bèze, ma senza che il riferimento alle forme classiche comporti anche una ripresa di motivi teatrali, Barran sembra voler piegare le soluzioni tecniche del dramma antico all'interno di un esercizio didattico di cui l'autore riconosce i contorni materiali ed empirici:

> Touchant la disposition et ordre que j'ay tenu en la *Tragique comédie*, je l'ai disposée par Actes et Scènes, non tant pour l'imitation des poètes comiques, que pour la division des propos et des dialogues afin aussi qu'on puisse faire pause en certains lieux, si d'adventure on la faisit lire ou proposer par dialogues publiques[3].

Nelle reminiscenze classiche offerte sia dalla cadenza ternaria con cui viene sviluppato il motivo oraziano dell'*utile dulci* che dal duplice invito al silenzio posto in conclusione, il *Prologue*[4] spiega lo svolgimento dell'azione nell'analogia offerta dal dogma della giustificazione. La conversione avviene soltanto quando, per grazia di Dio, l'uomo abbandona le finzioni di una fede "recitata": «l'apparence et la mine» (v.31) del fariseo (*alias* del cattolico) non sono altro che una maschera sotto la quale si nasconde «un grand hypocrite / Qui a souvent Dieu en bouche et récite» (vv.41-42). Questa professione di fede "teatrale" non può indurre che alla disperazione, alla «peur de Satan» (v.59), un timore eludibile soltanto attraverso l'ascolto della parola divina.

L'azione della *Tragique comédie* è regolata da un'attenta disposizione scenica che emerge Satan appare nella seconda scena del primo atto, dichiarando soggetti al suo potere

> Ceux esquels tout savoir abonde,
> Ceux qui sont dits les très-puissants,
> Ceux qui sont si resplendissants,
> Par espèce de sainteté,
> Juges remplis d'iniquité,
> Gens orgueilleux, enflés et fiers.

[1] Cfr. BERRÉGARD 2020, pp.299-300, 368-369.
[2] Assenti nell'edizione critica, tali citazioni sono riscontrabili nell'*editio princeps* BARRAN 1554. Cfr. SALLIOT 2019, pp.293-294.
[3] BARRAN 1994 [1554], «Au Lecteur», p.454, rr. 54-58. Cfr. TERNAUX 2014, p.191.
[4] Cfr. BARRAN 2021 [1554].

Il potere di Satan si manifesta, fra gli altri, in coloro che si insuperbiscono per il proprio sapere. Se la connotazione diabolica dell'orgoglio trova riscontro nel riferimento marginale fatto a *Giobbe*, il passaggio tratto da *Sapienza* serve invece a motivare le ragioni per cui La Mort sostiene di essere nata dall'unione del diavolo, affetto dall'invidia, con Péché, figlio dello stesso Satan. L'ultima delle figlie di Satan, Concupiscence, è colei attraverso la quale il Maligno attua i suoi "esperimenti" contro Dio[1], privando L'Homme del proprio sguardo sulla realtà con un velo[2] che solo La Loi[3], prevalendo momentaneamente, riesca a lacerare.

L'apice dello scontro fra queste due opposte visioni teologiche si delinea plasticamente nel confronto fra Rabby e Paul che si svolge nel secondo atto, modellando le soluzioni drammaturgiche medievali in funzioni dell'educazione e della propaganda riformate. Satan, assieme ai personaggi allegorici a cui viene associato, diviene una sorta di nucleo mitemico adattabile ai diversi momenti della controversia religiosa, benché i toni satirici vengano come mitigati da un invito alla conversione che dissolve qualsiasi settarismo. Il carattere tragico della *pièce* di Barran si profila dunque nelle implicazioni escatologiche del travagliato processo interpretativo rappresentato dalla parabola allegorica de L'Homme, benché il percorso metaforico di conversione si inserisca in una prospettiva di presente storico che, assieme allo scioglimento finale a lieto fine, si ricollega alle forme del genere della commedia. Se alla tentazione della concupiscenza succede la rivelazione dell'antica legge, nello scontro durante il quale Rabby, portavoce della rigida legge mosaica, si oppone a Paul, araldo della teologia della grazia, Satan, come recita la didascalia posta in apertura alla scena sesta del secondo atto, assiste «*tranfiguré*». Satan è dunque maestro di una circonvenzione interpretativa le cui illusioni vengono immediatamente echeggiate nelle parole di Rabby prima di essere decodificata da Paul, il quale sottolinea, echeggiando la teologia riformata, come la sola azione umana ed il libero arbitrio siano del tutto inefficaci rispetto a ciò che concerne la salvezza dell'uomo.

> Satan *transfiguré*.
> On lit en la sainte Escriture,
> Où n'y a que vérité pure,
> Que la Loy les auditeurs
> Justes ne sont, mais les facteurs.

[1] BARRAN 1994 [1554], p.446, I, ii, vv.216-219: «[…] voyons par experience / Lequel aura plus grand puissance, / Dieu gardant que l'homme ne peche, / Ou moy, qui de tout bien l'empesche.»
[2] Cfr. Ibid., p.469, I, iii, didascalie antecedenti ai vv.295, 296.
[3] Ibid., p.471, I, v, vv.359-360, la Loi: «Je ne crains Dieu ni aussi tous les diables, / Péché ni mort, cela ne sont que fables».

Il faut donc la Loy observer,
Et par tel moyen se sauver.

Rabby
As-tu ouy le bon Esprit,
Confermant pat le saint Escrit
Tout ce que j'ay dit jusqu'icy?

Paul
Atten: car il n'est pas ainsi:
C'est Satan qui se transfigure
En bon Esprit. Or l'Escriture
Qu'il a produite, fait pour moy:
Car veu que nul ne fait la Loy,
Nul n'est par ses œuvres parfait[1].

Del resto, tutto l'intento didattico della *Tragique comédie* emerge nella serie dei successivi velamenti e disvelamenti della parola divina che l'autore si premura di spiegare[2]. Satan, nell'alternanza di una tentazione che si svolge sia sul piano allegorico (attraverso i raggiri che egli opera con le sue "figlie") sia sul piano simbolico (nell'associazione fra la sua figura ed il dettato rabbinico-cattolico), viene infine riconosciuto come il «père de fausseté[3]»: nonostante la sconfitta[4], la sua presenza non viene mai considerata come eradicata[5], lasciando in sospeso, sempre presente, una dimensione escatologica che ruota attorno alla questione del Male.

1.3. Le *Tragédies saintes* di Des Masures: *diabolus in musica*

Senza rinunciare alla satira anticattolica, la maggior parte della drammaturgia protestante si articola prendendo spunto dagli argomenti offerti dall'Antico Testamento. La storia di David, in particolare, viene in più occasioni adottata come argomento da trasporre sul piano poetico[6]: la sua

[1] Ibid., p.489, II, vi.
[2] Cfr. Ibid., p.493, III, «Argument».
[3] Ibid., p.531, V, ix, v.1942.
[4] Secondo un motivo presente già nel teatro medievale, così come nell'*Abraham sacrifiant*, Satan afferma che, nonostante la sua sconfitta, egli continuerà a tentare L'Homme: cfr. Ibid., p.530, V, viii, vv.1894-1895.
[5] Cfr. Ibid., p.532, V, ix, vv.1948-1951.
[6] Nel contesto francese, fra gli altri, Guillaume Budé, riprende nel *De Asse […]* ([Lugduni], [J. Bade], 1514) l'idea, diffusa in ambiente umanistico anche per l'interesse in merito di Ficino, che David rappresenti il poeta lirico per eccellenza. Lo stesso Budé, amico e rivale di Erasmo nonché ispiratore del futuro *Collège de France*, è inoltre autore del *De transitu*

vicenda, infatti, assume contorni di un vero e proprio mito, da non considerare «comme une histoire passé, mais comme un récit très valable, très éclairant, agissant pour le présent[1]». Tanto per Clément Marot, autore dei *Trente* e poi *Cinquante Psaumes de David* (pubblicati a Ginevra rispettivamente nel 1541 e nel 1543), quanto per Calvino, che redige una prefazione all'edizione musicata di questa parafrasi, l'esempio di David rappresenta l'avventura esclusiva dell'eletto divino: non solo personaggio del racconto biblico, dunque, ma anche, rispetto alle vicende che coinvolgono ogni singolo fedele, «modèle de compréhension pour sa propre aventure personnelle[2]».

Specchio delle passioni in cui ciascun credente si può contemplare, secondo una lettura di tradizione patristica ripresa anche da Lutero, ma anche personaggio biblico al centro di una vastissima produzione teologica e letteraria, David, nel pensiero teologico calvinista, si distingue soprattutto come un esempio biblico che illustra come la *certitudo salutis* sia costantemente sottoposta all'imponderabile e misteriosa logica provvidenziale. In una vicenda a forte connotazione individuale, la parabola di David non si limita pertanto a rimandare allegoricamente all'esemplarità dell'atteggiamento umile e remissivo che il fedele è invitato ad adottare di fronte ai superbi. A tale interpretazione tradizionale si innesta infatti il significato storico di una vicenda singolare dove i segni dell'elezione divina si manifestano attraverso le prove e le persecuzioni a cui il giovane pastore e futuro re-poeta viene sottoposto: costretto ad una peregrinazione che riflette le imperscrutabili disposizioni della grazia divina, fuggiasco elevato suo malgrado alla dignità regale, il destino di David rappresenta nella teologia calvinista un modello storico e realmente esistito attraverso cui è possibile narrare l'avventura personale del credente[3]. Insomma, mai come nella riflessione teologica riformata di metà Cinquecento il giovane pastore diviene un vero e proprio «symbole qui autorise l'instauration d'une herméneuttique adaptée aux circonstance[4]».

Già largamente presente nel panorama drammaturgico medievale, come nel monumentale *Viel Testament*[5], la figura di David assume nel contesto della Riforma francese una rilevanza senza eguali per ragioni che sono al contempo teologiche e letterarie. Tradizionalmente considerato come l'autore di quei centocinquanta *Salmi* che accompagnano la narrazione veterotestamentaria, il pastore biblico offre attraverso i canti attribuitigli un modello innanzitutto liturgico e dunque poetico che diviene

Hellenismi ad Christianismus, Libri tres (Parisiis, Ex officina Rob. Stephani, 1535), nel quale i miti dell'antichità, come quelli di Ercole, di Prometeo o di Mercurio, vengono interpretati come altrettante favole o allegorie il cui significato profondo è riposto nei vangeli.

[1] SOULIÉ 1997, p.126.

[2] MILLET 1992, p.522.

[3] Cfr. CROUZET 2008, pp.317-318.

[4] DUBOIS 2001, p.404.

[5] Per la fortuna dell'argomento davidico nel teatro francese del Medioevo e del Rinascimento e sulle possibili interconnessioni fra questi due periodi proprio rispetto a tale argomento cfr. DUBOIS 2001, DUBOIS 2003, MAZOUER 1996, MAZOUER 2015, pp.318-337.

onnipresente nella vita religiosa europea del XVI secolo, specialmente presso le comunità riformate, ove prevale l'idea che il canto monodico ed in lingua volgare possa divenire veicolo di memorizzazione e diffusione della Scrittura. Sin dalla traduzione embrionale abbozzata in *Aulcuns pseaulmes et cantiques mys en chant* (1539) e la pubblicazione de *La Forme des prieres et chantz ecclesiastiques* (1542), Calvino intreccia infatti i diversi momenti della liturgia riformata all'esecuzione monofonica dei salmi, giacché, secondo un'idea che si ritrova già in Savonarola, soltanto la *simplicitas* e la *simplex modulatio* della musica vocale possono esprimere l'unione con Dio, a differenza della canto extraliturgico o degli inni accompagnati da musica strumentale o polifonica[1]. Il volgarizzamento dei salmi intrapresa da Calvino viene in quegli stessi anni portata avanti da Clément Marot, per essere poi completata, anche grazie all'apporto di ulteriori traduzioni, da Théodore de Bèze. Nel 1562 viene così dato alle stampe presso più editori il cosiddetto *Psautier huguenot*, un volume di 150 salmi in lingua francese accompagnati da melodie ad una voce che conosce un successo editoriale senza precedenti, divenendo una sorta di *summa* di ciò che rappresenta a tutti gli effetti l'ideale estetico della poesia calvinista[2]. In un'epoca in cui si fa strada fra i poeti della Pléaide un'idea di poesia elitista, erudita, ornata e spesso volutamente oscura, i salmi, i cui contenuti religiosi si oppongono radicalmente alla lirica mitologica e paganeggiante degli scrittori gravitanti attorno a Ronsard, costituiscono in effetti un modello che per la sua semplicità e trasparenza diviene ben presto non soltanto religioso, ma anche, per l'appunto, letterario[3].

Alla luce di questo intreccio di motivi religiosi e letterari, si intuiscono le ragioni per le quali lo stesso Bèze avesse fatto emergere nella lettera prefatoria al suo *Abraham* il potenziale teatrale della figura di David, ripresa in effetti già nei primi anni Cinquanta del Cinquecento, come ad esempio

[1] WEGMAN 2005, pp.57-58: «It was in the 1490s, too, that warnings of yet another, much graver, danger began to surface: that polyphony - even (or rather, especially) at its most beautiful - was a tool by which the Devil sought to lure human souls into damnation. This was a genuinely extremist view, and in the sixteenth century it seems to have been held mainly by Calvinists and Puritans. Characteristically enough, we find its earliest formulation in the sermons of Girolamo Savonarola. On May 10, 1495, two days after visiting the Benedictine Convent of the Murate in Florence, he told his congregation that he had advised the nuns [«e ho detto loro che quello canto figurato l'ha trovato Satanasso e che le gettino via questi libri di canti e organi», *Prediche sopra i Salmi*, 1, 182]. He returned to the matter in the next month. Likening the humble devotions of the early church to a harvest of crops in the fields, he went on: [«Ed ecco venne l'eruca, cioè il diavolo, e sotto specie di bene cominciò a indurre li religiosi a edificare belle chiese, e belle ceremonie, e darsi alli canti figurati; e tutto dì canta, canta, canta e poi non ci è nulla di spirito; così le monache tutto dì organi, organi, organi e poi non ci è nulla; e in questo modo l'eruca ha tolto via il verde delle orazioni e dello spirito», *Prediche sopra i Salmi*, 2, 114–15, 5 luglio 1495].»

[2] Nel 1561 era apparsa in Italia l'edizione congiunta di due opere del vescovo Sebastiano Minturno, le *Canzoni sopra i Salmi*, in cui i salmi veterotestamentari vengono riscritti nel metro della canzone, e i *Sonetti tolti dalla Scrittura*, ispirati a parabole evangeliche. Membro militante del Concilio tridentino, Minturno è autore di un'*Arte poetica* (1564, già apparsa cinque anni prima in una versione latina) in cui il carattere paradigmatico della poesia biblica viene illustrato attraverso le proprie traduzioni dei salmi ed alcune citazioni di autori classici e toscani, fra cui Petrarca, la cui lirica viene interpretata in senso sacrale.

[3] Cfr. DEMERSON 1972, pp.253-256.

nella tragedia di Joachim de Coignac, intitolata *La Desconfiture de Goliath* (1551)[1], dove il gigante, secondo un'immagine in parte già presente della *Deffence* di Du Bellay[2], rinvia allegoricamente a «ce grand monstre terrible de la papauté» a cui si oppongono gli Israeliti, simbolo «de la vraie Église» di Calvino[3], laddove la suddivisione formale per pause sembra per altro verso riprendere la ripartizione della tragedia di Bèze. In questo stesso torno di tempo, inoltre, il soggetto davidico entra inoltre a far parte del repertorio letterario dei poeti della Pléiade. Nel 1552, Du Bellay dà infatti alle stampe una raccolta miscellanea in cui assieme alla traduzione in *décasyllabes* francesi del quarto libro dell'*Eneide* compaiono una serie di componimenti di soggetto diverso, le *Autres œuvres de l'invention de l'autheur*, fra i quali figura *La Complainte du desesperé*, in cui l'autore, in preda ad una malinconia tipica del genio saturnino, si autoritrae in un momento di crisi che travolge persino l'ispirazione poetica, e *La Monomachie de David et de Goliath*, sorta di poema biblico in miniatura che sviluppa il tema dell'umiltà del pastore veterotestamentario in funzione encomiastica, al fine di elogiare la vittoria di Enrico II contro la superbia degli Inglesi e l'orgoglio di Carlo V. In questa raccolta del 1552, parzialmente ripresa in un'edizione postuma del 1560[4], sono inoltre presenti dei componimenti che, benché sotto il velo dell'allusione, attaccano lo stesso Bèze, rispondendo più in particolare agli attacchi a cui quest'ultimo aveva dato forma nell'epistola liminare alla sua tragedia[5].

[1] Joachim de Coignac, *La Desconfiture de Goliath. Tragedie* ([Genève], [Adam et Jean Riveriz], 1551). La lettera di dedica di questa *pièce* declina il soggetto biblico rispetto al contesto storico contemporaneo all'autore, paragonando David ad Edoardo VI, quest'ultimo vincitore contro i cattolici in Inghilterra. Cfr. JONKER 1939, pp.105-106, STREET 1983, pp.44-45, STAWARZ-LUGINBÜHL 2014, pp.46 n. 40, 212. MEYNIEL 2019, p.95: «[la] scène [d'ouverture] n'est pas sans rappeler les scènes infernales présentes dans l'exposition des mystères de la Passion, où Satan et les démons jurent la perte du genre humain». LEBÈGUE 1944b, p.374 dà inoltre notizia di un *David combattant Goliath* di Jean Des Caurres (databile a prima del 1584).

[2] DU BELLAY 2003 [1549], I, x, «Que la Langue Francoyse n'est incapable de la Philosophie, & pourquoy les Anciens estoint plus scavans que les hommes de notre Aage», p.40 [ff.69-70]: «Mais quoy? ces Geans Ennemis du Ciel veulent ilz limiter la puissance des Dieux, & ce, qu'ilz ont par un singulier benefice donné aux Hommes, restreindre, & enserrer en la Main de eux, qui n'en permis toucher avecques la Main. Ainsi veullent ilz faire de toutes les Disciplines, qu'ilz tiennent enfermées dedans les Livres Grecz, & Latins, ne permettant qu'on les puisse voir autrement: ou les transporter de ces Paroles mortes en celles, qui sont vives, & volent ordinairement par les Bouches des Hommes.» Cfr. MILLET 2024, pp.69-71. L'immagine, ad ogni modo, gode di una lunga tradizione umanistica, essendo già ripresa nel *De libero arbitrio* valliano, cit. in GARIN 1987, p.17, n.11: «*Nolimus altum sapere, sed timeamus ne simus philosophorum similes, qui dicentes se sapientes, stulti facti sunt; qui, ne aliquid ignorare viderentur, de omnis disputabant, apponentes in caelum os suum, atque illud scandere, ne dicam rescindere volentes, quasi superbi ac temerari gigantes, a potenti brachio Dei in terram praecipitati sunt, atque in inferno…consepulti*».

[3] MAZOUER 1996, p.255.

[4] Cfr. DU BELLAY 1981 [1560], pp.41-51. Cfr. JEANNERET 1969, p.510, n. 2. Per la relazione delle tragedie di Des Masures con *La monomachie* di Du Bellay cfr. MILLET 2003b, p.375.

[5] Cfr. SCREECH 1989, p.626, SMITH 1995, pp.22-25, 36-37

L'influenza della poetica teatrale delineata da Bèze risulta perfettamente distinguibile nelle *Tragédies sainctes* (1566)[1] di Louis Des Masures (ca. 1515-1574)[2], il quale sin dai titoli della sua trilogia sembra come descrivere un'azione in tre movimenti, di cui i primi due (*combattant*, *triomphant*) tendono ad esprimere quell'incompiutezza già evocata dall'*Abraham sacrifiant* e qui conclusa nel capitolo finale (*fugitif*), uno dei momenti della storia biblica che più illustra, secondo Melantone, lo spettacolo della provvidenza divina[3]. La tripartizione, inoltre, manifesta in maniera esplicita l'impronta un ritmo ternario di matrice biblica che, nell'inquadramento quasi geometrico della vicenda[4] e nel desiderio quasi ossessivo di dimostrare la «constance eucharistique» di David[5], lascia un margine relativo allo svolgimento dei conflitti interiori al protagonista[6], nella misura in cui «Bèze e Des Masures mostrano l'uomo fra la Grazia e la Tentazione, personificata da Satana.[7]»

Il legame dei tre *David* con la tragedia di Bèze tende innanzitutto a profilarsi sotto un punto di vista strutturale, a partire da quella divisione interna per pause che sembra ricalcare la ripartizione per atti dell'*Abraham*, sino alla funzione corale e all'ispirazione salmodica che modellano i

[1] Edizione di riferimento: DES MASURES 1989 [1566]. L'*editio princeps*, databile al 1563, è andata dispersa. D'ora innanzi, si usano i seguenti acronomi per indicare le tre *pièces*: *David combattant = DC*, nel quale si riprende I *Sam* 16; *David triomphant = DT*, che sviluppa I *Sam* 18; *David fugitif = DF*, che si articola a partire da I *Sam* 26. Oltre al libro di *Samuele*, l'altra fonte di Des Masures è costituita dal libro VI delle *Antichità giudaiche* di Giuseppe Flavio. Cfr. JONKER 1939, pp.11-120, LE HIR 1974, pp.36-52, CHARPENTIER 1979, p.12, LAZARD 1980, pp.97-98. Per le rappresentazioni di questo trittico teatrale cfr. LEBÈGUE 1944a, pp.99-109. Louis Des Masures è inoltre autore di due poemi epico-apocalittici che anticipano per molti versi *Les Tragiques* di d'Aubigné. Il primo è intotolato *Babylone, ou, La Ruine de la grande cité, et du regme tyrannique de la grande Paillarde Babylonienne. Par L. Palercée, imprimée nouvellement* (s.l., s.e., 1563), nel quale l'*Apocalisse* funge da ipotesto ad un racconto che allegorizza i fatti storici degli anni 1559-1562, personificando il papato nella figura di Babylone (cfr. STAWARZ-LUGINBÜHL 2017); e il poema *Ludovici Masurii Nervii Borboniados sive de bello civili, ob Religionis causam in Gallia gesto libri duodecim* (conservato soltanto in un manoscritto redatto *ante* 1574), dove le guerre civili di Francia, che non viene più allusa allegoricamente, sono attribuite all'intervento diretto di Satan.

[2] Il suo legame con l'autore dell'*Abraham sacrifiant* è anche biografico, dal momento proprio Bèze ebbe modo di istruirlo alla *vera religio* a cui il poeta di Tournai aveva segretamente aderito: cfr. MEYLAN 1976, p.104. Nel 1564 compare inoltre a Lione il *Bref traitté des sacremens en general, fait latin par M. Theodore de Beze et nouvellement traduit en françois par Louis Des Masures* da cui viene estratto, nello stesso anno, la *Vraye et droite intelligence de ces paroles: Ceci est mon corps. Traduit du latin de Theodore de Beze par Louis Des Masures*.

[3] Cfr. MILLET 2020, p.269, n.10 che riporta un estratto dei *Loci commune* del pastore tedesco: «*Sed his aerumnis sinit nos Deus tanquam signis reatus circumdari, cum certa peccata punit, ut nos ipsos et alios de iudicio suo adversus peccatum admoneat. Et quoniam hae poenae plerumque sunt exempla, multi insignibus calamitatibus onerati tanquam in spectaculo monstratur. Nam Davidis expulsi o quam triste spectaculum fuit! Quam atrox tragoedia est Mauritii Imperatoris interitus!*». Sui possibili richiami classici dei titoli della trilogia cfr. STAWARZ-LUGINBÜHL 2012, P.508.

[4] Cfr. MAZOUER 2015, p.329. DI MAURO 2002 comprende questa tripartizione a partire da un'«infrastructure théologique» costituita dal tema del *sic transit* (I *Gio.* 2, 17): «ce thème s'articule en trois temps: d'abord, dans *David combattant*, la victoire du faible adolescent sur ce monstre d'orgueil qu'est Goliath représente le caractère éphémère de la "*superbia vitae*"; ensuite, *David triomphant*, où le beau vainqueur fait son entrée avec grand apparat et chants de fête, mais s'enfuit aussitôt devant la rage meurtrière de Saül, exprime la vanité de la "*concupiscentia oculorum*"; enfin *David fugitif*, où notre exilé supporte l'adversité et la faim, puis surmonte les mauvais penchants de la nature humaine en pardonnant à son persécuteur, signale du même coup son mépris de la "*concupiscentia carnis*"».

[5] STAWARZ-LUGINBÜHL 2012, p.175.

[6] Cfr. STREET 1983, p.50. MEYNIEL 2019, pp.108, 125: «Des Masures présente un héros parfait pour maintenir entre lui et les spectateurs une pieuse distance. Parce qu'il est irréprochable, il ne peut donner lieu à une identification et se voit maintenu dans un écart. Par cet écart, il est présenté, non comme une personne, mais comme un symbole». *Contra* LEBÈGUE 1954, p.353, BAILBÉ 1992, p.40.

[7] LAZARD 1995, p.81.

cantiques[1], sorta di "cori" che scandiscono l'azione drammatica assieme ad un accompagnamento melodico originale[2], in perfetta adesione, peraltro, a quell'alleanza fra poesia e musica che si distingue come una delle istanze più tipiche della letteratura rinascimentale e che assume proprio nel corso del secondo Cinquecento una rilevanza sempre più centrale nella riflessione e nella rappresentazione teatrale. La filiazione fra le *pièces* dei due diversi autori emerge inoltre con chiarezza nell'epistola dedicatoria indirizzata *Au Seigneur Philippe Le Brun*, dove l'impossibile interpretazione del racconto di David sembra interamente inscritta nel «secret prédestin» (v.31) che ne governa gli eventi. Nei paralleli delineati fra l'epopea davidica ed il proprio vissuto[3], Des Masures sembra inoltre articolare una *metanoia* religiosa e poetica a partire dai principi estetici illustrati da Bèze[4]. Senza rinnegare del tutto la poesia[5], il poeta di Tournai decide infatti di offrire la sua penna per scrivere dei «tragiques vers» con cui celebrare, in opposizione ai soggetti mitologici o di pura invenzione («feintes»), ciò che già il suo correligionario definisce le «histoires saintes»[6].

Le tragedie davidiche, la cui cadenza ternaria viene esplicitamente ribadita in questa epistola[7], derivano da un preciso progetto di formazione morale (vv.119-124) che pare tuttavia percorso da forti ambiguità, nella misura in cui il piacere teatrale deve sì essere presente, ma "purgato" di ogni suo aspetto "malsano" («quiconque par loisir / Lire ou représenter ces vers aura désir, / Qu'il s'efforce à purger l'affection malsaine, / Pour n'estimer la chose ainsi légère et vaine[8]»). Come per Bèze, ma senza le medesime tonalità parodistiche, la polemica letteraria resta velata ed indiretta, benché i bersagli, in fondo, restino quasi gli stessi: rispetto a chi, come Du Bellay[9] o soprattutto

[1] Cfr. MEYNIEL 2019, p.108.
[2] Alcune delle edizioni a stampa della trilogia (Genève, François Perris, 1566; Anvers, Nicolas Soolmans, 1582; Genève, Gabriel Cartier, 1583) inseriscono all'interno del corpo testuale tali partizioni musicali, secondo il modello tipografico del *Psautier huguenot* del 1562: cfr. LOUVAT-MOLOZAY, BISARO 2014, pp.120-124.
[3] DES MASURES 1989 [1566], p.240, vv.35-42, 243, vv.149-152. Cfr. LEBÈGUE 1954, p.337, CULLIÈRE 2018, pp.35-36, 52.
[4] Cfr. in particolare Ibid., vv.68-70, 90-92, 187-210. Cfr. CHARPENTIER 1979, pp.19-20, STAWARZ-LUGINBÜHL 2012, p.523.
[5] DES MASURES 1989 [1566], «Épître», p.241, vv.63-66.
[6] Ibid., vv.68-70. Il motivo delle «feintes» pagane costituisce un vero e proprio *leitmotiv* della riflessione estetica degli scrittori rformati: in tale prospettiva, un vero e proprio modello è rappresentato dalla lettera dedicatoria con cui Marot si rivolge al re Francesco I all'inizio della sua *Adolescence clémentine*, la raccolta di componimenti salmodici pubblicati nel 1541.
[7] Cfr. Ibid., pp.243-244, vv.131-166.
[8] Ibid., p.243, vv.127-130. In Des Masures, come negli altri tragediografi del Cinquecento, il possibile riferimento alla *catharsis* aristotelica è sicuramente accidentale o tutt'al più indiretta.
[9] L'insieme delle *Œuvres poetiques* francesi e latine di Des Masures, costretto da varie vicissitudini a viaggiare fra Francia, Italia, Svizzera e Germania, era apparso a Lione nel 1557, presso i tipi di Jean de Tournes, in un'edizione nella quale compare fra l'altro «una versione assai libera di un inno cristiano di Giovanni Pico della Mirandola (*Oratio elegiaca ad Deum deprecatoria*), il quale fu in seguito tradotto anche da Joachim Du Bellay» (MONDA 2001, p.123). Du Bellay, del resto, celebra Des Masures nell'epistola che accompagna la traduzione de *Le quatriesme livre de l'Énéide […]* (Paris, s.e., 1552), nel componimento CXLVIII dei *Regrets et autres œuvres poetiques […]* (Paris, Federic Morel, 1558) e nel XLIII dei suoi *Xenia seu illustrium quorundam nominum allusiones […]* (Parisiis, Federicum Morellum, 1569). Sui rapporti fra i due poeti cfr. più in generale MILLET 1995d.

Ronsard[1], crea «mensonges forgés et des termes nouveaux» (v.171) nella speranza di riportare in vita «l'antique tragédie» (v.174)[2], a chi insomma è autore di una poesia paganeggiante e colma «De mots, d'inventions, de fables mensongères» (v.177), Des Masures oppone di contro la propria prospettiva poetica fondata sulle Scritture, su ciò che è «naturel et vrai» (v.188)[3]. Certo, sempre sulla scia del modello offerto da Bèze, l'autore della trilogia confessa di aver talvolta interpolato al dettato delle Scritture «Quelque point circonstant» (v.190), fra i quali è certamente da annoverare il personaggio di Satan, il quale, in modo parallelo alle distribuzioni attoriali dell'*Abraham,* «après David, tient le rôle principal[4]». Tuttavia, sostiene subito l'autore, questa interpolazione «Ni tort ni violence à l'histoire ne fait» (v.192). Al pari di quanto fa Bèze nel momento in cui dichiara le modalità con cui egli si è «approprier au théâtre», Des Masures afferma inoltre:

> Afin donc qu'au théâtre icelle [histoire] j'accommode,
> Ici je représente, à l'ancienne mode,
> Quelques tragiques traits, lesquels je forme autant
> Que la chose de soi me le va permettant[5].

[1] Ronsard dedica al poeta di Tournai, prima che costui aderisca alla Riforma, l'*Hymne de la mort* (cfr. RONSARD 1993-1994, II, pp.601-609) ed una *Elegie à Loïs des Masures* (1560), componimento a metà del quale l'ombra di Du Bellay, morto lo stesso anno della pubblicazione dell'elegia, compare in sogno a Ronsard, il quale cerca invano, come avviene per l'Enea virgiliano al cospetto dello spirito della moglie defunta Creusa, di avvolgere per tre volte l'amico in un abbraccio. L'*Elegie* viene ripresa quasi senza cambiamenti nel *Discours des Miseres de ce temps* del 1567 (Ibid., II, pp.1017-1020), per essere poi ripubblicata con correzioni nella successiva edizione del *Discours* del 1578. Ai vv.35-42 del componimento, Ronsard si difende dagli attacchi ricevuti sia da parte dei riformati, sia da parte di alcuni cattolici, riprendendo peraltro alcune immagini che i suoi avversari avevano usato nelle proprie nell'accusare il carattere vano e soprattutto pagano dei suoi componimenti: «Je m'estonne de ceux de la nouvelle foy, / Qui pour me haut-louer disent tousjours de moy, / si Ronsard ne cachoit son talent dedans terre, / Or' parlant de l'amour, or' parlant de la guerre, / Et qu'il voulust du tout chanter de JESUS-CHRIST, / Il seroit parfait : car il a bon esprit, / Mais Satan l'a seduit, le pere des mensonges, / Qui pour la verité l'ensorcele de songes». SMITH 1995, pp.50-53, 65, si sofferma sul progressivo allontanamento di Des Masures dai poeti della Brigade: se in un primo momento, probabilmente per desiderio dello stesso Bèze, egli sembra tentare un "rapprochement" fra i riformati e Ronsard, in seguito alla polarizzazione degli atteggiamenti provocata dall'inasprirsi degli scontri civili (nel 1562 si verifica fra l'altro la violenta repressione della comunità evangelica di Saint-Nicolas-sur-Port), il poeta di Tournai arriva ad accusare il capofila della Pléaide di essere un «Athée, enragé, diable, sourd, phrenetique» (*Replique de la response faite par Messire Pierre Ronsard […] par D. M. Lescaldin*, 1563, redatta in riposta alla *Responce aux injures, pamphlet* apparso lo stesso anno con il quale Ronsard attacca peraltro la traduzione dei *Salmi* intrapresa da Marot e conclusa da Bèze). Sulle relazioni fra Des Masures, Du Bellay e Ronsard (ma anche Dorat) cfr. POUEY-MOUNOU 1999, SIMONIN 2004; su quelle con Peletier, il quale ne loda la traduzione dell'*Eneide* nella sua *Art poétique* (II, xiv) citandolo a fianco di Saint-Gelais, Ronsard, Du Bellay, Scève, Pontus de Tyard, Baïf e Jodelle, cfr. LEBÈGUE 1954, pp.328-329.

[2] DES MASURES 1989 [1566], «Épître», p.244, vv.169-174: «Mais l'action présente / J'ai cependant rendue entièrement exempte / Des mensonges forgés et des termes nouveaux / Qui plaisent volontiers aux humides cerveaux / Des délicates gens, voulant qu'on s'étudie / De rendre au naturel l'antique Tragédie». Cfr. FRAPPIER 2019, pp.88-89, STAWARZ-LUGINBÜHL 2012, pp.512-519.

[3] Cfr. MASTROIANNI 2017, p.525.

[4] LEBÈGUE 1954, p.344. Cfr. STAWARZ-LUGINBÜHL 2008, pp.71-72, dove la descrizione di Satan in quanto doppio invertito di David induce a ritenere che egli «soit à proprement parler un Antéchrist».

[5] DES MASURES 1989 [1566], «Épître», pp.244-255, vv.193-196.

Il richiamo ad una tradizione passata («l'ancienne mode») pare alludere alla tradizione medievale del *mystère* e della *moralité*[1], sebbene il solo riferimento fatto al «mystère» (v.121) sembri concernere il termine nel suo senso biblico, paolino, inteso come mistero della Provvidenza divina: «l'ancienne mode», in questo senso, rappresenta più probabilmente la spia di una contro-estetica per la quale la tradizione classica viene recuperata non tanto per i suoi aspetti più superficiali, quanto piuttosto nel suo spessore umanistico[2]. In effetti Des Masures, poeta un tempo legato agli esponenti del circolo della Brigade, pare in questi versi assumere una postura estetica composita, nella quale il rispetto del purismo umanistico sembra ripercorrere in filigrana il magistero di Bèze. Il principio poetico del poeta di Tournai sembra infatti essere quello della «différence» (v.205), dello scarto volontariamente prodotto «Entre les saints Ecrits et la profane histoire» (v.206), dando principio ad una sorta di anti-estetica di cui l'intera trilogia costituisce «le reflet *inversé* de l'esthétique antiquisante[3]», in linea peraltro con quanto affermato dallo stesso Calvino, il quale assimilando l'insegnamento di Agostino con il modello retorico erasmiano, scrive nei suoi *Commentaires sur les Pseaumes* (apparsi nel 1558, rivisti e ripubblicati nel 1561) che «David n'emprunte point une rhétorique fardee (comme celle des orateurs profanes)[4]».

Creando questo margine, Des Masures. "togliendosi i coturni" (vv,207-208), nega alla letteratura paganeggiante e mitologica qualsiasi valore paradigmatico, riformandone l'ispirazione in senso cristiano[5] e disarticolandone dall'interno le forme sino al punto di conservarne soltanto le tracce, la pura etichetta nominale:

> Seulement ai voulu (laissant la mache à part
> Du brodequin tragique et des termes le fard)
> Retenir, pour enseigne aux passant rencontrée,
> Le nom de tragédie et l'écrire à l'entrée.[6]

[1] Cfr. LEBÈGUE 1968, p.353, LEBÈGUE, 1977, pp.156-157, LAZARD 1980, p.153, MAZOUER 2010, pp.100-101, MAZOUER 2015, pp.323-324.
[2] Cfr. STAWARZ-LUGINBÜHL 2012, pp.515-519.
[3] Ibid., p.507.
[4] Cit. in FERRER 2018, p.168.
[5] LARDON 2018, p.60: «L'on pourrait avancer alors l'hypothèse que Louis Des Masures cherche bel et bien à imposer une tragédie sainte, mais une tragédie reformée au gens générique autant que religieux, une tragédie française, non imitée des grecques et latines, chrétienne et non profane, véritable (puisque fondée sur l'exemplarité d'un vie tragique) et non feinte (car fondée sur la une fable païenne) et qui cherche moins è émouvoir (par les passions et les larmes) qu'à enseigner en montrant la chute des orgueilleux et des flatteurs (autant d'idées qui reviennent au fil des "Prologues" successifs des trois tragédies). Les *Tragedies sainctes* de Des Masures ne seraient donc pas alors des fausses tragédies, mais dénonceraient à l'inverse la fausseté (le vrai illusoire) des tragédies profanes pour imposer l'essence même du seul vrai tragique, indissociable de la sainte parole de Dieu. Si donc ces pièces ne correspondent pas à une tragédie à l'antique, c'est que l'auteur entend dénoncer et réformer cette tragédie d'inspiration profane, à une époque qui consacre son essor, pour lui substituer une définition proprement chrétienne qui se marque par un double infléchissement de la forme et du fond».
[6] DES MASURES 1989 [1566], «Épître», p.245, vv.206-210.

Del resto, se Des Masures è ben consapevole che le norme del genere tragico inducono «à la fin de la scène / Un spectacle pitieux et misérable à voir» (vv.214-215), tale soluzione viene esclusa dalla scena concreta e viene piuttosto rimessa al pubblico, nel cui teatro mentale il personaggio di David, «figure de Christ et des enfants de Dieu» (v.220) [1], non può che evocare un evento tragico irrappresentabile, come la Passione, ma anche una tragicità più diffusa al popolo eletto, agli «enfants de Dieu», essendo questi ultimi soggetti alla sua stessa vicenda persecutoria. La "figura" di David, insomma, possiede un doppio carattere, nel quale si rispecchiano teologia ermeneutica e teologia della storia: *adumbratio* tipologica di Cristo, il suo dramma è allo stesso tempo «exemple» (v.225), ossia una trasfigurazione etico-religiosa della realtà in cui la concretezza dell'avvenimento non è soltanto, come nel genere medievale che ne porta il nome, una trama di superficie che cattura l'attenzione di chi legge o di chi ascolta per consentire una più duratura fissazione mnemonica, ma anche un episodio dai riflessi attuali dal quale il pubblico può ricavare la certezza «en Dieu dont la main nous a mis / Au combat pour défaire enfin nos ennemis» (vv.227-228).

David combattant: *Satan regista di questo mondo*

Nel *Prologue* che introduce l'azione del *David combattant*[2], recitato da un personaggio anonimo e concluso con un invito al silenzio, il valore edificante della *pièce*[3] viene garantito da un tipo di «plaisir» (vv.12, 18) che, derivando da quel «merveilleux» cristiano (v.23) di cui parla anche Bèze, si contrappone in maniera esplicita all'inutile letteratura d'invenzione:

> Car combien que n'orrez ni fable ni mensonge
> Mais pure vérité qui, vaine comme songe,
> Ne passe ni se perd ains demeure éternelle,
> Vous prendrez, j'en suis sûr, quelque plaisir en elle[4].

La dimensione teatrale rischia insomma di interferire sull'integralità del dettato biblico mescolandovi concetti afferenti all'universo pagano (il piacere ludico, il meraviglioso vano, ma anche la gloria

[1] Ibid. La trilogia di Des Masures è pervasa dalla metafora, già presente in Bèze, della "mano di Dio" Cfr. DI MAURO 2006, pp.182-185, in paticolare pp.184-185: «les "figures" ne s'effacent pas devant leur "réalisation" lors de la venue du Christ - ce qui est loin de la démarche allégorique. C'est que la typologie chrétienne est solidement ancrée dans l'histoire, à l'opposé de tous les autres systèmes de figuration». Cfr. CECCHETTI 2012, p.626.
[2] Cfr. DES MASURES 1989 [1566], *DC*, *Prologue*, pp.251-252, DES MASURES 2021b [1566].
[3] DES MASURES 1989 [1566], *DC*, *Prologue*, p.251, vv.24-25: «Vous verrez abbatu l'orgueil et l'orgueilleux / Par l'humble et méprisé».
[4] Ibid., vv.15-18.

mondana[1]). Come Bèze, tuttavia, e ancor prima come Marot, il quale intravede nelle alternanze della vicenda davidica lo stesso sconforto e la stessa fiducia ritratti nei due pastori di Titiro e Melibeo della prima egloga virgiliana, la conversione di queste nozioni all'interno del panorama cristiano resta tuttavia possibile, talvolta impercettibile, al pari di quanto avviene nelle sfumature epico-pastorali che l'umanista Des Masures, peraltro traduttore dell'*Eneide* (1560)[2] ed autore di un'allegorica *Bergerie spirituelle* (1566), sembra a tratti conferire alla parabola davidica[3].

Sebbene nell'insieme delle tre tragedie, «[l]e rôle du diable est beaucoup plus développé que chez de Bèze[4]», l'*Abraham sacrifiant* resta l'archetipo da cui Des Masures modella il proprio Satan[5], «personnage capital dans la trilogie[6]». Interpolazione le cui estraneità rispetto al racconto biblico viene enfatizzata dalla totale assenza di proposte esegetiche che ne giustifichino l'eventuale presenza, Satan tende a richiamare fin dalla sua prima *tirade* lo stesso modello di retorica diabolica delineato da Bèze. Spogliato del suo «froc»[7], benché sempre invisibile agli altri personaggi e percepibile per il solo pubblico, nel monologo introduttivo con cui Satan si presenta vi è in effetti una sorta contrapposizione fra il "je" diabolico e l'entità di "Dieu"[8].

Je veille sans séjour, toujours je suis en quête,
Je suis sur les mortels mainte heureuse conquête,
J'ai sur le monde entier merveilleuse puissance
Qui tout, et près et loin, me rend obéissance.
Prince suis de ce monde et du roi supernel
Je suis, régnant en bas, ennemi éternel.
Dieu est en son armée au ciel entre ses anges,
Moi je suis au milieu de mes monstres étranges

[1] Cfr. Ibid., pp.251-252, vv.19-31, dove inoltre è forse possibile leggere una nuova allusione polemica rivolta contro i poeti della Brigade, animati dalla ricerca di un «honneur mondain» (v.30).
[2] La pubblicazione del poema virgiliano in lingua francese si scagliona nell'arco di tredici anni: nel 1547 vengono pubblicati *Les deux premiers livres de l'Eneide de Virgile […]* (Paris, Chrestien Wechel), mentre nel 1560 appaiono *Les quatre premiers livres de l'Eneide de Virgile […]* (Lyon, Jean de Tournes), questi ultimi introdotti da un sonetto liminare composto da Du Bellay.
[3] Per la prossimità della vicenda del pastore biblico con quella degli eroi epici del mondo classico cfr. DUBOIS 2009b, pp.198-199.
[4] BAILBÉ 1992, p.39.
[5] Cfr. LE HIR 1974, p.37, BAILBÉ 1992, p.39.
[6] MAZOUER 2009b, p.341.
[7] Nella trilogia desmasuriana, la polemica anticattolica sembra in effetti più circoscritta che nell'*Abraham*: essa, ad ogni modo, emerge con evidenza nel *DT*, vv.581-588 (DES MASURES [1566], p.327), dove viene attacato l' "idolatrico" culto dei santi. Cfr. JONKER 1939, p.116, LEBÈGUE, 1954, p.346, BAILBÉ 1992, p.43, STAWARZ-LUGINBÜHL 2012, pp.566-567, che individua nel mutamento della situazione storica le ragioni di questo cambiamento.
[8] Il modello di Bèze pare emergere anche nei dialoghi con cui Satan si confronta, pur restando invisibile, con gli altri personaggi: soprattutto quando questi scambi sono regolati dalla sticomitia, la continua ripetizione degli stessi lessemi da parte di Satan e del suo interlocutore ripercorre l'effetto ad eco, al limite del calco per epanalessi, presente proprio nell'*Abraham*.

En cette terre basse auxquels est en tout lieu
La sacrée avarice et leur ventre pour Dieu.
Leur dieu, leur dieu je suis. […][1]

Nell'intelaiatura scritturistica che ne modula il discorso ed in un continuo gioco di alternanze fra poli opposti, il Principe di questo mondo (v.225)[2] dichiara la propria onnipotenza sulla sfera mondana, lì dove regnano vizi mostruosi come l'avarizia e la gola. Al di là della satira anticattolica che affiora attraverso il richiamo a queste due passioni[3], il monologo introduttivo di Satan si caratterizza per una sintassi carnevalesca, di continuo ribaltamento degli attributi divini, tingendosi peraltro con alcune tonalità manichee che tendono tuttavia a sfumare immediatamente nel riconoscimento indiretto della propria natura di creatura celeste. Del resto, Come scrive Calvino nel *LI Sermon sur l'Harmonie des trois Evangélistes*, «Satan n'ignore pas que Dieu l'a crée, et toutesfois il s'ingère là de dire qye tout le monde est sien, et qu'il n'est plus à Dieu par conséquent.[4]»

Nei versi successivi, la *tirade* di Satan si distingue inoltre per due motivi ben più preponderante che, intrecciati fra loro, evidenziano il valore simbolico di questo personaggio: la dissimulazione, ovvero la finzione, la stessa dimensione a cui peraltro appartiene il teatro e alla quale lo stesso *princeps mundi* associa la disobbedienza, il rovesciamento di significato; e l'oscurità, l'obnubilamento per il tramite dei sensi che allontana inevitabilmente dalla luce della verità divina.

Je veille sans séjour, toujours je suis en quête,
Je fais sur les mortels mainte heureuse conquête,
J''ai sur le monde entier merveilleuse puissance
Qui tout, et près et loin, me rend obéissance.
Prince suis de ce monde et du roi supernel
Je suis, régnant en bas, ennemi éternel.
Dieu est en son armée au ciel entre ses anges,
Moi je suis au milieu de mes monstres étranges
En cette terre basse auxquels est en tout lieu
La sacrée avarice et leur ventre pour Dieu.
Leur dieu, leur dieu je suis. Dieu a les âmes saines
De ses élus et j'ai mes illusions vaines.
Dieu règne en la lumière et en la vérité.

[1] DES MASURES 1989 [1566], *DC*, pp.257-259, vv.221-284
[2] Il riferimento canonico è *Gv.*12, 31; 14, 30.
[3] Cfr. MAZOUER 2015, p.328, MEYNIEL 2019, p.111.
[4] Calvin, *LI Sermon sur l'Harmonie des trois Evangélistes* (*CO* 46, p.630), cit. in STAUFFER 1978, p.233, n.148.

Je suis régnant au faux et en l'obscurité.
Immuable il se tient, moi qui a lui m'oppose
Je fais dont je me ris mainte métamorphose,
Si qu'obscur imitant ma dignité première
Souvent je me transforme en ange de lumière,
Dont je fais mille maux et à croire je donne
Que souvent sous abus d'une intention bonne
A Dieu désobeir ce soit à Dieu complaire,
Que mal semble être bien, bien n'être au mal contraire
Dont le monde se range à son opinion[1].

Riprendendo i temi e le accuse più comuni della critica protestante, Satan, in questi versi, si presenta come il dio dei «monstres étranges», ossia di tutti quei ministri cattolici che vengono accusati, nell'eco delle lettere di Paolo[2], di servire soltanto il proprio ventre. In un continuo gioco di inversioni chiaroscurali che, prima di ricorrere ad un'altra citazione paolina (v.238)[3], vengono rese emblematiche dal chiasmo ai versi 233-234, egli è inoltre principio della più fluida delle metamorfosi, origine dell'instabile alterazione di senso che induce a ribaltare completamente la realtà, fino ad invertire il bene ed il male, fino a simulare la verità nell'opinione (vv.241-243)[4]. Questa distorsione è innanzitutto ontologica (luce-tenebra) e morale (bene-male), ma assume contorni allo stesso tempo religiosi e letterari nel momento in cui le parole di Satan vengono lette nel significato che l'autore, sollecitato da una conversione etica e poetica, attribuisce loro nell'epistola dedicatoria e nel prologo liminare:

Et souvent Israël de son Dieu l'union
A par moi délaissé, abusé de faux songes,
De visages masqués, de fables, de mensonges[5].

Rispetto alla verità della storia biblica, Satan è dunque origine di tutte le falsità, di tutte le menzogne che, mascherando la realtà, creano un'illusione tanto religiosa quanto letteraria.

[1] DES MASURES 1989 [1566], *DC*, pp.257-258, vv.232-243.
[2] *Rm* 16, 18, *Fil* 3, 19.
[3] L'allusione è ovviamente a II *Cor* 11, 14.
[4] MEYNIEL 2019, p.113: «Le personnage de Satan est prépondérant chez Des Masures […]. Si l'origine de sa présence sur scène est médiévale, son traitement est ici très différent. Il n'est ni grossier ni comique, il insiste sur le travestissement et ses capacités de métamorphose, sur sa dangerosité».
[5] DES MASURES 1989 [1566], *DC*, p.258, vv.243-246.

In linea con la teologia calvinista, il Satan desmasuriano è tuttavia consapevole dei propri limiti. Egli sa che non può agire direttamente, ma per interposta persona, facendo perno sull'inclinazione verso il male che caratterizza la condizione umana dai tempi del peccato originale. Le sue iniziative si riflettono pertanto nei comportamenti dei suoi sottoposti, delineandosi come una sorta di regista occulto delle peripezie dell'intera vicenda tragica.

Fra questi, il primo è certamente Saül, il re abbandonato da Dio la cui dissimulazione e la cui disobbedienza agli ordini divini viene esplicitamente rivendicata dallo stesso demonio[1]. «Privé de son esprit et du Malin traité» (v.266)[2], di fronte alle rodomontate di Goliath il monarca di Israele resta avvinto dalla disperazione, indeciso se non del tutto paralizzato da una paura amplificata dal fatto che egli si sente abbandonato da Dio, come esclama egli stesso poco più avanti in un'apostrofe al Signore, «délaissé au Malin qui me prit / Et qui vient m'agiter à tous coups d'une rage[3]».

Il secondo personaggio attraverso cui si palesa la regia satanica è Goliath, che già nei discorsi agostiniani[4] o nella liturgia gallicana viene concepito in qualità della sua superbia come un surrogato del diavolo[5], e che in quanto gigante è figlio naturale degli angeli ribelli del *Genesi*[6], secondo una prospettiva esegetica la cui diffusione su scala europea è attestata nel Cinquecento dal dialogo demonologico-ermetico *Il Messaggiero* di Tasso (scritto nel 1580 e pubblicato all'insaputa dello scrittore due anni più tardi)[7]. Inoltre, proprio l'enormità di questo personaggio, una smisuratezza fisica a cui si aggiungono gli eccessi della sua tracotanza e delle sue millanterie, Goliath è anche una figura allegorica del papato, secondo un'accezione diffusissima negli ambienti riformati e che si

[1] DES MASURES 1989 [1566], *DC*, p. 258, vv.251-254, Satan: «Sous ce pervers abus de cuider faire bien, / J'ai fait le roi Saül, que sur le peuple sien / Dieu lui-même avait mis, servir Dieu autrement / Que ne lui permettait le divin mandement.» LOUKOVITCH 1933, pp.174-175 sostiene che in Des Masures emerge «l'intention d'accentuer les vices de Saül pour en faire le type de la créature damnée. La psychologie s'efface derrière le dogmatisme, et Saül devient plus symbolique qu'humaine.»

[2] DES MASURES 1989 [1566], *DC*, p. 258, dove viene fatto richiamo ai passi di I *Sam* 16, 14; 25, 23, ripresi successivamente nelle parole dello stesso re "posseduto" (Ibid., p.263, vv.416-417), ma anche da Calvino nel corso di un'omelia in cui sostiene la sottomissione dei demoni a Dio (*Homelia LIX in I. Lib. Samuelis […]*, Genevae, Gabriel Carterius, 1604 (1562)). Il passo biblico costituisce un *locus classicus* anche nella trattazione demonologica: fra i molti, cfr. NIDER 2005 [1480 ca.], pp.202-203, xi, 19.

[3] DES MASURES 1989 [1566], *DC*, p.263, vv.416-417, Saül.

[4] Cfr. Agostino, *Enarrationes in Psalmos* CXLIII.

[5] Cfr. RUSSELL 1988, pp.125-126.

[6] *Gn* 6, 2. Le tradizioni giudaiche, rappresentate anzitutto dal *Libro di Enoch* (che peraltro distingue fra due specie di angeli decaduti, gli angeli vigilanti e i loro figli spiriti malvagi o demoni), e riprese pure negli scritti evangelici (in particolare in *Gd* 14), concepiscono la caduta degli angeli come peccato carnale di cui i giganti ed i demoni sarebbero stati il frutto. Questa lettura, ripresa fra i vari casi da Tertulliano, viene tuttavia rivista da Agostino (*De civitate Dei*, XV, xxiii).] D'Aubigné, per il quale Goliath rappresenta il simbolo della corruzione della Chiesa cattolica contro cui lotta David (AUBIGNÉ 1995 [1627], p.81, I, *Misères*, vv.135-136), "paganizza" successivamente il mito biblico del *Genesi*, insistendo in più luoghi sulla leggenda della gigantomachia: cfr. Ibid., p.420, n. al v.457. Per lo sfondo scritturistico del mito dei giganti biblici cfr. DUBOIS 2009a, pp.25-26.

[7] Cfr. RAIMONDI 1994, pp.169-174, OSSOLA 2014, pp.194-195.

ritrova nelle critiche che lo stesso Des Masures muove a più riprese contro la Chiesa romana nel corso delle tre tragedie[1].

Infine viene Doeg, la cui natura diabolica emerge soprattutto nei suoi intrighi di corte, l'ambiente che Des Masures sembra mettere in scena facendovi riflettere le immagini reali e simboliche che provengono dal *theatrum mundi*, dalla corte intesa come realtà politica della Francia del secondo XVI. La metafora teatrale rappresenta del resto un *topos* a cui gli scrittori del Rinascimento europeo ricorrono assai di frequente nelle loro denunce rivolte contro le corti, dove domina l'ideale castiglionesco della "sprezzatura", ricercato e fragile equilibrio fra spontaneità e finzione, verità e dissimulazione, che peraltro mette al riparo il cortigiano dai morsi dell'invidia. Se nelle sue commedie Pietro Aretino descrive a più riprese questo teatro delle apparenze con caustico sarcasmo, sino a farne ne *La Cortigiana* (1525, 1534) il luogo stesso dove è nata l'invidia nonché una sorta di ventre infernale dominato dall'ingordigia e dal capriccio, anche il canonico Tomaso Garzoni dedica un intero capitolo alla critica *Dei cortigiani e delle donne di corte insieme* nella sua enciclopedia intitolata *La piazza universale di tutte le professioni del mondo* (1585), la cui *editio princeps*, pubblicata nel 1583 con il titolo di *Teatro de' vari e diversi cervelli mondani*, viene tradotta in francese da Gabriel Chappuys con il titolo di *Le Théâtre des divers cerveaux du monde* (1586)[2]. Nella sua critica alla corte, l'enciclopedista e predicatore italiano scrive difatti che tale luogo è «un collegio d'huomini depravati, una raunanza di volpi malitiose, un theatro di pessimi satelliti, una scuola di corruttissimi costumi, et un refugio di dishonestissime ribalderie […]. E, in somma, tutta la disgrazia e tutto il mal del mondo versa in corte.[3]»

Consapevole della propria impotenza, Satan, principio di ogni dissimulazione, agisce quindi da regista invisibile nelle azioni compiute da questi tre personaggi, giacché, come egli stesso ammette, se vuol fare cadere nel peccato «Le plus jeune garçon des enfants d'Isaï» (v.276), «Les embûches, les

[1] Cfr. JONKER 1939, p.113, BAILBÉ 1992, p.41, MAZOUER 2009b, p.339, MAZOUER 2015, pp.324-325, MAZOUER 2021, p.122. L'orgoglio di Satan e di Goliath, quest'ultimo sorta di *miles gloriosus* dai contorni tuttavia meno farsechi di quello presente nel *Viel Testament*, è in effetti del tutto complementare, così come si evince nella loro «sous-conversation», strutturata su una sorta di continua integrazione lessicale (cfr. DES MASURES 1989 [1566], p.280, *DC*, vv.997-999, 1003). L'associazione fra lo scontro di Davide contro Golia e la lotta di coloro che diffondono la verità della fede contro coloro che la depravano affonda le sue radici nell'interpretazione allegorica delle Scritture, riproponendosi ad esempio nel caso di Rabano Mauro (cfr. LUBAC 1959-1964, III, pp.112-113): per la demonologia di questo autore e degli altri umanisti carolingi come Alcuino, Teodulfo o Scoto Eriugena, cfr. TABACCO 1990. La presenza di giganti nelle tragedie umanistiche costituisce inoltre un elemento ricorrente nel teatro cinquecentesco, dove spesso convergono tre temi: «l'obsession infernale, le motif mythologique des Géants, et l'obsession de la pureté» (MILLET 1995a, p.64). Per la presenza di Goliath, la cui etimologia significa "il perturbatore dell'ordine", nel teatro medievale e nella tradizione goliardica cfr. KOOPMANS 1997, pp.75-76.

[2] Tommaso Garzoni, *Le Théâtre des divers cerveaux du monde [...] Traduict de l'Italien, par G. C. D. T.* (Paris, Jean Houze, 1586). Lo stesso Gabriel Chappuys è traduttore del *Jardín de flores curiosas* (1570), dialogo spagnolo di Antonio de Torquemada nel quale si discute in particolare della necessità di affrontare l'argomento delle apparizioni dei morti, senza inoltrarsi tuttavia sul terreno teologico (*Hexameron, ou Six journées contenans plusieurs doctes discours […], mis en françois par Gabriel Chappuys, tourangeau*, Lyon, A. de Harsy, 1582).

[3] GARZONI 1996 [1585], II, lxii, *De' cortigiani e delle donne di corte insieme*, pp.852-853.

lacs, les cautèles subtiles / Que je lui vais dresser me seront inutiles» (vv.281-282)[1]. Regista occulto di un vero e proprio «vaste complot[2]» tramite cui l'eletto di Dio viene provvidenzialmente messo alla prova, Satan, il burattinaio di questi tre «personnages noirs[3]», rende dunque esplicito il suo ruolo autoriale sin dalla sua prima *tirade* nel *volet* che inaugura la trilogia, sobillando la collera del gigante filisteo (vv.283-284) e spronando in tal senso i personaggi a dar principio all'azione[4].

Nella sezione del *David combattant* successiva alla seconda pausa, Satan, pur nella sua presenza quasi impercettibile, dialoga in uno scambio silenzioso con David, evocando in tal senso la naturale propensione dell'uomo verso il male. Dopo aver articolato le proprie maligne intenzioni mediante una similitudine dai contorni bucolici[5], Satan, in un breve inciso che pare echeggiare quanto il suo omologo asserisce al verso 773 nell'*Abraham*, si decide che «Si faut-il donc jouer mon personnage» (v.512)[6]: con una contezza che esplicita la natura illusoria della finzione teatrale, Satan, il simbolo dei «visages masqués» e delle «fables» e «mensonges», è dunque consapevole che il suo ruolo, il suo «personnage[7]», va agito, interpretato. L'eco di Bèze sembra inoltre prolungarsi sul piano stilistico nella «sous-conversation»[8] con cui il Maligno, attraverso una retorica basata sulla sticomitia e sulle continue riprese lessicali, giustappone le proprie considerazioni ed i propri dubbi alle affermazioni del giovane pastore, il quale, riconoscendo la «tempête» (v.538) di passioni sobillata dall'Avversario (v.541) [9], decide infine di cacciare quest'ultimo tramite il canto di un inno salmodico in cui il demone, nel riverbero da quanto scritto nella prima lettera di Pietro[10], viene identificato con un «lion pervers»[11].

David, del resto, è nelle stesse parole di Satan una preda impossibile, in quanto consapevole *toto pectore* della propria condizione di peccatore[12]. Se le intenzioni del Maligno sono tutte rivolte a far disobbedire il giovane pastore ricorrendo alla «malediction de la nature humaine» (v.856), la paura

[1] Le tentazioni del Satan della trilogia di Des Masures sembrano in un certo senso derivare dalla disfatta di cui il Satan dell'*Abraham sacrifiant* è vittima a causa della virtù esibita dal "giovane" Isaac (anche se nell'ambiente riformato vi è dibattito sulla vera età del fanciullo: cfr. CAZAURAN 2008, p.754). Nelle tragedie su *David*, il diavolo tende infatti a sottolineare più volte la giovane età del pastore, come se ciò costituisse per lui un vantaggio.
[2] LEBÈGUE 1953, p.103.
[3] SOULIÉ 1997, p.133.
[4] La demonizzazione dei Filistei è un *topos* che si ritrova sviluppato a più riprese nel pensiero cristiano: cfr. per tutti Rabano Mauro, *Commentus in libros IV Regnem*, I (*PL*, 109, 42.50).
[5] Cfr. DES MASURES 1989 [1566], *DC*, p.265, vv.503-511.
[6] Ibid., p.266.
[7] Cfr. HUGUET 1925-1967, t.V, *s.v.*
[8] DES MASURES 1989 [1566], p.226.
[9] Cfr. Ibid., *DC*, pp.266-267, vv.513-548.
[10] I *Pt* 5, 8: «*Sobrii estote, et vigilate: quia adversarius vester Diabolus tamquam leo rugens circuit, quaerens quem devoret*».
[11] Nel *cantique* di David (Ibid., p.267, vv.549-572), la preghiera a Dio percorre il tema della debolezza umana che, senza la grazia divina, rischia costantemente di essere preda de «le lion pervers» che «Suit le mond à travers / De ce bas territoire» (vv.567-569).
[12] Cfr. MAZOUER 2015, p.374.

che lo stesso Tentatore prova nei confronti di Dio (vv.857, 859)[1] fa continuamente oscillare le sue considerazioni fra l'obbligo e l'incertezza («si je puis», v.865)[2]. Nello scontro che oppone Ebrei (riformati) e Filistei (gli idolatrici cattolici), Satan interviene indirettamente, istigando all'orgoglio del blasfemo Goliath, «ce diable», come già lo aveva descritto Du Bellay nella sua *Monomachie*, «tout baveux d'ecumeuse fumiere[3]». Tuttavia, come lo stesso Satan teme (vv.1242-1243), il duello "fra la mosca e l'elefante" (v.1337) è destinato a segnare la sconfitta del Maligno, il quale, pur essendo onorato da coloro che peccano di «rancune, envie, avarice, déloyauté, paillardise, orgueil, crauté» e «idolâtrie», lascia continuamente trapelare la propria fragilità attraverso l'inciso «si je puis» che ne articola tanto i discorsi quanto un più profonda inconsistenza teologica[4].

David triomphant*: Satan a corte*

Nel *Prologue* che introduce *David triomphant*[5], alla ripetuta richiesta di fare silenzio si intreccia una sorta di esposizione della materia a dittico: al più volte menzionato «plaisir» che deriva dalla materia celeste e dal «naturel en soi» (v.34), il personaggio anonimo oppone una sorta di «plaisir» terrestre che deriva da una costruzione tragica che «feint» e di cui «le prince Satan» (v.44), che per nobiltà terrena figura alla fine dell'elenco degli altri principi e re, risulta, sia sul piano letterario che su quello religioso, «auteur»:

Que les Poètes vains veulent qu'on nomme et die,
Suivant l'antiquité, du nom de Tragédie.
Le tragique au théâtre induit devant les yeux
Les personnes des rois, des princes, des faux dieux.
Il feint les dieux tonnant, les déesses armées.
Il fait vaincre par eux et fondre les armées.
Ici le roi Saül qui en cette guerre a
La victoire, en honneur retourner on verra.
On y verra la reine et leur fils Jonathan,
Le vaillant prince Abner et le prince Satan
Sous qui le monde entier se rend serf à sa honte

[1] Tale «grand peur» nei confronti di Dio è ribadita in più luoghi: cfr. DES MASURES 1989 [1566], *DC*, p.298, vv.1630-1632.
[2] Cfr. Ibid., p.276.
[3] DU BELLAY 1981 [1560], p.46, vv.169-170.
[4] Cfr. DES MASURES 1989 [1566], p.292, *DC*, vv.1410-1417.
[5] Cfr. Ibid., *DT*, pp.311-312, DES MASURES 2021c [1566].

Et qui est même auteur des dieux dont je vous conte
Ces dieux, ces princes grands et semblable sont ceux
Qu'on induit volontiers en ces tragiques jeux.[1]

Principe di questo mondo, e quindi principe dei principi che la tragedia rappresenta, Satan è inoltre «auteur» sia degli idoli pagani, sia di quel tipo di letteratura che mette in scena questi stessi idoli. Se Des Masures cerca quindi di riformare il modello antico, tanto da accennare anche la presenza di un «chœur» (v.61), l'ambiguità del suo progetto estetico emerge nel momento in cui il pubblico è chiamato a non arrestarsi «à chose qui ne sert» per fare piuttosto «profit du bien qui ne se perd» (vv.51-52).

Superato lo scontro sovrannaturale contro il gigante Goliath, David, nella seconda parte della trilogia, diviene la vittima di un rovesciamento di fortuna che sembra in parte modellarsi a partire da quella definizione di soggetto tragico elaborata dai grammatici neolatini e, più tardi, dai teorici italiani e francesi del Rinascimento. Abbandonata l'attività di pastore, David, secondo l'imperscrutabile volere divino, si trova invischiato in quegli stessi intrighi di corte che lo stesso Des Masures ha sperimentato direttamente in prima persona. Così come traspare dall'«urgence biographique» che emerge nell'epistola dedicatoria[2], anche il drammaturgo, infatti, è stato in più occasioni vittima di cospirazioni cortigiane del tutto simili: proprio come David, che nel primo *volet* della trilogia decide quasi monasticamente di cercar rifugio nel deserto per ribellarsi all'ingiustizia e all'empietà che regnano a corte, nel 1547 Des Masures fugge dalla Francia in seguito alle accuse di collaborazione con l'imperatore Carlo V, mentre nel 1562, all'alba del massacro della comunità riformata rifugiatasi presso Saint-Nicholas-du-Port, egli è nuovamente costretto all'esilio dalle truppe del suo vecchio protettore, il duca di Lorena.

Secondo un motivo che affonda le sue radici nell'immaginario medievale[3], la corte viene dunque descritta sin dai primi versi come il luogo dell'invidia, il vizio diabolico che, dopo la descrizione della superbia offerta nel *David combattant*, tende a ritagliarsi uno spazio crescente nelle linee che tracciano il campo emotivo del *David triomphant* e nel *David fugitif*. Se il panorama letterario europeo del Cinquecento è particolarmente sensibile alla materia cortigianesca, Abinadab,

[1] DES MASURES 1989 [1566], *DT*, p.312, vv.35-48.
[2] STAWARZ-LUGINBÜHL 2008, p.66, n. 6. Cfr. CHOPARD 1984, pp.632-633. Des Masures trascorre quindici anni presso la corte di Francesco I, *milieu* dove ha peraltro modo di far diretta conoscenza di Clément Marot, Mellin de Saint-Gelais e François Rabelais: subentrato Enrico II, l'umanista è costretto a fuggire a causa di un'infame calunnia fatta circolare sul suo conto. Del resto, anche l'*Abraham sacrifiant* di Bèze sembra eleggere un preciso episodio biblico in ragione di una «urgence biographique, communitaire et historique» (PERREGAUX 1995, p.43). Anche Ronsard ricorre alla vicenda di Davide in riferimento alla propria esperienza biografica, senza tuttavia fare particolare riferimento al suo statuto di poeta e musicista: cfr. HANKS 1982, pp.45-52.
[3] Cfr. VINCENT-CASSY 1980, pp.265-266.

fratello di David, descrive con un vocabolario densamente diabolico il luogo a cui, per altri versi, si lega la fortuna della poesia della Pléiade:

Rien n'est sûr ne durable au monde,
Des princes la faveur souvent
Passe légère comme vent
Et l'oreille au mentir encline
Du côté du flatteur décline.
Par force, par ruses, par torts
En cour on joue au boute-hors.
En cour pour charité domine
Envie et pour vrai fausse mine. [1]

L'interpretazione teologica e morale della vicenda davidica si intreccia pertanto ad una lettura allegorica che tende in un certo senso a sbiadire nella polemica anticortigiana. Del resto, è proprio negli anni Sessanta del Cinquecento, ovvero nello stesso periodo in cui Des Masures redige la sua trilogia, che tale polemica tende sempre più a prendere gli accenti di una denuncia dai contorni politici, oltre che sociali[2], facendo poco più avanti asserire a Montaigne che «Il n'est chose qui empoisonne tant les Princes que la flatterie, ny rien par où les meschans gaignent plus aisément credit autour d'eux[3]».

Nel corso della trilogia, la questione del Male oscilla di conseguenza fra due poli, uno teologico, evocato dalla presenza dello stesso Satan, e l'altro terreno, legato alla corte e ai suoi "attori" (v.180). Satan, infatti, suggerisce nella sua invisibile presenza i contorni di una vicenda che possiede comunque un denso significato trascendentale, arrivando persino a farsi chiosatore, *malgré lui*, di alcuni dei punti più importanti alla teologia calvinista, quasi a sottolineare il fatto che egli non è altro che lo strumento attraverso cui si manifesta una volontà provvidenziale superiore[4]. Parallelamente a questa dimensione sovrannaturale, la costanza e la diligenza del Principe di questo mondo si riversano tuttavia soprattutto nella dimensione umana, lì dove il «pouvoir superbe» ed il «vouloir tyrannique» garantiscono il mantenimento, assieme all'invida cortigiana, del suo «règne satanique» (vv.547-

[1] DES MASURES 1989 [1566], *DT*, pp.315-316, vv.172-180. Simili considerazioni anticortigianesche vengono più avanti riprese, con analoghi toni lirici, da David (cfr. Ibid., p.352, vv.1505-1512) e nell'*Épilogue* finale (cfr. Ibid., pp.365-366, vv.1969-1974).
[2] Cfr. SMITH 1966, pp.117-124.
[3] MONTAIGNE 1992 [1588], II, xvi, «De la gloire», p.619.
[4] Cfr. DES MASURES 1989 [1566], *DT*, p.325, vv.513-514 e 515-516, dove Satan espone rispettivamente il dogma del peccato originale e della predestinazione, quest'ultima ribadita anche ai vv.519-523.

548)[1]. Del resto, se l'invidia resta la passione attraverso cui Satan esprime *apertis verbis* la propria ingerenza sul reale[2], lo stesso demonio, designato nel *Prologue* come uno di quei «faux dieux» messi in scena nella tragedia antica, sembra talvolta lasciare trapelare i concetti che derivano dalla poetica classica. In contrasto con la dottrina della predestinazione che governa l'azione divina e l'intera trilogia, le sue iniziative sono invece regolate da «le hasard» (v.872), da una casualità dai contorni fatalistici che sembra in parte riprendere quella nozione di Fato che nell'universo drammaturgico classico prevale addirittura sul volere divino.

A scapito dei raggiri diabolici di Doeg, il cortigiano calunniatore e campione nell'arte della dissimulazione[3], David resta tuttavia consapevole dell'insidiosità della corte posta sotto il governo di Saül[4], il monarca abbandonato da Dio sotto le spoglie del quale è forse possibile riconoscere un'allusione a Enrico II[5]. La figura di Doeg, del quale vari passi scritturistici ne sottolineano l'origine straniera[6], risulta estrinseca alle sezioni dell'ipotesto scritturistico esibite nello stesso frontespizio delle *Tragedies Sainctes*. Sorta di ateista machiavellico la cui pietà costituisce soltanto una deliberata parvenza, Doeg rappresenta pertanto un'invenzione, una delle «*conjectures*» con cui Des Masures intreccia l'episodio biblico ai richiami dell'attualità e alla relativa denuncia anticortigiana, quest'ultima del resto *topos* del panorama civile e letterario del secondo Cinquecento francese, ripreso, fra i vari casi, nel sonetto CL dei *Regrets* con cui Du Bellay si scaglia contro «Ces vieux Singes de Cour» (v.2).

Luogo per eccellenza dell'incostanza umana, la corte viene dipinta dal protagonista stesso come un luogo infestato «D'orgueil, de vanité» (v.995)[7]. Nelle parole del pastore, l'ambiente più caratteristico del contesto politico-sociale del Cinquecento diviene insomma dove dominano gli idoli del mondo, dove il sentimento religioso è così rarefatto che nessuno «a désir de vivre en la crainte de Dieu» (v.1001). La corte è pertanto un contesto malsano, pestifero, un luogo dove dominano la menzogna e dell'effimero, due attributi tipicamente diabolici nonché, in un certo senso, della

[1] Cfr. Ibid., p.327, vv.590-592.
[2] Ibid., p.334, vv.841-842: «Il faut que de ce gens l'envie / J'enflamme sur l'heur de sa vie».
[3] Cfr. Ibid., p.335, vv.885-890. Nel *DF*, v.515 *sq.* (DES MASURES 1989 [1566], pp.387-391) è lo stesso Doeg ad esporre la conoscenza di un'arte che, descritta con delle parole che in parte ricordano la denuncia di Bèze, consiste sostanzialmente nel «flatter et mentir». Cfr. JONKER 1939, p.114, BAILBÉ 1992, p.42, STAWARZ-LUGINBÜHL 2012, p.530, n. 159.
[4] Cfr. BAILBÉ 1992, pp.41-42, MÉNIEL 2006, pp.227-228, MAZOUER 2015, pp.329-330.
[5] Cfr. VERNET 1981, pp.154-155.
[6] I *Sam* 18, 22; 21, 7; 22, 9; *Salmo* LII.
[7] Qualche verso più avanti (DES MASURES 1989 [1566], *DT*, p.343, vv.1165-1182), Satan esclama: «Il faut enflammer mon Doeg. / Enflammer faut Saül avec / Encontre lui d'envie et haine. / Ma peine ici ne sera vaine / Si je puis. Doeg à l'envie / A l'âme du tout asservie, / Saül a le cœur à plaisir / Rempli d'ambitieux désir, /D'honneur du monde, et craint qu'on prenne / Quelque avantage sur son règne. / Il faut que l'envieuse rage / Doeg sur David j'accourage / Et que Saül de plus en plus / Craigne être de son règne exclus. / L'envie au faux courage empreinte / De Doeg, pousse la crainte / De Saül dont la fantaisie / Sera pleine de jalousie». Ancora una volta, si ripresenta nel discorso di Satan lo stilema «si je puis».

rappresentazione teatrale, la quale proprio nel Rinascimento si intreccia gradualmente all'orizzonte cortigiano:

> 1005 Toujours doit la santé fuir la région
> Qui la peut infecter de sa contagion.
> Je sais que de la cour (gent mensongère et vaine)
> Une partie en est moins que l'autre malsaine[1].

Dall'*Épître*[2] sino all'ultimo *volet* della trilogia, dove i toni danno forma ad una vera e propria demonizzazione[3], la condanna della corte tende dunque ad amalgamare la vicenda allegorica di David ad una dimensione storica che, pur essendo in linea con il panorama religioso e letterario dell'epoca[4], risulta estranea, al pari dei diffusi accenti pastorali, rispetto al dettato biblico[5]. In una parabola drammatica in cui prospera la riflessione politica[6], se non addirittura politologica[7], la corte rappresenta, tanto a teatro quanto nel mondo, il luogo della vanità, dell'effimero, un luogo diabolico in quanto soggiogato ad una triade di passioni - «envie, orgueil, ire» - che ne tradisce inequivocabilmente la natura infernale[8].

---

[1] DES MASURES 1989 [1566], *DT*, pp.338-339, vv.1005-1008.

[2] Ibid., «Épître», p.244, vv.161-165: «Soit vu en ce flatteur et aux dures atteintes / Du venin de sa langue où sont ses flèches tenintes / Le naturel des rois qui, en leurs hautes cours, / Se rendant au parler de la vérité sourds, / Ecoutent volontiers quiconque par grand' cure / Confondre et outrager l'innocence procure». La lingua avvelenata è attributo tipico dell'invidioso, motivo che lo stesso Doeg riprende nella descrizione della propria scienza cortigiana: cfr.Ibid., *DF*, p.388, vv.533-536. Lo stesso campo semantico viene sollecitato nelle parole di Abner, Ibid., p.401, vv.1037-1040: «Il n'est poison tant mortelle au roi, comme / Le flatteur doux, le menteur, le faux homme / Qui en faisant couler dsa langue fine / Le prince abuse et l'infecter ne fine».

[3] Ibid., *DF*, p.414, vv.1489-1491, David: «Il a Doeg, et autres telles gens, / Tous à flatter et mentir diligens, / Ministres faux du cauteleux Satan». Al v.2152, Abisai afferma: «Voilà le bon Doeg, instrument de Satan». La consapevolezza con cui David, similmente a Giobbe, riconosce dietro gli episodi di persecuzione la mano diabolica, a sua volta strumento della volontà divina, viene ribadita anche da Calvino in un sermone formulato a pertire da II *Sam*. 16: «Quand David dit: C'est Dieu qui a commandé à Semei de me persécuter, il sçavoit bien que Semei estoit instrument du diable» (cit. in STAUFFER 1978, p.236, n.174).

[4] Cfr. CROUZET 2008, pp.360-362.

[5] Nel discorso anticortigiano di Des Masures, queste tonalità bucoliche emergono quando, dopo un brevissimo cedimento all'onore promesso da Satan (cfr. DES MASURES 1989 [1566], p.340, *DT*, vv.1060-1069), David decide di ritirarsi in un «sejour champestre» (v.1079) al fine di restare distante dalle insidiose lusinghe cortigiane.

[6] SOULIÉ 1997, p.137 osserva che quello di Davide è anche «un mythe collectif puisque le peuple est sauvé et que la question de la résistance au tyran se trouve posée même si elle n'est pas encore brûlante». Cfr. LE HIR 1974, p.38, MAZOUER 2019, p.83. L'identificazione di Saul come tiranno, tipica nel *milieu* protestante (cfr. MÉNIEL 2006, p.223), e la conseguente legettimità della resistenza di Davide sono sostenute da Bèze nel suo trattato *Du droit des magistrats sur leurs subjets* (s.l., 1574): cfr. DE ROBERT 1997, p.104. Tuttavia, all'altezza cronologica della trilogia di Des Masures, la riflessione protestante sulla tirannia non presenta gli accenti che adotterà in seguito al massacro della notte di San Bartolomeo: cfr. DUBOIS 2001, p.411.

[7] Già nell'*Hymne sur la Justice de Metz* (1559) Des Masures aveva indicato ad Enrico II il modello "politico" del re David: cfr. MILLET 1993, p.176.

[8] DES MASURES 1989 [1566], p.359, *DT*, vv.1750-1757, *cantique* della Temi-Troupe: «Ainsi sont les royales cours / Pleines d'abus et de faux tours, / D'envie, orgueil, ire dépite. / Heureux l'homme qui fait son cours / En passant inconnu ses jours, / Et qui seul sa maison petite / Garde et habite».

Malgrado la debolezza teologica che lo affligge e per il quale egli «apparaît en définitive comme le témoin privilégié de la résistance spirituelle de David et, donc de la toute-puissance divine[1]», Satan recupera in questo suo legame con la dimensione cortigiana un tenace valore simbolico all'interno della fenomenologia umana. Confermando le proprie intenzioni anche dopo il fallimento di ogni piano[2], Satan, in definitiva, non soltanto si profila secondo i retaggi della tradizione medievale[3], ma rilancia la sua azione all'interno della sfera politica[4], ovvero in un terreno verso il quale convergerà sempre di più il discorso tragico[5]. È pertanto in ragione di questa progressiva polarizzazione di Satan all'interno della dimensione politica che «la construction du personnage théâtral de David est enfin soumise à des enjeux circonstanciels, qui peuvent faire passer au second plan le souci de fidélité à la Bible, au profit des luttes idéologiques du XVI[e] siècle[6]». Inserita all'interno di questa lotta ideologica, la demonizzazione della corte, appannaggio del "prince Satan" e di quel tipo di finzione tragica condannato da Des Masures[7], definisce infine l'elemento che suggella l'identificazione del dramma alla realtà, nei ritmi di una complementarità che si fa sempre più intensa, quasi costitutiva, lungo la parola delle tre vicende tragiche[8], per quanto il nemico di Dio, nel suo

[1] STAWARZ-LUGINBÜHL 2012, p.567. Cfr. Ibid., p.586.
[2] Su questo elemento che distingue il Satan desmasuriano da quello dell'*Abraham sacrifiant* confuso dalla prodigiosa obbedienza di Isaac cfr. SOULIÉ 1997, p.135.
[3] Cfr. MORTENSESN 1974, p.162. La descrizione negativa degli uomini politici è d'altra parte ricorrente nel teatro del XIV secolo, come già sottolineava PETIT DE JULLEVILLE 1880, I, p.131.
[4] Nel *Prologue* dell'ultimo *volet* della sua trilogia (DES MASURES 1989 [1566], p.373, *DF*, vv.13-20), Des Masures inscrive tale dimensione politica nell'esperienza della prova cui è sottoposta il fedele (cfr. Ibid., p.228), quasi invitasse i protestanti perseguitati, così come già aveva fatto Clavino (cfr. CROUZET 2008, pp.360-362) a rispettare la politica del re Carlo IV, e quasi come a ricordare l'argomentazioni esposte nel *Discours de la servitude volontaire ou contr'un* di Estienne de La Boëtie. Su quest'ultima opera, centrale nella polemica protestante (nella quale viene usato il sottotitolo *Contr'un*) ed avente uno statuto locutorio assai prossimo a quello teatrale cfr. LAFOND 1984. Per la diffusione delle idee di La Boëtie nella poesia riformata cfr. ad esempio AUBIGNÉ 1995 [1627], p.132, II, *Princes*, vv.569-572.
[5] Cfr. FORSYTH 1962, p.189, in cui si accenna al caso dell'*Holopherne* di Adrien d'Amboise (1580), *pièce* di uno scrittore riformato che mette in scena un tirannicidio. Per le tensioni regicide in campo riformato cfr. CROUZET 1990, I, pp.749-762.
[6] MAZOUER 2015, p.324.
[7] DI MAURO 2002, pp.278-281 individua nel *DT*, dove si richiamano i festeggiamenti nella corte di Saül e le civetterie femminili, il *volet* della trilogia dedicato a condannare la *concupiscentia oculorum*.
[8] È sempre in questa corrispondenza fra teatro e realtà attraverso l'argomento politico che si struttura *Josias*, tragedia firmata da Philone (comparsa lo stesso anno e presso lo stesso stampatore delle *Tragédies Saintes* desmasuriane): *Josias, tragedie de M. Philone, traduite d'italien en françois. Vrai miroir des choses advenues de notre temps* (Genève, F. Perrin, 1566). In questa lunga tragedia dalla struttura ibrida, il tiranno veterotestamentario sembrerebbe alludere, secondo un'associazione abitudinaria nella speculazione ugonotta, a Carlo IX, figlio di Caterina de' Medici. Nonostante l'ipertrofia del fine politico, l'argomento religioso resta di attualità nella denuncia dell'idolatria di cui si rendono colpevoli i preti di Baal. Cfr. LEBÈGUE 1954, pp.323-326, FORSYTH 1962, p.189, BALMAS 1982, pp.105-133, STREET 1983, pp.50-52, MONDA 2001, pp.139-152. Lo stesso pseudonimo riccorre per un'altra pièce di soggetto davidico, e dalle forte allusioni rispetto alla situazione storico-politica dell'ultimo quarto del Cinquecento, l'*Adonias, Tragedie de Messer Philone, Vray Miroir, ou Tableau et Patron de l'Estat des choses presentes, et que nous pourrons voir bientôt cy-apres : Qui servira comme de Memoire de nostre Temps, ou plustost de leçon et exhortation à bien esperer. Car le bras du Seigneur n'est point accourcy*, Lausanne, J. Chiquelle, 1586 (stampata, dunque, dopo l'interdizione promossa contro il teatro promulgata dal Sinodo di Figeac del 1579). Su questa tragedia cfr. STREET 1983, pp.53-54, MAZOUER 1996, p.255, FRAPPIER 2001, pp.41-42, MEYNIEL 2019, pp.237-241.

parlar per ipotesi e dubbi tenda come ad invalidare il suo stesso potere, preludendo così al suo inesorabile destino di sconfitta[1].

David fugitif*: Satan, la carne, il canto*

L'ultimo *volet* della trilogia, il *David fugitif*, si apre con un *Prologue* dai toni edificanti in cui viene ribadito il rifiuto del modello antico, insistendo nuovamente sulla natura mendace della mitologia classica[2].

Il ruolo oppositivo di Satan sembra per molti versi stemperarsi gradualmente nel corso dell'azione, tanto che i toni dei suoi discorsi si fanno così timorosi[3] da rasentare, a momenti, la predicazione[4]. Quasi al pari dei cori della tragedia classica, Satan sembra in questa prospettiva possedere un ruolo sotto un certo aspetto morale ed istruttivo, se non a tratti addirittura apertamente catechetico[5].

L'unico conflitto psicologico che si delinea in quest'ultima parte della trilogia davidica sembra del resto quello che si profila nell'incertezza che affligge Jonathan, il figlio del sovrano d'Israele il cui animo è tormentato non tanto da una contrapposizione fra virtù e vizi, quanto piuttosto da un'opposizione fra amore filiale e sentimento di amicizia, fra l'obbedienza al padre Saül e l'ossequio della volontà di Dio che si manifesta per il tramite delle vicende del giovane pastore[6]. Con una sfumatura per certi versi più umanistica rispetto a ciò che avviene per Isaac dell'*Abraham*, il dibattito tutto interiore di Jonathan tende ad assumere i contorni di un conflitto fra le possibili interpretazioni della nozione di *pietas*: fra l'amore filiale, virtù del mondo classico che il traduttore dell'*Eneide* ben conosce, e la misericordia, virtù cardinale della teologia cristiana, il figlio di Saül, pur davanti al dubbio, non può che optare, infine, per il secondo significato[7]. La sua scelta di campo, la ribellione contro colui che, al contempo, rappresenta il proprio padre ed il proprio re sono in fondo una metafora della rivolta silenziosa dei protestanti, anch'essi in rottura con i propri padri e con il proprio re, in virtù di una causa che, come nel caso di David, è iscritta nel disegno di Dio.

---

[1] Cfr. DES MASURES 1989 [1566], *DT*, p.362, vv.1835-1841. Al v.1857 si ripresenta l'inciso «Si j'en ai le pouvoir».
[2] Cfr. Ibid., *DF*, pp.373-374, in particolare vv.21-22: «cette matière / Qui n'est mensonge ou fable ains vérité entière». Cfr. DES MASURES 2021d.
[3] Cfr. DES MASURES 1989 [1566], *DF*, p.423, vv.1799-1800: «J'ai crainte qu'encore à dette heure / Il le délivre et le secuere».
[4] Cfr. Ibid., pp.385-386, dove ad un primo nucleo di versi dove si espone il dogma del peccato originale (vv.433-440), ne segue un secondo (vv.449-451) ed un terzo (vv.465-468) dove vengono delineate le nozioni della grazia, della predestinazione e dell'onnipotenza divine.
[5] Cfr. STREET 1983, p.49.
[6] Cfr. DES MASURES 1989 [1566], *DF*, pp.406-408, v.1188 *sq.* In questi versi, Des Masures segue i dettagli offerti dalla fonte scritturistica (in particolare I *Sam.* 18, 4) che invece Giuseppe Flavio tralascia. Cfr. GEONGET 2005, pp.225-226.
[7] Cfr. Ibid., *DF*, p.406, vv.1201-1202. Cfr. MAZOUER 2019, p.82.

Se lungo l'evoluzione della parabola drammaturgica l'azione di Satan, già sottratta di qualunque incisività diretta, tende ad interferire sempre più episodicamente con lo svolgimento della vicenda, nel corso del *David fugitif* essa sembra più che altro caratterizzarsi per le ripetute interruzioni dei *cantiques* dell'eletto di Dio, ossia di quei momenti che, indicati con un termine dalla forte plasticità semantica, sanciscono una pausa lirica, a metà strada fra l'inno ed il salmo, che interrompe lo svolgimento drammaturgico dell'azione principale. È in queste parentesi liriche, difatti, che l'azione teatrale viene come sospesa, offrendo di contro i margini per un'intensa meditazione che tende a lambire sia il valore trascendente e religioso dell'intera vicenda, sia il significato del destino dei protagonisti coinvolti in essa[1]. Irrompendo nel corso di questi canti, Satan tende insomma a creare una cesura nello sviluppo lirico-religioso del dramma, in una certa analogia alle modalità con cui, nei *mystères* e nelle *moralités* medievali, le *diableries* interrompono lo svolgimento dell'azione, facendo inoltre emergere in controluce la rilevanza teologica e filosofica che il canto e la musica possiedono nell'immaginario rinascimentale, e più in particolar riformato.

Fra le dieci *cantiques* che si susseguono nel corso dell'intera trilogia, il Maligno, in effetti, interviene per la prima volta sulla scena del *David combattant* proprio nei versi immediatamente successivi a quelli con cui il giovane pastore intona un inno di lode assieme a Isaï[2]. La discordia provocata dal demonio tende in tal senso ad emergere fin da subito nella sua opposizione all'armonia del canto, tanto che a questa esplicita opposizione si può forse aggiungere quella che si delinea nel momento in cui David, nella terza delle quattro pause liriche che si presentano in questa prima tragedia, decide di intonare un inno in lode a Dio al fine di allontanare la «tempête» che sente agitarsi nel profondo del proprio cuore[3].

Al primo intervento di Satan in conclusione al *cantique* dei due devoti sembra corrispondere, secondo un analogo mutamento di registro, quello che si presenta nel secondo *volet* della trilogia. Nel *David triomphant*, infatti, il diavolo interviene soltanto alla fine del *cantique* «à danser» nella quale si alternano Troupe e Demi-Troupe[4], a meno che non si riconduca all'influsso demoniaco anche un successivo monologo di Saül, il quale prende parola subito dopo un "coro" composto nuovamente dalle due metà della Troupe, per poi cedere alle intimidazioni con cui lo stesso Satan lo convince, attraverso un dialogo indiretto dal ritmo concitato, a far perseguitare il giovane eletto[5].

[1] Cfr. CROUZET 2008, pp.464-460, STAWARZ-LUGINBÜHL 2008, pp.67-69, MAZOUER 2009b, pp.342-343, MAZOUER 2010, p.102, MAZOUER 2015, p.331, BENEDETTINI 2016, p.401, MAZOUER 2021, p.125.
[2] Cfr. DES MASURES 1989 [1566], *DC*, p.257.
[3] Cfr. Ibid., p.266, vv.538-539.
[4] Cfr. Ibid., *DT*, p.325.
[5] Cfr. Ibid., pp.355-356.

La seconda e la terza parte della trilogia davidica sono composte da un totale di tre *cantiques* ciascuna. Nel *David fugitif*, tuttavia, il perturbamento metrico-stilistico indotto dagli interventi di Satan (o dei suoi sottoposti) [1] si profila in due occasioni al termine di un *cantique* eseguito in solitudine dal devoto protagonista[2]. È pertanto nell'ultimo *volet* della trilogia che l'azione di Satan sembra per molti versi caratterizzarsi in funzione di questa sua alternanza e di questa sua opposizione, sia nel metro che nei toni, agli inni intonati da David, l' "arpista di Dio" i cui canti sono affiancati nelle *pièces* da accompagnamenti musicali che nella loro forte standardizzazione melodica tradiscono, al pari di quanto avviene nelle corrispondenti composizioni a quattro voci o *psaume harmonisé*[3], la volontà di creare un effetto d'irrealtà capace di «préserver la frontière entre le règne du vrai Dieu et celui de sa représentation[4]».

La figura di David quale autore e cantore dei salmi costituisce un elemento fondamentale sia nell'immaginario medievale che per quello rinascimentale. Per un'idea che affonda le sue radici nel pensiero patristico[5], Davide viene infatti universalmente considerato come l'estensore dei salmi, quelle stesse «sainctes et divines chansons que le Sainct Esprit a dicté en David[6]» che Des Masures traduce e pubblica parzialmente assieme alla globalità dei suoi componimenti poetici francesi e latini in un'edizione lionese del 1557, senza tuttavia seguitarne, nonostante le sollecitazioni di Calvino, Bèze e Viret, la trasposizione in lingua volgare[7]. Testo fondativo dell'esegesi luterana[8], il libro dei salmi costituisce la fonte diretta da cui Des Masures riprende le forme e i contenuti dei *cantiques* della sua trilogia[9].

Oltre a queste funzioni esegetico-liturgiche, i salmi rivestono un altro ruolo fondamentale nell'immaginario europeo della prima età moderna, un ruolo che per altri versi risulta confinante con la dimensione diabolica. Secondo il preponderante paradigma esegetico per il quale David viene

[1] Cfr. LE HIR 1974, p.39. CHARPENTIER 1979, p.12: «l'alexandrin semble tout spécialement réservé aux scènes où apparaissent les forces du mal, ou les personnages hantés par le mal, Satan et Saül».
[2] Cfr. DES MASURES 1989 [1566], *DF*, rispettivamente p.385 e p. 416. Come indica lo stesso Des Masures nella corrispondente didascalia in Ibid., p.414, il secondo di questi due *cantiques* non costituisce altro che la parafrasi del *Salmo* CXL.
[3] Cfr. WEBER 1979, p.19.
[4] LOUVAT-MOLOZAY, BISARO 2014, p.135.
[5] Cfr. in particolare Agostino, *De civitate Dei*, XVII, xxiv.
[6] MONTAIGNE 1992 [1588], I, lvi, «Des prières», p.320.
[7] Louis des Masures, *Vingt pseaumes de David, Traduits selon la verité Hebraïques: et mis en rime Françoise […]* (Lyon, J. de Tournes et D. Gazeau, 1557). Il fatto che Des Masures traduca, ad eccezione di due casi, i salmi che non erano già stati tradotti da Bèze, fa presumere una certa collaborazione fra i due autori: cfr. JEANNERET 1969, pp.90-91.
[8] Cfr. OBERMAN 1989, pp.250-254.
[9] MILLET, DE ROBERT 2001, p.462: «Une très ancienne tradition mentionne et représente David comme auteur des Psaumes, notamment en musicien. […] Ce David musicien est très fréquent dans la tradition, notamment dans les miniatures illustrant le livre des Psaumes. D'autre part, dans la tradition chrétienne, David est à la fois un prophète annonçant le Christ et une figure typologique de lui, notamment à travers les épisodes de ses tribulations et de ses "souffrances"».

identificato quale antitipo di Cristo[1], i passi del primo libro di *Samuele* in cui vengono descritte le virtù "terapeutiche" che possiede l'arpa del giovane pastore sull'animo irrequieto di Saul vengono infatti assunti quali testimonianze inequivocabili del potere magico-religioso e per più versi esorcistico che la musica, e l'arpa che la produce, possiede contro il demonio[2].

Simile lettura del passaggio biblico ha origine nella tradizione patristica. Clemente d'Alessandria, Gregorio di Nissa e Giovanni Crisostomo sono forse gli autori che con maggiore solerzia si impegnano a stabilire una distinzione fra musica sacra e musica profana, riconducendo la prima all'esempio davidico e relegando la seconda ad una forma di alterazione e di alienazione del singolo individuo[3]. Crisostomo, il vescovo greco ammirato da Calvino per le sue qualità predicatorie, giustappone i canti licenziosi e demoniaci ai salmi composti da Dio, oltre a dedicare più nello specifico la terza delle sue omelie *De Davide et Saule* alla denuncia della degradazione morale che la musica subisce a teatro, luogo della dissoluzione e della più dissoluta lascivia[4]. Simile ripartizione fra musica sacra e profana viene inoltre ripresa e al contempo sconvolta da Agostino, il quale riporta nelle sue *Confessiones* di essersi talvolta lasciato trasportare dalla sensualità della musica eseguita come accompagnamento ai salmi, dimenticando di prestare attenzione ai testi sacri[5]. Pur attirando

[1] CALVIN 2008 [1541], I, iv, «De la foy, où les symboles des Apostres est explicqué», p.627 [ff.249-250]: «Nous confessons donc qu'il [*scil.* Christ] est nay de la Virge Marie afin d'estre recogneu pour le vray Filz d'Abraham et de Davi, lequel avoit esté promis par la Loy et les Prophetes. Dont la Foy receoit double utilité. C'est qu'elle voit le Filz de Dieu, par ce qu'il a prins nostre chair, estre appareillé à parfaire le salut des hommes, veu que, par ce moyen, il nous a appellez en societé et communion de soymesme et de tous ses biens, et que, voulant surmonter le Diable et la mort, il a vestu nostre personne, en lauqelle il l'a voulu vaincre et triumpher afin que la victoyre et triumphe fust nostre. L'autre fruict, c'est que, en deduysant la lignée de Jesus Christ jusques à David et Abraham, nous avons plus grande certitude que nostre Redempteur est celuy qui avoit esté si long temps auparavant predict de Dieu.» L'idea del lignaggio Cristo-Davide-Abramo affonda le sue radici nella primissima teologia cristiana: se ne trova riscontro, fra i vari casi, nell'*Expositio in Psalmos* di Walfrid Strabon, il quale afferma che «*Christus in David et in Abhamam, sed occultus; ut fructus est in radice sed non apparet*» (cit. in LUBAC 1959-1964, III, p.350, n.11).

[2] I *Sam* 16, 14-16 e 23: «*spiritus autem Domini recessit a Saul et exagitabat eum spiritus nequam a Domino dixeruntque servi Saul ad eum ecce spiritus Dei malus exagitat te iubeat dominus noster et servi tui qui coram te sunt quaerant hominem scientem psallere cithara ut quando arripuerit te spiritus Dei malus psallat manu sua et levius feras* […] *Igitur quandocumque spiritus Domini malus arripiebat Saul, David tollebat citharam, et percutiebat manu sua, et refocillabatur Saul, et levius habebat: recedebat enim ab eo spiritus malus*». Il passo è ripreso nelle *Antichità giudaiche* (VI, 166) di Giuseppe Flavio, dove il re d'Israele viene descritto come «assalito da certe afflizioni e da demoni causanti soffocamenti e strangolamenti tali che i medici non riuscirono a trovare altro rimedio all'infuori della ricerca di qualcuno che avesse potere di espellerli (quei demoni) col suono dell'arpa, ogni volta che quei demoni cattivi lo assalivano e lo agitavano, e che a fianco con strumenti a corda e con i suoi canti» (FLAVIO 1998, I, p.371). La descrizione di David in quanto sorta di esorcista o di autore di canti destinati a tale scopo si affianca a quella di Salomone e si ritrova, fra i vari casi, nel *Liber Antiquitatum Biblicarum* (59-60) dello Pseudo-Filone, dove la notte si configura come momento cruciale dell'esorcismo (60, 1) e il demonio da cui è posseduto Saul viene minacciato di essere gettato nel Tartaro (60, 3). Cfr. TOORN, BECKING, HORST (ed) 1999, *s. v.* «Evil Spirit of God», pp.319-320. Sugli sviluppi del legame fra musica ed esorcismo all'interno dell'immaginario del Medioevo e del Rinascimento cfr. TRUCCO 2003, pp.89-94.

[3] Cfr. WUIDAR 2018, pp.65-72.

[4] Cfr. Ibid., pp.75-77. Nelle omelie di Crisostomo torna a più riprese il riferimento tertullianeo del teatro in quanto *diaboli ecclesia*.

[5] Agostino, *Confessiones* X, xxxiii, 49-50, dove conclude: «*Ita fluctuo inter periculum voluptatis et experimentum salubritatis magisque adducor non quidem inretractabilem sententiam proferens cantandi consuetudinem approbare in ecclesia, ut per oblectamenta aurium infirmior animus in affectum pietatis adsurgat. Tamen cum mihi accidit ut me amplius cantus quam res, quae canitur, moveat, poenaliter me peccare confiteor et tunc mallem non audire cantantem.*

l'attenzione sui pericoli indotti dalla musica nei momenti di preghiera, il vescovo d'Ippona concede tuttavia che sia talvolta lecito accompagnare la liturgia con il canto melodico, quasi riconoscendo alla musica un legame ambiguo, al contempo positivo e negativo, con i moti dell'anima: «[c]e danger, conséquence de l'ambiguïté irréductible de la musique, la plupart des théologiens et des théoriciens musicaux jusqu'à la fin de la Renaissance l'auront en mémoire.[1]»

Fungendo da architrave all'interpretazione cristologica della musica tetracorde interpretata dall'arpista biblico[2], il passo di *Samuele* viene ripreso diffusamente nella teoria musicale del periodo medievale[3], divenendo successivamente un punto di riferimento centrale anche all'interno quadro culturale umanistico-rinascimentale. Nell'Europa del Quattro e Cinquecento, la riflessione teologica intorno al tema della *laus musicae* viene peraltro corredata di numerosi richiami ai pensatori classici (Pitagora, Platone, Aristotele, Quintiliano), facendo normalmente distinzione, e a volte in modo quasi dicotomo, fra la musica speculativa di pertinenza del *musicus* e la musica pratica affidata di solito al *cantor*. Nel sistema metafisico neoplatonico di matrice ficiniana[4], dove l'armonia della musica, così come si legge pure nelle *Conclusiones* del cabalista Pico[5], costituisce la grammatica compositiva di cui si intesse l'unione fra macrocosmo e microcosmo[6], il riferimento biblico del libro di *Samuele* viene spesso letto in parallelo al mito di Orfeo. Sia il cantore biblico che il musicista pagano sembrano

Ecce ubi sum!» [AGOSTINO 1992-1997, IV, p.75: «Ondeggio così tra il rischio del piacere e l'esperienza del bene che ne deriva e, pur senza voler dare un giudizio definitivo, inclino ad approvare l'uso del canto in chiesa, affinché il piacere dell'udito sollevi anche l'anima più fragile a una trepida devozione. Quando però succede che il canto mi tocca più del testo cantato, confesso il mio peccato degno di pena, e preferirei allora di non sentir cantare. Ecco a che punto sono!»]

[1] WUIDAR 2018, p.78.

[2] Cfr. LUBAC 1959-1964, IV, pp.31-32, dove viene ad esempio citato (Ibid., p.32, n.1) un estratto dell'anonimo *De promissionibus et Praedictionibus Dei* (V sec.): «*Si nostri manu fortis Christi Domini citharam respicias personantem, quam ligno crucis, carnis membrorumque suorum chordis aptatam, plectro dum tangit sancti Spiritus,omne animal replens benedictione, ipsum quoque diabolum fugavit de cordibus inimicorum*».

[3] Come ad esempio nelle note che Isidoro di Seviglia dedica alla nascita della medicina nelle *Etymologiae*, III, xvii, 3: «*Excitos quoque animos musica sedat, sicut de David legitur, qui ab spiritu inmundo Saulem arte modulationis eripuit*.» [ISIDORO 2013, p.418: «così si legge di Davide che strappò Saul da uno spirito immondo mediante l'arte della modulazione.»] Cfr. WUIDAR 2018, pp.87-93. Per le virtù curative attribuite al canto nel corso del Medioevo cfr. HAINES 2018, pp.61-65.

[4] L'immagine di David che libera Saul dalla follia attraverso la musica è centrale nella riflessione di Ficino, il quale, riprendendo la teoria della tradizione pitagorico-platonica e più in particolare della filosofia plotiniana, considera l'armonia musicale come la massima espressione dell'armonia cosmica e divina: si vedano alcuni passaggi del *Liber de vita* (I, x; III, xxi-xxiv), il trattato pubblicato nel 1489 dove fra le altre cose vengono riconosciuti con una certa ambiguità quegli influssi demonici che derivano dai poteri di creature operanti al confine tra la terra e gli spazi celesti, o la lettera ad Antonio Canigiani, nella quale viene invece fatto riferimento all'esempio biblico di David che con la sua cetra riesce a calmare l'animo tormentato di Saul: cfr. WALKER 1954a, WALKER 1958, pp.6-8. L'ambiente platonico fiorentino sviluppa inoltre una preferenza per la musica monofonica che viene peraltro condivisa anche da Calvino, il quale rifiuta in maniera esplicita le soluzioni polifoniche di scuola franco-fiamminga elaborate verso la fine del Quattrocento (cfr. WENCELIUS 1977, pp.268-269), soluzioni già criticate da Erasmo nelle sue *Paraphrases […] in omnes Epistolas Pauli […]* (Basileae, apud Io. Froben, 1521 (1517)).

[5] PICO 1973 [1486], «Conclusiones numero XXI […]», p.80 [f.62], a.4: «*Sicut hymni Dauid operi Cabale mirabiliter deseruiunt, ita hymni Orphei opere vere licite naturalis Magie*» [BUSI, EBGI 2014, p.234, n.23: «Come gli inni di Davide sono mirabilmente utili all'opera della Cabala, cosi gli inni di Orfeo sono utili alla magia vera, lecita e naturale.»]

[6] GIGLIONI 2012a, p.39: «Più di ogni altra arte, è la musica secondo Ficino a rivelare come l'immaginazione sia la forza maggiormente responsabile del diffondere situazioni di contagio mimetico».

infatti esprimere parimenti, benché secondo latitudini culturali ben differenti, l'idea per la quale la musica rappresenta al contempo una descrizione dell'armonia del creato e lo strumento più efficace, a tratti quasi magico, per purgare lo *spiritus* dell'uomo dagli effetti più funesti della malinconia. Secondo la dottrina della rivelazione parallela che si diffonde su impulso degli ambienti del neoplatonismo rinascimentale, l'accostamento mitostorico fra Davide ed Orfeo, un parallelo che del resto possiede un fondamento patristico[1], viene infatti più volte esplorato nel corso del Rinascimento al fine di mettere in luce le comuni abilità musicali dei due personaggi, entrambi cantori di misteri divini ed ambedue capaci di soggiogare attraverso la propria musica, come avviene anche nella *Fabula di Orfeo* di Poliziano (1480), i demoni dell'Inferno[2]. Marot, fra gli altri casi, riprende il parallelo fra queste due figure nella lettera dedicatoria dei *Cinquante deux Pseaumes* indirizzata a Francesco I, al fine di stabilire, quasi in reazione ad un accostamento ormai divenuto più che comune anche grazie alla centralità di questo tema nella metafisica ficiniana, la superiorità del cantore biblico rispetto al suo supposto analogo pagano[3].

In questo amalgama di sovrapposizioni fra il poeta del mondo pagano e le due figure del racconto biblico, la declinazione in senso magico-teurgico della musica davidica viene d'altra parte ripresa e abbondantemente esplorata in tutta quella speculazione demonologica che matura a partire dalla *Summa* di Tommaso, il quale a sua volta, sulla scorta delle *Confessiones* di Agostino e del commento di Girolamo alla lettera di Paolo agli *Efesini*, «*non vituperat simpliciter cantum, sed reprehendit eos qui in Ecclesia cantant more theatrico, non propter devotionem excitandam, sed*

[1] Questa idea si ritrova in effetti già abbozzata in Clemente di Alessandria (*Protrepticus*), il primo a giustapporre i due musici al fine di evidenziare la superiorità di David rispetto al suo omologo greco, per poi essere ripresa da Ambrogio (*Enarrationes in psalmos*) e Crisostomo (*Expositio in Psalmos*).

[2] Questa sovrapposizione risulta evidente nel medaglione che Luca Signorelli, portando a termine il lavoro intrapreso da Beato Angelico e Benozzo Gozzoli, dedica al poeta mitologico nel ciclo di affreschi della Cappella di san Brizio nel duomo di Orvieto (1499-1502).

[3] Clément Marot, *Cinquante deux Pseaumes de David* (Paris, Jehan Ruelle, 1546), «Au Roy François», f.4 v°: «N'a il souvent au doulx son de sa lyre / Bien appaisé de Dieu courroucé l'ire?/ N'en a il pas souvent de ces bas lieux / Les escoutans ravy jusques aux cieulx, / Et faict cesser de Saül la manie / Pendant le temps que duroit l'armonie? / Si Orpheus jadis l'eust entendue, / La sienne il eust à quelque arbre pendue». Cfr. WALKER 1953, p.101, WALKER 1954a, pp.24-25, dove viene peraltro riportata la dedica ad Enrico III con cui Guy Lefèvre de La Boderie, discepolo di Postel, cabalista e traduttore degli scritti di Ficino e di Pico, accompagna la pubblicazione dei suoi *Hymnes Ecclesiastiques […]* (Paris, Robert Le Mangnier, 1582 [1578]), ff.261-262: «Considerant que les Pseaumes de David traduits en nostre vulgaire, par la doulceur de la Musique & du chant melodieux que l'on y a adjouté ont alleché & distrait non moins de vostre peuple que les assemblées & presches des Ministres de la Religion pretendue reformée, Je me suis avisé pour un remède & contrepoison de traduire les Hymnes Ecclesiastiques & autre Cantiques Spirituels composez par la doulceur du vers & du chant ceux qui pour plaisir de l'aureille et de la Musique se seroyen débandez du giron de l'Eglise Catholique […]. Et par ce moyen comme sur la poupe de la nef de l'Eglise ores fort agitée de tempestes, & de vents & doctrines contraires, par un contrechant, comme jadis Orfee, m'opposer au chant pipeur des Syrenes, lequel fait sommerger & perir tant d'hommes qui leur prestent audience : lesquels se devroyent, comme Ulysse, boucher les aureilles de cire de peur d'ouyr ces Monstres allechants».

propter ostentationem vel delectationem provocandam.[1]» Se in ambito musicologico, il passo di *Samuele* ricorre soprattutto come autorità biblica che nobilita il discorso intorno alle virtù delle musica[2], in ambito teologico e soprattutto demonologico il riferimento veterotestamentario costituisce piuttosto il fertile terreno sul quale germogliano delle serie di riflessioni che piegano l'ipotesto biblico secondo le più inaspettate interpretazioni. Anche sulla base delle spiegazioni offerte in merito da Paolo da Burgos e da Johannes Nider nel suo *Formicarius* (redatto negli anni 1435-1438 e pubblicato intorno al 1480)[3], nell'indicare i rimedi tramite cui espellere i demoni dagli ossessi, nel loro *Malleus Maleficarum* i due frati domenicani Heinrich Krämer e Jakob Sprenger ricordano ad esempio come, le virtù dell'arpa di David derivino non tanto dallo strumento in sé, bensì dalla sua forma ed il suo materiale, entrambi modellati sul prototipo della croce di Cristo e per questo dotati di una sorta di potere apotropaico[4].

L'esegesi offerta dai due inquisitori domenicani traccia una linea ermeneutica che affiora sovente all'interno del quadro culturale rinascimentale, quest'ultimo, d'altro canto, sempre più sollecitato dalle idee di matrice platonica riprese nella filosofia ficiniana e per le quali la musica viene concepita quale forma per eccellenza dell'armonia universale. In effetti, se da una parte la musica si afferma come uno degli elementi essenziali all'interno dei cerimoniali esorcistici che nei decenni a cavallo fra Cinque e Seicento si diffondono in ambiente cattolico al fine di convalidarne le pratiche devozionali[5], per ciò che concerne la trattatistica demonologica redatta nel secondo XVI secolo, l'idea emerge d'altra parte con frequenza fra quegli autori che, soprattutto se di confessione romana, ricorrono all'esempio davidico per descrivere il potere della musica nel blandire o nel coartare gli spiriti infernali, in-cantandoli con la propria arpa[6]. In un universo logico, come quello rinascimentale,

[1] Tommaso, *Summa theologiae*, II-II, q.91, a.2, ad.2 [TOMMASO 2014, III, p.901b: «non disapprova il canto in modo assoluto, ma rimprovera coloro che in chiesa cantano come si è soliti fare in teatro, non per eccitare la devozione, ma per ostentazione, o p er il solo godimento.»]

[2] Cfr. WUIDAR 2018, pp.93-97.

[3] Cfr. NIDER 2005 [1480 ca.], pp.226-227, xii, 16.

[4] INSTITORIS, SPRENGER 1997 [1486], I, v, pp.171-172: «Enfin quant à ce que dit l'Ecriture de Saül tourmenté par le démon et soulagé quand David jouait de la cithare devant lui, parce que l'esprit mauvais reculait : Il faut savoir qu'il est bien vrai que le jeu de 1a cithare, par la vertu naturelle de la musique, adoucissait un peu l'affliction de Saül, dans la mesure où elle calmait ses sens pour l'ouie et le rendait moins sensible au tourment. Mais la raison pour laquelle l'esprit mauvais se retirait quand David jouait de la cithare, c'était à cause de la vertu de la Croix. On le dit assez expressément dans la Glose sur ce texte : David expert en musique, habile en sons et concerts harmonieux, était signe de l'Unité de l'Essence qui chaque jour résonne sur des modes divers. Il re- poussait l'esprit mauvais par la cithare, non pas parce qu'il y avait pa reille vertu dans la cithare mais dans le signe de la croix : sur le bois de ja croix, les cordes des veines tendues, pendait Celui qui déjà chassait les démons.» Cfr. WUIDAR 2012, p.182, WUIDAR 2018, pp.173-187, in particolare 181-187.

[5] Cfr. WALKER 1981, pp.21-28, dove nel descrivere la vicenda della giovane Nicole Obry, esorcizzata a Laon per più di due mesi nel 1566, vengono peraltro riportate le parole che il diavolo, durante una delle sessioni dell'esorcismo, avrebbe indirizzato ad un ugonotto impegato a leggere la traduzione dei salmi di Marot: «Me penses-tu chasser avec tes plaisantes chansons que i'ay aydé à composer? Ie ne feray rien pour vous tous. Parce que ie suis vostre maistre: Et tous estes des miens.» (J. Boulaese, *Le Thresor et entiere histoire de la triomphante victoire du corps de Dieu sur l'esprit maling Beelzebub, obtenuë à Laon l'an mil cinq cens soixante six*, Paris, Nicolas Chesneau, 1578, f.102)

[6] Sul valore magico della musica nel quadro mentale rinascimentale cfr. WUIDAR 2012, *passim*.

dominato dal principio dei *contraria contrariis curantur*, Jean Bodin argomenta nella sua *Démonomanie des sorciers* che la musica

> est l'une des choses qui a plus de force contre les malings espris, comme il est escrit de Saul, que le maling esprit le laissoit tandis que David touchoit sa harpe. Vray est que David avoit alors le Saint Esprit, et neanmoins il est dit que le tourment de Saul ne cessoit si non au son de la harpe, soit que la Musique est une chose divine, et que le Diable n'ayme que les discors, soit que l'harmonie conspirant avec l'ame, reduit la raison esgaree à son principe, comme les anciens ont remarqué que la Musique garist le corps par le moyen de l'ame, tout ainsi que la medecine garist l'ame par le corps[1].

L'esempio delle virtù teurgiche della musica davidica costituisce del resto un *topos* della trattatistica demonologica. Già nella traduzione offertane de Grévin, il trattato di Johann Weyer, bersaglio delle più acerbe confutazioni da parte dello stesso Bodin, sostiene che vi sono dei corpi, «comme sont les mélancoliques ou colériques, lesquels pendant qu'ils sont agités par le diable, sont aucunement apaisés, changés ou soulagés de leur mal par applications de quelques choses, ou par l'harmonie de sons: comme nous lisons que Saül fut apaisé et rendu plus doux par le moyen de la musique qui lui adoucissait l'ouïe.[2]» Concordando con il trattato bodiniano, adottato a più riprese quale fonte, anche nei suoi *IIII Livres des Spectres* Pierre Le Loyer argomenta che l'armonia musicale prodotta dal pastore biblico costituisca uno degli elementi principali all'interno di una vera e propria farmacopea «propre pour chasser les malings esprits[3]».

Rispetto alla galassia di queste interpretazioni di stampo allegorico-patristico, Calvino, di contro, si rifiuta di concedere che la musica sia in grado, per sua semplice virtù, di cacciare gli spiriti maligni. Se Lutero ammette che la musica possa calmare ogni tipo di agitazione dell'animo arrivando persino ad allontanare lo stesso diavolo[4], Calvino, per il quale il segno della croce impiegato in funzione esorcistica contro il demonio rappresenta un principio di idolatria[5] e l'esorcismo stesso

[1] BODIN 2016 [1580], III, vi, p.345 [f.159 r°]. Per una panoramica più ampia cfr. WUIDAR 2018, pp.242-251.
[2] WIER 2021 [1569], IV, xvii, p.527.
[3] LE LOYER 1586, IV, vii, «Comme les Esprits malins sont chassez apparoissans aux hommes, ou entransés corps des hommes», f.323, dove, citando a margine I *Reg* 16, l'autore continua: «Et se trouve escrit és livres des Rois, que quand Saül estoit tourmenté du [*sic*] Diables, il se trouvoit allegé oyant sonner la Cythare de David, soit que le diable hayst l'accord & harmonie de la Cythare, amy du discord, on que les passions & perturbations excitees par le Diable en l'ame de Saül, fussent apaisees par la douce harmonie de ceste Cythare, qui reprime tout indecent mouvement, & afoucit ce qui est de faraouche en nostre ame.» Su questo aspetto della trattazione di Le Loyer, con particolare riferimento all'edizione del 1605 del *Discours et histoires des spectres*, cfr. WUIDAR 2018, pp.196-206.
[4] Cfr. OBERMAN 1989, p.310.
[5] Cfr. CHRISTIN 1991, pp.165-166. Il segno della croce è del resto il gesto che presiede il rito dell'esorcismo: cfr. l'esempio del *Livre d'Egidius* in DELUMEAU 1978, pp.329-330.

un'impostura clericale *tout court*[1], afferma con decisione nelle sue omelie latine sul libro primo di *Samuele* (1562) che, pur ammettendo che la musica possa mitigare l'animo umano, «*Sane non ea fuit vis citharae, non musices aut aliorum organicorum instrumentorum, ut pellere diabolos et coniurare possent: sed Dei voluntas efficaciam illis ad hoc officiendum dedit*[2]». Agli occhi del pastore ginevrino, che peraltro riconosce una precisa superiorità del canto all'unisono privo, o quasi, di accompagnamento musicale[3], l'esempio di Davide viene pertanto epurato da ogni riferimento alla magia o all'ermetismo. La sua idea di musica è infatti tutta incardinata su quanto viene scritto da Paolo nella lettera agli *Efesini* ed in quella ai *Corinzi*[4], tenendo forse anche conto di ciò che Agostino sostiene nel *De civitate Dei*, dove vengono avanzate delle decise riserve rispetto alle declinazioni teurgiche della musica[5], riserve che, per altro verso, vengono ampiamente occultate o dissimulate in ambito demonologico.

Per Calvino, insomma, il canto di Davide viene agostinianamente preso a modello soprattutto per la sua moderazione, virtù grazie alla quale il fedele diviene una sorta di cassa di risonanza tramite cui echeggia, al pari di quanto avviene nel canto angelico, la voce divina[6]. Così come afferma prima nei suoi *Commentaires sur les Pseaumes*, e poi ne *La Forme des prières ecclésiastiques*, un'opera che a partire dall'*editio princeps* del 1542 non smette di essere accresciuta e rieditata, quando i salmi vengono intonati, «nous sommes certains que Dieu nous met en bouche les paroles, comme si lui-même chantait en nous pour exalter sa gloire[7]»: a patto che il fedele, proprio come il pastore

[1] CALVIN 2008 [1541], II, xiii, «Des cinq autres ceremonies», p.1446 [f.689]: «Mais qui est-ce qui jamais a ouy parler que ces Exorcistes contrefaictz ayent jamais faict un chef d'œuvre de leur profession? Ilz font semblant qu'ilz ont puissance d'imposer les mains sur les enragez, infideles et demoniacles; mais ilz ne peuvent persuader aux Diables qu'ilz ayent telle puissance. Non pas seulement pourtant que les Diables ne succombent point à leurs commandemens, mais aussi qu'ilz ont puissance sur eux. Car à grand peine en trouveroit-on de dux l'un qui ne soit agité du maling esprit.»

[2] CALVIN 1604, lix, f.331 a-331 b. Il riformatore introduce poco prima la sua critica con queste parole: «*Atque ista nobis sufficiunto, ut curiosas multas quaestiones missas hic faciamus, in quibus enodandis sese multi profani homines vehementer exercent, musicane et harmonici concentus vim habeat morbos depellendi, et Satanae insultibus resistendi: quod non perpendant illi quae superius a me dicta sunt, Davidis cithara quidem fuisse Saulem recreatum, sed Domino faciente, et vim illam intus inspirant.*» Cfr. CLIVE 1957a, p.87.

[3] Cfr. CLIVE 1957a, pp.90-91, WENCELIUS 1979, pp.257-258, 267, GARSIDE 1979, p.8.

[4] Paolo, *Ef*¸ 5, 19: «*loquentes vobismetipsis in psalmis, et hymnis, et canticis spiritualibus, cantantes et psallentes in cordibus vestris Domino*»; 1 *Cor* 14, 15: «*Psallam spiritu, psallam et mente*». Questi stessi passi vengono ripresi da Girolamo all'interno di una teoria sul "canto silenzioso": cfr. POIZAT 1998, p.193.

[5] Cfr. Agostino, *De civitate Dei*, X, xxix; XXI, vi, 1. Per le fonti, fra cui in particolare Agostino, a cui Calvino attinge nell'elaborazione della propria idea intorno alla musica cfr. CLIVE 1958, *passim*

[6] Cfr. CLIVE 1957a, pp.82-85, CLIVE 1957b, *passim*. Il *topos* del salmo in quanto canto angelico affonda le sue origini nella letteratura patristica: Basilio, ad esempio, afferma nella sua *Homelia in Psalmum primum* che «*Daemones psalmus fugat, accersit angelorum patrocinium; ministrat arma contra nocturnos timores, diurnorum laborum est requies: infantium securitas, ornamentum juvenum, senum consolatio, convenientissimum mulierum decus, frequentat solitudines, forum emendat. Psalmus incipientibus initium est, incrementum proficientibus, prefectis firmamentum; vox est Ecclesiae: laetificat dies festos: eam quae secundum Deum est, tristitiam creat. Enimvero psalmus e corde lapideo ciet lacrymas. Psalmus angelorum opus est, coelestit conversatio, spirituale thymiama*.» (*PG*, 39, 1, 211-214).

[7] Calvino, *La Forme des prières ecclésiastiques* (1545), «Épître au lecteur», cit. in CABANEL 2012, p.154. Le stesse parole si ripresentano identiche nei *Commentaires sur les Pseaumes*: cfr. in JEANNERET 1969, p.30. Cfr. GARSIDE 1979, pp.23-24, che osserva: «The problem posed by the fact taht music is a *combination* of words and music is thus solved because the problem of the text is solved. The pslams will serve as a talisman against the power of music, and melody, with all its

dell'Antico Testamento, sia predisposto a fornirgli la propria voce. Ed è proprio secondo questa accezione che il canto salmodico diviene un elemento centrale nella teologica e nella costruzione identitaria dell'universo riformato, dove esso, lungi dagli eccessi del rito cattolico, viene intonato non soltanto a scopo liturgico o pedagogico, ma anche nei momenti che ritmano la quotidianità dei fedeli, sino a divenire un vero e proprio repertorio ripreso come peana dai soldati negli istanti che precedono le battaglie o da coloro che, nel testimoniare fino all'estremo la propria fede, vengono condotti al martirio e arsi vivi sui roghi[1].

Scritta a ridosso degli anni in cui anche i cattolici riuniti a Trento dispongono a partire dall'insegnamento tomistico che «Canti theatrali non si devono cantare nella Chiesa, né in modo di tragedie, ma si deve cantare con divotion di cuore[2]», e in un periodo in cui l'unione di musica e poesia costituisce un terreno di esplorazione letteraria[3], la trilogia desmasuriana tende pertanto a recuperare il canto davidico secondo un'accezione prossima a quella del riformatore ginevrino[4], forse integrando a margine, mediante il prisma agostiniano, le considerazioni che Orazio affida alla propria *ars* (vv.202-219), dove la censura della deriva visiva degli spettacoli pubblici corre parallela alla critica rivolta nei confronti di un tipo di musica concepita soltanto a favore dell'arte performativa, a discapito della parola: *ut musica poesis*, insomma[5].

Nel complesso della trilogia desmasuriana, dove peraltro sembra affacciarsi la distinzione patristica fra musica profana e musica sacra[6], i canti salmodici risultano il più delle volte intonati da David in completa solitudine, allorché la frequente ripartizione in due metà dei *cantiques* della Troupe risulta del tutta analoga a quella che si presenta nella traduzione dei salmi di Marot e Bèze nell'edizione del 1565[7]. I *cantiques* delle tre tragedie sono inoltre accompagnati da una notazione

capacity of intensification, will now accompany words which are made and spoken by the Holy Spirit, ev nby God Himself».

[1] Questi ed altri eventi vengono riportati nel libro primo della *Histoire ecclésiastique* di Bèze (Anvers [i.e. Genève], Jean Remy, 1580). Per l'intreccio di storiografia umanistica e melantoniana di quest'opera cfr. MILLET 2024, pp.115-118. Per la distribuzione delle scene di martirio secondo il paradigma teatrale cfr. BOURGEOIS 2019.

[2] Disposizione della XXII sessione del Concilio di Trento (17 settembre 1562), cit. in WUIDAR 2018, p.223, n.27.

[3] A titolo di esempio, Ronsard scrive nel suo *Abbregé de l'Art Poétique François* (1565) che l'alternanza fra versi maschili e femminili è necessaria «pour estre plus propres à la Musique et accord des instrumens, en faveur desquels il semble que la Poësie soit née : car la Poësie sans les instrumens, ou sans la grace d'une seule, ou plusieurs voix, n'est nullement agreable, non plus que les instrumens sans estre animez de la melodie d'une plaisante voix.» (RONSARD 1993-1994, II, *Pièces françaises en Prose*, «Abbregé de l'art poetique françoys», p.1176).

[4] Cfr. CLIVE 1957b, pp.297-299, MONDA 2001, pp.130-131, MILLET 2003b, pp.375-377.

[5] Questo parallelo della decadenza di musica e poesia sembra emergere in particolare ai vv.216-217 dell'epistola oraziana: «*sic etiam fidibus voces crevere severis* / *et tulit eloquium insolitum facundia praeceps* / *utiliumque sagax rerum et divina futuri* / *sortilegis non discrepuit sententia Delphis*» [ORAZIO 2019, p.177, vv.215-219: «elevò, / e di molto, i toni delle sue corde un tempo severe; assunse / con l'ardito linguaggio un insolito eloquio e il pensiero, / prima fecondo di savi consigli e presago di quanto sarebbe accaduto, / finì per non essere dissimile dal delfico oracoleggiante.»]

[6] Cfr. DES MASURES 1989 [1566], *DC*, p.281, vv.1035-1046.

[7] Clément Marot, Théodore de Bèze, *Les Pseaumes mis en rime francoise, par Clément Marot et Théodore de Bèze. Mis en musique à quatre parties par Claude Goudimel* ([Genève], heritiers de François Jaqui, 1565), edizione accompagnata da una partitura a quattro o più voci. Cfr. CABANEL 2012, pp.154-156. Simile partitura distribuita in Cantus, Altus, Tenor e Bassus è inoltre presente in un'opera che Des Masures dedica a Bèze, i *Vingtsix Cantiques chantés au Seigneur, par*

musicale che costituisce un *unicum* all'interno del panorama teatrale rinascimentale[1], oltre ad illustrare, anche sul piano editoriale, la subordinazione del canto al testo, anteponendo pertanto ciò che risulta in primo luogo attestato dalla scrittura alla sua interpretazione melodica.

All'interno dell'economia teatrale, i *cantiques*, come si è visto, sospendono più nello specifico l'azione, evocando un'atmosfera di attesa drammatico-religiosa che interrompe per il tramite della preghiera salmodica tutte quelle tribolazioni della storia il cui regista occulto risulta essere Satan, «sorte d'extériorisation de la conscience du protagoniste et des autres personnages, surtout là où il se mêle à ces derniers.[2]» I *cantiques* creano in questo modo dei momenti all'interno dell'azione teatrale dedicati alla riflessione, ma soprattutto al conforto e alla speranza[3]. Attraverso il canto, insomma, l'azione si confonde con la contemplazione: alle vicissitudini tragiche, subentrano i moduli del compianto o della lode[4], e alla confusione ed alle vertigini ermeneutiche che derivano dall'interpretazione degli eventi succede l'armonia del canto.

In un'opera fondamentalmente didattica come quella desmasuriana, l'accompagnamento musicale è senza dubbio concepito per suscitare un impatto emotivo fra gli interpreti e fra gli uditori: esso, cionondimeno, costituisce allo stesso tempo uno dei momenti di più intensa espressione lirica all'interno dello svolgimento tragico, creando uno scarto evidente rispetto al discorso drammatico. I *cantiques* delle *Tragedies sainctes* sembrano pertanto istituire un intervallo nel quale la lirica religiosa, in quanto «manifestation directe de la parole de Dieu, de son Esprit[5]», eleva il messaggio didattico in direzione di una dimensione di vera e propria poesia, dando forma ad una lirica di stampo religioso che Satan sembra a più riprese voler soffocare intervenendo con discorsi di carattere prosaico, tanto nei contenuti quanto nelle forme[6].

Questa ripetuta opposizione di Satan ai *cantiques* di David, un'opposizione radicata nell'immaginario e che viene resa plasticamente nell'opposizioni delle due sezioni opposte di una miniatura di un *Psalterium* databile agli inizi del XII secolo[7], sembra d'altra parte ripercorrere ciò che a partire dall'insegnamento paolino costituisce uno degli architravi della teologia riformata. Essa, infatti, si struttura sulla base di «une antinomie fondamentale: d'un côté la Chair (c'est-à-dire

Louïs des Masures Tournisien. Mis en musique à quatre parties. Desquels plusieurs se peuvent chanter sur le chant commun d'aucuns Pseaumes de David, pour l'usage de ceux qui n'entendent point la musique […]. Le tout mis en musique (Lyon, Jean de Torunes, 1564).

[1] LEBÈGUE 1956, p.86: «Par malheur, nous ne possédons la musique d'aucune tragédie ou comédie française du XVI[e] siècle, exception faite de la trilogie de Des Masures». Cfr. Ibid, p.86, n. 5, FRAGONARD 1997, p.111, LOUVAT 1999, MAZOUER 2002, p.76, n. 26. Per rilevanza della musica all'interno del teatro protestante cfr. DOBBINS 1994, pp.88-103.

[2] STAWARZ-LUGINBÜHL 2012, p.566, che continua a p.567: «Satan est avant tout la figure inversée de David et donc, à proprement parler, un Antéchrist.»

[3] Cfr. LOUVAT 1999, STAWARZ-LUGINBÜHL 2008, p.67, FERRER 2018, pp.170-171.

[4] Cfr. STAWARZ-LUGINBÜHL 2008, pp.67-68.

[5] RICHTER 2016, p.46.

[6] Cfr. DES MASURES 1989 [1566], *DT*, pp.257, 325, vv.221, 503; *DF*, pp.385, 416, 424, vv.427, 1569, 1838.

[7] Cambridge, St John's College Library, B.18, f.1 r° (XII secolo *in.*).

l'homme, tout l'homme), de l'autre l'Esprit (c'est-à-dire la Grâce qui sauve, et qui n'appartient qu'à Dieu). Ces deux éléments (la Chair et l'Esprit) s'opposent entre eux sans aucune possibilité de rencontre[1]». In fondo, sotto questo punto di vista, il quadro teologico calvinista non fa che acuire e quasi esasperare una dicotomia che si ripresenta con frequenza lungo tutto l'arco dell'immaginario medievale, nel quale simile tema si presenta già nella tradizione allegorica dei *débats* fra la carne e lo spirito[2].

In questa dialettica in cui si contrappongono da un lato Poesia-Spirito-David, e dall'altro Prosa-Carne-Satan, è forse possibile intravedere una condizione che del resto innerva l'intera poesia protestante, nella quale «l'homme (le poète), étant chair, doit en effet disparaître totalement, doit s'anéantir "entièrement", justement, doit sortir de lui-même pour faire place à l'Esprit divin[3]». Per «parvenir à la vérité (et la vérité divine)[4]», il poeta, nonché il fedele, deve gradualmente disconoscere «de façon dramatique la prose des désirs charnels[5]» di cui Satan rappresenta, tanto sulla scena quanto nella realtà, il simbolo per eccellenza. Canto e poesia sono insomma il luogo di una tensione fra Verbo e voce, nel cui fragile equilibrio si delinea il lato più celeste, ma al contempo anche più infernale, dei legami che intrecciano religione e letteratura.

Ed è per questo che tutta l'azione di Satan si concentra nella battaglia, dai tratti quasi esistenziali, che egli conduce contro i *cantiques*, una lotta condotta attraverso il richiamo della carne, della *diaboli virtus*[6], ma la cui aleatorietà e la cui inutilità vengono esplicitate dal parlar per incisi di colui che per primo vi si ingaggia:

Je ferais bien (je gage),
Qu'on dira en quelque âge
Ces beaux Psaumes qu'il chante,
Être chose méchante,
Et n'être en aucun prix
Ce qu'il a même appris
De son Dieu : car je cuide
Que c'est Dieu qui le guide[7].

[1] RICHTER 2016, p.45.
[2] Cfr. SAUGNIEUX 1972, pp.24-25, MILLET, DE ROBERT 2001, p.317.
[3] RICHTER 2016, p.46.
[4] Ibid., p.49.
[5] Ibid.
[6] L'adagio di ascendenza paolina di Girolamo - *diaboli virtus in lumbis est* - è fra i vari casi ricordato da MONTAIGNE 1992 [1588], III, v, «Sur des vers de Virgile», p.861.
[7] DES MASURES 1989 [1566], *DF*, pp.417-418, vv.1611-1618. Cfr. BAILBÉ 1992, p.40.

Nella misura in cui «[n]ulle part les Psaumes ne révèlent leur rôle majeur dans la littérature de la Renaissance autant que dans les tragédies des *réformés*[1]», le interferenze del *rex tenebrarum*, per quanto vane, provocano in definitiva un sentimento ibrido, per il quale la speranza del fedele è spesso mescolata all'inquietudine, a quel ribaltamento di senso che Satan, ormai più *simia fidelis* che *simia Dei*, esprime sul piano retorico attraverso calchi lessicali al limite dell'ecolalia, se non di un vero e proprio *pastiche*:

David	Faut-il tomber au glaive, ou à la dure faim?
Satan	Il faut ou la faim dure, ou le glaive encourir[2].

Lungo un'azione che si svolge sotto i propri occhi senza alcuna possibilità di intervenire, se non assai marginalmente e per interposta persona, nelle *Tragédies sainctes* Satan si limita in definitiva a commentare degli eventi che oltrepassano d'altra parte anche la volontà dello stesso protagonista. Così, quando nella conclusione dell'ultima tragedia della trilogia David attraversa al calar della notte l'accampamento militare di Saül trovando l'intero esercito assopito, il carattere miracoloso (difficile da accettare nell'orizzonte di senso protestante) e provvidenziale (ben più giustificabile) di questo evento viene esposto ed interpretato come tale proprio dall'Avversario di Dio: «Il faut bien qu'en ce lieu / Soit du ciel un miracle et une œuvre de Dieu[3]». La natura veridica di questa osservazione sembra per certi versi ripercorrere parzialmente i discorsi didattici del Lucifer della *Tragedia von Schöpfung* di Hans Sachs (1548): del resto, «dans la mesure où il n'y a pas, au théâtre, de place pour une voix auctoriale pouvant prendre en charge le commentaire religieux, la parole du serpent n'est pas seulement celle qui embrouille le monde, elle est aussi celle qui le débrouille, préservant et transmettant la vérité[4]».

[1] SCREECH 1989, p.627, il quale continua affermando che i *Salmi* «disent ce mélange d'angoisse, de dégout, d'indignation et d'espoir, de revanche substitutive que ressentent les victimes de l'opposition».
[2] DES MASURES 1989 [1566], *DF*, p.424, vv.1842-1843. Qualche verso dopo (vv.1887-1888), Satan commenta i propri tentativi di seduzione sostenendo che «Contraire à moi la saison / Quand il fait à Dieu son oraison». Sul riferimento alla fame come accusa della *concupiscentia carnis* che distingue *DF* cfr. DI MAURO 2002, pp.281-284.
[3] DES MASURES 1989 [1566], *DF*, p.433, vv.2137-2138: l'anomalia dell'esclamazione di Satan emerge con più evidenza se si considera che David non sembra invece dimostrare alcuna sorpresa. DI MAURO 2006, pp.284 e MEYNIEL 2019, p.124 intravedono nella «patience» testimoniata da David una virtù di matrice stoica declinata secondo l'argomento religioso: in tale prospettiva, l'assenza di reazione da parte del protagonista di fronte al miracolo potrebbe forse a sua volta riflettere il concetto di *apatheia*. L'evento, ad ogni modo, si riferisce ad un episodio che viene riportato, oltre che nella fonte biblica (I *Sam*. 26), anche nelle *Antichità giudaiche* (VI, 312) di Giuseppe Flavio (FLAVIO 1998, p.398): nel caso di Des Masures, tuttavia, la drammatizzazione di questo evento potrebbe essere intrecciata ad una certa memoria virgiliana (in particolare dell'episodio di Eurialo e Niso nel libro IX dell'*Eneide*).
[4] WAJEMAN 2007, p.161.

Nel notturno della scena miracolosa che conclude la trilogia, il gesto di clemenza di David tende a risplendere maggiormente per la sua esemplarità[1]. Alle tenebre che alludono alla condizione peccaminosa di Saül e dei suoi uomini fanno da riscontro[2], in conclusione, sia la virtù dell'eroe biblico, sia il suo canto, giacché la lode di Dio, come recitano i *Salmi*, va intonata all'approssimarsi del giorno, quando fra le ombre della notta filtra, infine, la luce dell'alba[3].

Risparmiando la vita di colui che ne ha desiderato la morte, l'eroe biblico invita ad una riconciliazione che scioglie la vicenda delle *Tragédies sainctes* in un epilogo privo di senso tragico. Come già nel caso dell'*Abraham sacrifiant*, il paradigma letterario classico viene così curvato alle ragioni insondabili della provvidenza celeste. Ma nel confronto con questo modello, è inevitabile constatare come nel momento di più intensa tensione, il finale del *David fugitif* sostituisca il Nunzio celeste dell'*Abraham* con la spiegazione di Satan. In fondo, soltanto per il diavolo, simbolo del richiamo della carne ma anche vestigio di quei «faux dieux» cantati nella poesia paganeggiate del secondo Cinquecento, l'agnizione del fato onnipotente è davvero, letterariamente, tragica.

1.4. L'*Aman* di André de Rivaudeau: il dramma dell'invidia cortigiana

Nell'eco dei timori innescati dai progetti di sterminio degli ugonotti che vengono fomentati e programmati all'interno della corte reale nel corso degli anni Sessanta del Cinquecento, *Aman, Tragedie saincte, tirée du VII. chapitre d'Esther, livre de la saincte Bible* (1566) del poeta

[1] MAZOUER 1996, p.255 sostiene che «Des Masures enseigne aux protestants persecutés à respecter le tyran Charles IX, comme David épargna Saül». Similmente MEYNIEL 2019, pp.121, 123: «L'enseignement de Louis Des Masures à propos de la tyrannie est ici bien confrome à celui de Calvin et tous dex expliquent que l'oppression subie par les réformés doit être acceptée comme un châtiment divin et ne doit pas provoquer d'actions vindicatives des particuliers». Questa attitudine alla sopportazione nei confronti della tirannia, concepita a partire dall'insegnamento paolino di *Rm* 13, 1-2, pare sotto certi aspetti presentarsi nel discorso recitato da David nel *DF*: DES MASURES 1989 [1566], p.412, vv.1423-1428. Tuttavia, per JONKER 1939, p.109, la *pièce* di Antoine de la Croix intitolata *Tragi-comédie. L'argument pris du troisieme chapitre de Daniel : avec le Cantique des trois enfans, chanté en la fournaise* (s.l., s.e., 1561), anch'essa ispirata alla tragedia di Bèze nonché al *Cantique* che compare fra i testi apocrifi curati da Calvino e lo stesso Bèze nell'edizione del 1546 de *La Bible* di Olivétan, sembrerebbe, di contro, invitare i protestanti a seguire l'esempio dei tre fanciulli della vicenda biblica, disobbedendo dunque, e sino al più tragico epilogo, agli ordini al monarca. Nel Vangelo apocrifo di *Bartolomeo*, è d'altra parte lo stesso Satana a rivendicare di aver fatto mettere i tre fanciulli nella fornace ardente: cfr. MORALDI (ed) 1975, pp.776-790.

[2] DI MAURO 2002, p.283. Tale esemplarità viene indicata in maniera esplicita dal personaggio anonimo che recita l'*Épilogue*.

[3] Come recitano, ad esempio, i versetti dei *Salmi* 56, 9; 63,1; 112, 3. DUBOIS 2001, p.410 nota più in generale che nel *DF* la «plupart des scènes se situent dans la nuit, en attente d'un dénouement qui coïncidera avec l'aurore».

filoriformato André de Rivaudeau (1540 ca.-1580)[1] prende a modello, così come denuncia anche lo stesso sottotitolo, il racconto del libro di *Ester* al fine di narrare con intenti consolatori un evento drammatico e collettivo che emerge progressivamente in quanto prova di fede sottoposta da Dio al proprio popolo[2]. In effetti, la tragedia di Rivaudeau, nipote di quel André Tiraqueau grazie al quale Rabelais venne scarcerato, si distingue dalle precedenti e successive tragedie bibliche protestanti non solo per una focalizzazione drammaturgica incardinata sin dal titolo sul protagonista negativo della vicenda, ma anche per il fatto che essa narra la fatalistica, quanto provvidenziale vicenda non tanto di un singolo eletto[3], bensì dei rappresentanti di un intero popolo[4], in un intreccio di eventi nel quale sembra possibile cogliere, quasi in controluce, una serie di allusioni alle dinamiche di corte del regno di Enrico II[5].

Se per l'argomento sacro, i toni militanti e le ragioni che ne animano la stesura, la *pièce* di Rivaudeau si allinea d'altra parte con le precedenti tragedie protestanti, la piena adesione alle regole e ai moduli dell'estetica classica rivendicata da parte dello scrittore del cenacolo di Poitiers, lo stesso a cui peraltro afferiscono Bounin, La Péruse, De Baïf o Jean Vauquelin de La Fresnaye, crea

[1] Edizione di riferimento: RIVAUDEAU 2023 [1566]. L'*Aman* è dedicata a Jeanne d'Albret, la regina riformata della Navarra protrettrice di Du Bartas, mentre l'*Avant-parler* è destinato à François de La Noue, anche'egli protestante. Oltre ad un lavoro di esegesi biblica, Rivaudeau, figlio di un *valet de chambre* di Enrico II e allievo di Muret, Peletier e Scaligero, redige un commento dell'*Elettra* di Euripide, steso a partire dall'edizione del fiorentino Pietro Vettori (*Euripis Electra, nunc primum in lucem edita*, Roma, 1545) e a cui lo stesso Rivaudeau fa qualche allusione nei paratesti che precedono l'*Aman*, una traduzione del *Manuel* di Epitteto ed infine una del *De nobilitate civili* di Osorio. Un cugino di Rivaudeau, Charles Tiraqueau, realizza assieme a Sainte-Marthe una tragicommedia intitolata *Job*, reppresentata a Poitiers nel luglio del 1572 e sensibile all'unità di tempo. Cfr. BOSCO 2001, pp.96-98.

[2] Per la diffusione di questa fonte biblica nel teatro francese ed europeo del Cinquecento cfr. LEBÈGUE 1954, p.358 *sq*., che riporta il precedente di *Aman*, tragedia neolatina di Claude Roillet (raccolta nelle *Varia Poemata* del 1556 dove figura anche una tragedia intitolata *Petrus* che denuncia la diabolicità di Simon Mago) e probabile fonte di ispirazione di Rivaudeau. Cfr. inoltre LEBÈGUE 1963, pp.208-209, dove si descrive la *Perfidie d'Aman* (1622), tragedia affiancata da scene comiche (fra cui quella in cui un diavolo, Durandu, si reca in terra per trascinare negli inferi il personaggio eponimo), CHARPENTIER 1971, pp.377-378, PAPAPETROU-MILLER 2001a, che analizza l'*Esther* di Pierre du Royer (1640), STAWARZ-LUGINBÜHL 2012, pp.353-356, MASTROIANNI 2017, pp.531-534, che offre un confronto fra la *pièce* di Rivaudeau e l'omonima tragedia di Antoine de Montchrestien (1612-1614?, di cui esiste una redazione di circa una decina d'anni precedente intitolata *Amano ou la Vanité*). Per JONKER 1939, p.214, l'*Aman* di Rivaudeau manca della preoccupazione edificante e consolatrice che distingue le altre tragedie ugonotte: *contra* MEYNIEL 2019, p.144. Per l'identificazione dell'argomento biblico della tragedia rispetto agli eventi storici contemporanei all'autore cfr. FORSYTH 1962, p.161: *sed* LEBÈGUE 1954, p.373.

[3] Cfr. GIACONE 2001, p.10. In questo articolo, lo studioso avanza l'ipotesi di attribuire a Rivaudeau anche una seconda tragedia, intitolata *Sac de Cabrières* e scritta verso il 1566-1568, una *pièce* nella quale viene narrata una vicenda di stretta contemporaneità, ossia il massacro dei Valdesi di Provenza del 1545. La tragedia, pubblicata anonima, è parimenti attribuibile a Jean Crespin, autore in quegli stessi anni di una cronaca sulla vicenda nonché traduttore della tragedia del *Libero arbitrio* (1546, 1550[=1551]) di Francesco Negri (pubblicata nella sua stessa stamperia ginevrina nel 1558 e nel 1559). Nel narrare i tradimenti occorsi in occasione di questo eccidio, questa *pièce*, la quale funge da fonte alla *Mappe-monde papistique*, «dénonce les pouvoirs destruteurs de la parole mensongère» (FRAPPIER 2000, p.43, n.50). Sulla traduzione in francese della tragedia di Negri, apparsa nel 1558 e realizzata da Jean Crespin o Antoine Chendieu, laddove a Bèze viene invece tributata una parafrasi in latino tuttavia dispersa, cfr. JONKER 1939, pp.84-86.

[4] Cfr. STAWARZ-LUGINBÜHL 2012, pp.341-342.

[5] Cfr. CHARPENTIER 1971, p.380.

nondimeno una certa discontinuità, per quanto densa di contraddizioni, rispetto ai tentativi di compromesso che si delineano nell'*Abraham* o nella trilogia davidica[1].

Non che nell'*Aman* siano assenti quei giochi di riflessi già riscontrati nei casi di Bèze o Des Masures. Il politeismo del protagonista idolatra di questa *pièce* sembra ad esempio alludere chiaramente all'infedeltà dei cattolici nonché all'incapacità, tipica dell'antropologia della teologia calvinista, di distinguere fra il bene ed il male[2]. Il legame fra orgoglio ed infedeltà che si instaura nell'animo del consigliere diabolico tende d'altro canto a riecheggiare un'affinità, quella fra *hybris* e *dussebia*, che si ritrova già nel teatro greco o nel prologo angelico del *Iephtes* di Buchanan, e che ripercorre parimenti la stessa *verve* polemica e lo stesso intreccio di motivi religiosi e principi estetici che si ritrova nella tragedia di Bèze[3]. Allo stesso modo, la critica anticortigiana che si delinea liminarmente già a partire dai versi dedicatori *À Jeanne de Foix* e che si sviluppa più ampliamente nell'intreccio tragico, pare rievocare, anche nei suoi riflessi autobiografici, un *topos* in parte già rielaborato in senso biblico nella trilogia di Des Masures[4]. Rivaudeau, del resto, condivide con questi due tragediografi la stessa poetica "anti-ronsardiana", convinto che il paganesimo della Pléiade abbia allontanato la letteratura francese dalla fede cristiana[5].

Pur nei moduli di questa «esthétique *bifrons*[6]», Rivaudeau, tuttavia, risulta sostanzialmente più sensibile ai richiami formali della letteratura classica, tanto che l'*Aman* tende ad essere considerata come «la première tragédie religieuse de forme régulière[7]», tanto per la sua ripartizione

[1] Per il giudizio di Vauquelin de La Fresnaye in merito alle tragedie dei due pastori ugonotti cfr. VAUQUELIN DE LA FRESNAYE 1970 [1605], III, pp.173-174, vv.899-904.
[2] Cfr. MIOTTI 1990, p.44. Simili allusioni anticlericali sono forse riconoscibili nel canto corale che chiude l'atto secondo: cfr. RIVAUDEAU 2023 [1566], p.156, in particolare vv.1085-1092.
[3] LEBÈGUE 1944a, p.36, osserva che se Rivaudeau «ne met pas en scène, comme Bèze, un Satan habillé en moine, du moins fait-il allusion à ses coreligionnaires persécutés et au clergé catholique.» Cfr. CHARPENTIER 1971, pp.378-379. Proprio il politeismo professato da Aman fa sì che ogni riferimento alla dimensione sovrannaturale infernale venga paganizzata: cfr. RIVAUDEAU 2023 [1566], p.120, I, Aman, vv.235-236, 278, 279-280 («ces fols Demi-dieux / Qui roulent parmi l'air mille esclats tonnereux»).
[4] Cfr. Ibid., «À Jeanne de Foix» pp.88-89, vv.19-42. Nel commento a RIVAUDEAU 1969 [1566], p.130, I, vv.381-385 viene evocato DES MASURES 1989 [1566], *DC*, p.257, vv.221-226, così come nel commento a Ibid., p.182, IV, vv.1695-1699, che rinvia invece al terzo ed ultimo *cantique* del *DC*. Cfr. JONKER 1939, pp.130-137, RIVAUDEAU 1969 [1566], pp.36-37.
[5] Rivaudeau redige due pamphlet, uno in versi e l'altro in prosa, contro i «poëtastres» che come Ronsard si esprimono con uno stile oscuro e paganeggiante. Entrambi questi pamphlet vengono scritti quali epistole prefatorie alla *Christiade* di Babinot (Poitiers, Pierre et Jean Moine, 1559). Per la versione in prosa cfr. l'edizione in RAYMOND 1926: in questa lettera Rivaudeau attacca, pur senza nominarlo, il poeta *vendômois*, imputandogli, sulla scia delle argomentazioni della *Repubblica* platonica, l'utilizzo dell'argomento mitologico come falsa invenzione, e lodando di contro sia i poeti antichi (come Teognide, Focilide o Lucrezio) che hanno impiegato la letteratura a fini didattic, sia i poeti moderni (come lo stesso Babinot, Pontano, Vida o Flaminio) che si sono ispirati ad un argomento religioso o morale. Il componimento in versi, che porta il tiotolo eloquente di *Remonstrance à la Royne mere sur le discours de Pierre de Ronsard des miseseres de ce temps*, viene pubblicato a Lyon, Francoys Le Clerc, 1563: cfr. PINEAUX 1973, I, pp.98-185, che ne pubblica una versione fac-similare, STAWARZ-LUGINBÜHL 2012, pp.343-353.
[6] STAWARZ-LUGINBÜHL 2012, p.354.
[7] RIVAUDEAU 1969 [1566], p.12.

in cinque atti irregolari, quanto per un sapiente *art de la coupe* per il quale l'azione viene lasciata in sospeso nei momenti di più densa tensione drammatica.

Così come lo stesso Rivaudeau dichiara nell'*Avant-parler*, discorso metapoetico di intensa ispirazione umanistica posto a prefazione dell'*Aman*, la tragedia viene redatta «à l'art et au modelle des Anciens Græcz», benché essa «pourroit estre leüe avec plaisir et contentement de ceux qui aiment les saintes lettres, et ne sont ennemis des Muses que Marc Ciceron appelle gratieuses[1]». A fianco ai riferimenti a Cicerone, una delle *auctoritates* più citate in questo paratesto nonché esempio di un'ornamentazione retorica che tende al "sublime"[2], e oltre ad una precisa emulazione di Seneca, preso a modello per la sua poesia anticonvenzionale[3], nella sua epistola dedicatoria, Rivaudeau intreccia a più riprese alcuni richiami all'*Ars poetica* oraziana con prelievi attinti direttamente alla *Poetica* aristotelica, il testo teorico che si impone con crescente centralità all'interno delle discussioni estetiche dell'Europa del Cinquecento. L'adeguamento rispetto ai principi teorici dello Stagirita emerge innanzitutto in un'intessitura narrativa scandita sulle basi dell'unità di tempo, dunque in piena rottura rispetto ai moduli narrativi della commedia latina e della drammaturgia medievale[4], nonché nella ricerca della verosimiglianza scenica, a scapito, pertanto, di qualsiasi intervento sovrannaturale[5].

---

[1] RIVAUDEAU 2023 [1566], «Avant-parler», p.104. Cfr. RIVAUDEAU 2021 [1566].

[2] PELETIER 1990 [1555], II, vii, «De la Comedie et de la Tragedie», p.314: «La Tragédie est sublime, capable de grandes matières tant principales que dépendantes». La discussione intorno al concetto di "sublime" è caratteristica della realtà culturale europea della seconda metà del XVI secolo, specialmente in seguito alle due successive edizioni del *De sublime* o *Perì Hypsous* dello pseudo-Longino, curate rispettivamente da Francesco Robortello (Bâle, 1554) e da Paolo Manunzio (Venezia, 1555). Assieme all'*Ars* oraziana e ad altri testi classici come il *De elocutione* dello Pseudo-Demetrio Falareo (edito a Firenze nel 1542), il *De sublime*, anche grazie alle proposte di Vettori e Robortello, viene adottato nel Cinquecento più maturo per interpretare vari punti della *Poetica* aristotelica. Cfr. LE HIR 1974, pp.68-75. Oltre in quanto modello retorico, Rivaudeau riprende Cicerone nell'idea, esibita sin dalle prime righe della lettera, di un'amicizia intesa come una comunità di *boni viri*, concetto che si diffonde su larga scala nell'Europa del Cinquecento grazie in particolare all'opera di Paolo Manuzio.

[3] RIVAUDEAU 2023 [1566], «Avant-parler», p.96: «En la quelle [poésie] depuis les premiers Græcz nul homme, à mona vis, a fidelement versé ni s'est composé au vray et naif artifice, que Seneque seul, qui encores ne se est du tout formalizé ni à l'art ni à la façon des anciens.»

[4] Ibid., p.97: «Maintenant je n'en ay rien à dire fors que ceux qui font des Tragedies, ou Comedies de plus d'un jour, ou d'un tour de Soleil (comme parle Aristotoe) faillent lourdement. Ce que je di hardiment combien que Terence ait donné deux jours à son *Eautontimorumene* […]. Car en tout cas cela ne se peult sauver du vice, mais il est monstrueux d'y mettre beaucoup de mois, ou d'ans, comme font quelques uns». La discussione intorno alle unità aristoteliche inizia, quantomeno in Francia, con la pubblicazione dei *Poetices libri septem* (1561) di Giulio Cesare Scaligero, di cui Rivaudeau assicura di non aver «vu encore que le titre» (RIVAUDEAU 2023 [1566], «Avant-parler», p.98). Si può ad ogni modo ipotizzare che alcuni elementi fossero già filtrati attraverso la *Sofonisba* di Gian Giorgio Trissino, composta nel 1518 ed edita nel 1524, una tragedia che Mellin de Saint-Gelais traduce in francese nel 1556: nella dedica con cui egli omaggia la sua *pièce* a papa Leone X, lo scrittore italiano afferma infatti di aver applicato i principi che, «secondo Aristotele», rendono la tragedia superiore a tutte le altre forme artistiche, ossia l'imitazione di «una virtuosa e perfetta azione«, che «fa i costumi migliori» mediante la catarsi, provocando «diletto a li ascoltatori et utilitate al vivere umano.» Cfr. MIOTTI 1990, p.39, la quale parla nel caso dell'*Aman* di un'interpretazione delle categorie aristoteliche «rigida», così come del resto proprio Trissino si distingue nel dibattito poetico primocinquecentesco per un certo aristotelismo ortodosso.

[5] RIVAUDEAU 2023 [1566], «Avant-parler», p.98 : « Un moindre vice est de ce qu'ily [ils] apellent les Machines, c'est à dire, des moyens extraordinaires et surnaturelz pour deslier le nœud de la Tragedie, un Dieu fableux en campagne, un chariot porté par Dragons en l'air, et mille autres grossiers subtilitez, sans lesquelles les poëtes mal fornis d'inventions,

Sulla spinta della piena rivendicazione di questi diversi punti dell'estetica classico-aristotelica[1], Rivaudeau stabilisce la propria distanza rispetto «à ces songes de Poëtes qui ont tant tiré à la courroye de l'escriture sainte sans faire un seul brodequin qui valust[2]». In maniera analoga a quanto avviene nelle prefazioni dell'*Abraham* e delle *Tragedies sainctes*, Rivaudeau sembra così professare la propria poetica in un gioco di allusioni. L'adesione al modello antico viene infatti professata nel calco lessicale che critica velatamente questi stessi «songes de Poëtes», riabilitando dunque la tragedia nel suo senso più classico e dunque più prossimo a come essa viene intesa da Du Bellay, lontano di conseguenza da quelle soluzioni spurie e di compromesso realizzate da Bèze e Des Masures, quest'ultimo alluso più nello specifico mediante l'utilizzo del termine «brodequin[3]».

Al florilegio di teologi, storiografi e poeti con cui Rivaudeau introduce gradualmente la propria tragedia facendo oscillare le proprie argomentazioni fra i due poli del cristianesimo e del modello classico, corrisponde, quasi in un senso diametralmente opposto, la concentrazione che subisce l'intrigo dell'ipotesto biblico, nonché la subitaneità con cui l'azione prende forma.

Nella totale assenza di quella mediazione esplicativa che di norma viene affidata al prologo, la vicenda dell'*Aman* si apre *ex abrupto* con le parole di Mardochée, il personaggio su cui pende una condanna alla crocifissione e che viene ritratto nel pieno di una crisi derivante dall'apparente assenza di Dio. Sin dai primissimi versi, difatti, lo svolgimento scenico è immerso, secondo il celebre precetto oraziano, in *medias res*[4], nel mezzo della ricerca di un'interpretazione degli oscuri eventi che si stagliano all'orizzonte e dei dubbi che ne derivano. Nel rimodellamento che vi subisce il dettato biblico, la tragedia si apre così con il monologo di questo personaggio, còlto nel pieno di un ragionamento, nel pieno della ricerca di una «trace», di un segnale divino in grado di fargli distinguere il bene dal male:

Est-il donques ainsi, que tous ceux là qui suyvent,
La trace du Seigneur, et selon ses loix vivnet,
Sont toujours affligez ? et les injurieux
Sont tousjours en repos, tousjours victorieux,
Riches à nos despens, rehaussez de noz pertes,
Et des biens emportez de nos maisons desertes,

ou d'art ou mesprisans ce dernier, ne peuvent venir à bout de leur fusée, ni depestrer le nœud Gordien, sinon de la façon du grand Alexandre, à coupz de baston. Aristote marque ceste faute en la *Medée*, et je l'ay cottee en *Electre* avec d'autres.»

[1] Cfr. CECCHETTI 1994, pp.402-406.

[2] RIVAUDEAU 2023 [1566], «Avant-parler», p.97.

[3] Cfr. MARTIN-ULRICH 2000, p.113, LARDON 2018, pp.60-64, RIVAUDEAU 2023 [1566], pp.22-24.

[4] Orazio, *Ars poetica*, vv.148-149: «*semper ad eventum festinat et in medias res* / *non secus ac notas auditorem rapit*» [ORAZIO 2019, p.173, vv.148-149: «trascina chi ascolta nel fuoco dell'avventura / proprio come se già la sapesse.»

Forts par nostre foiblesse, et par nos maux, heureux,
Et souvent revestus des despouilles sanglantes
Du sainct peuple de Dieu par leurs mains violentes?[1]

In piena adesione alla teologia calvinista, e come sulla falsariga del racconto giobbico, l'assenza di Dio si impone fin da subito come la conclusione pressoché logica («donques») di un processo interpretativo che coglie la drammaticità di una condizione umana nella quale, anche «Si l'ennemi deafut, Dieu autrement esprouve / Des siens la patience» (vv.29-30), così come testimonia l'esempio de «l'ordonnance terrible / Faite au pere Abraham» (vv.33-34)[2]. Dando principio ad una sequela di vicende bibliche dal valore paradigmatico, l'evocazione della figura del patriarca genesiaco pare alludere e riassumere nel giro di pochi versi l'intreccio della tragedia di Bèze, rispetto alla quale Mardochée sembra vivere lo stesso dramma interpretativo, la stessa vertigine ermeneutica derivante dal questionamento della logica divina: «car l'execution / N'est tuer, ni mourir, mais l'apprehension» (vv.43-44)[3]. Sin dai primi versi di questo monologo protatico, nell'*Aman* si crea insomma una tensione drammatica che deriva dalla constatazione, paradossale per la ragione umana, della manifestazione della volontà e della provvidenza divina nei momenti in cui la sofferenza e la persecuzione si delineano per il loro carattere più parossistico.

Introdotto nel finale di questa *tirade* come l'istigatore di ogni male, Aman, vera e propria «figure d'antihéros[4]», prende parola nella scena seconda di questo stesso primo atto con un discorso che si distingue in primo luogo per il suo carattere notturno, a tratti oscuro, e quasi demonico[5]. Cortigiano dai tratti "machiavellici", per quanto il Segretario fiorentino avesse egli stesso parlato di quella «peste» degli «adulatori, de'quali le corti son piene[6]», Aman è il mendace e superbo consigliere

[1] RIVAUDEAU 2023 [1566], p.109, I, vv.1-9. Cfr. CECCHETTI 2001, pp.297-299.
[2] RIVAUDEAU 2023 [1566], p.110.
[3] Ibid., p.111. Dal v.149 in poi (Ibid., pp.116-118), il monologo di Mardochée fa invece riferimento all'esempio di David, ripredendo ed oltrepassando le vicende messe in scena, invece, nella trilogia desmasuriana.
[4] LOBBES 2004, p.49.
[5] RIVAUDEAU 2023 [1566], p.120, I, vv.235-237: «O Nuit mere des maux, mere des Luittons noirs, / Et des Esprits brouillons, hostes des bas manoirs, / Lasche et tristesse nuit»; vv.277-280: «Je jure tous les Dieux qui dans le Ciel se tiennent, / Je jure tous ceux là qui les enfers gouvernent, / Ceux des sacrées eaux, et ces fols Demi-dieux / qui roulent parmi l'air mille esclats tonnerreux», pp.124-124, vv.349-352: «Dieu qui as esclairé à cestre triste feste, / Destourne tes rayons de mon front deshonneste, / Je ne veux point voir, et quand je croy / Que tu ne veux point voir un si meschant que moy.» La retorica di Esther, al contrario, tende sovente a caratterizzarsi per le sue immagini di luce solare (cfr. Ibid., p.143, II, vv.773-780). STAWARZ-LUGINBÜHL 2012, p.385, che segnala come il *topos* del sole «remplit une fonction herméneutique évidente : la beauté du soleil est prise ici pour un signe divin et interprétée, de manière pour ainsi dire naïve […] comme une promesse de délivrance.»
[6] MACHIAVELLI 2018, *Il Principe* [1532], xxiii, p.893. La concezione per la quale *Il principe* di Machiavelli non rappresenterebbe altro che un manuale per il tiranno filtra in Francia attraverso il *De Regnandi Peritia* (1523), plagio di Agostino Nifo. Negli anni Sessanta del Cinquecento, ovvero negli anni in cui Rivaudeau redige e fa stampare la sua tragedia, le discussioni intorno al trattato politico di Machiavelli dànno principio ad una vivace discussione intorno alla liceità o meno della teoria della seprazione tra morale e politica, una discussione di cui è esempio il *Pourparler du prince*

del re persiano Assuere che concepisce la fede di Mardochée come l'atteggiamento di colui che «d'un jaloux orgueil / Toujours envisageant mon front d'un mauvais œil» (vv.255-256). Con l'animo altezzoso tipico del superbo, e con lo sguardo corrotto proprio all'invidioso[1], Aman, tormentato «de la plus vaine et tempesteuse maladie qui afflige les ames humaines[2]», è dunque un personaggio che trama nelle tenebre, promettendosi di mettere

> dans les salles
> De ce palais Royal les trois seurs infernales,
> Qui soufleront la rage, et l'ire et le courroux,
> L'envie, la fierté, le discord entre tous.[3]

L'atteggiamento di Aman si qualifica non soltanto per le sue ambizioni e per i suoi deliri di onnipotenza. Il consigliere biblico, infatti, presenta anche i suoi tratti tipici dell'invidioso, di colui che sperimenta al proprio interno la sofferenza provocata da questa ricerca smisurata del potere, una sofferenza così inappagabile che essa perviene ad una sorta di follia autodistruttiva, espressa apertamente nel momento in cui Aman sostiene di preferire di incorrere nella propria rovina piuttosto di non veder realizzata la propria vendetta[4].

Il sovrano Assuere, di cui Aman cerca di suggestionare gli stati d'animo ed i provvedimenti, sembra del resto ben consapevole del livore che anima i propositi del proprio consigliere[5], benché nulla sembra placare la sete di sangue e la furiosa agitazione che animano le macchinazioni di

(1560) di Étienne Pasquier, sorta di replica al segretario fiorentino attraverso una serie di osservazioni tipiche di un giurista tradizionalista.

[1] Cfr. RIVAUDEAU 2023 [1566], p.126, I, vv.378-384. Nella speranza, evocata nei versi successivi (vv.389-401), che Mardochée possa incontrare una morte violenta sulla «croix», Aman sembra riflettere i propositi auspicati tanto dal Satan di Bèze, il quale si rassegna alla decisione sacrificale presa da Abraham, quanto dal Satan desmasuriano, il quale auspica la peggior fine per David, antitipo di Cristo.

[2] MONTAIGNE 1992 [1588], III, v, «Sur des vers de Virgile», p.863, giudizio espresso nei confronti della «jalousie», la passione di cui «l'envie» è «sa sœur». Cfr. Ibid., p.865.

[3] Ibid., p.126, I, vv.401-404. L'edizione RIVAUDEAU 1990 [1566] legge per il v.404 «ennui» anziché «envie».

[4] RIVAUDEAU 2023 [1566], pp.128-129, vv.449-450: «C'est tout un, j'aime mieux ma mort et ma ruïne, / Que de ne venger point ce deshonneur insigne.» Alle affermazioni de L'Eunuque, che con toni stoici se non calvinisti osserva ai vv.451-452 che «Ce n'est pas se venger, si le mal nous tournons / Sur nous, et pour autruy nous mesmes ruïnons», Aman controbatte immediatamente ai vv.455-458 sostenendo che «Bien, je veux estre fol, je me veux ruïner, / Je veux le mal d'autruy sur moymesme tourner. / J'aime mieux tout cela qu'une honteuse vie, / Que flestrir de despit pour jamais et d'envie». La connotazione dell'invidia come peccato autolesionistico è un elemento che si presenta già nel paesaggio culturale medievale: cfr. CASAGRANDE, VECCHIO 2000, pp.42-43. STAWARZ-LUGINBÜHL 2012, pp.390-391 suggerisce una lettura di questo furore autodistruttivo a partire dalla *Medea* di Seneca.

[5] RIVAUDEAU 2023 [1566], p.138, II, vv.657-662: «Je veux doresnavant que les choses dernieres, / Soyent conduites d'un trein tout tel que les premieres d'un trein tout tel que les premieres, / Que la droiture miene a tousjours deffendu / des grifes de l'envie et sans coulpe rendu, / S'il m'est tombé des poings quelque loy vitieuse, / Je veux faire racler la part injurieuse.»

quest'ultimo. Come l'ombra infernale di una tragedia senecana, è lo stesso Aman, nelle cui parole ad ammettere all'inizio dell'atto terzo che:

> D'ennuy, de desplair me donne ce meschant :
> Un ver perpetuel, et un fier souci mine
> Depuis un si long temps ma despite poitrine.
> Je suis impatient ; qui m'ouvriroit le coeur,
> Il le trouveroit plein de fiel roux, de rancœur,
> De rage, de venin, de crauté, d'envie[1].

Secondo una metafora zoomorfa desunta dai *Vangeli*[2], l'invidia è dunque descritta come una passione infernale che scava come un verme nelle pieghe dell'anima. Chi ne è affetto, è come testimone in terra delle pene inflitte a coloro che attendono fra le fiamme dell'Inferno la sentenza del Giudizio Finale. Essa è infatti un sentimento umbratile e nascosto, finanche segreto[3], qualcosa che rode l'anima scavandola dall'interno, lasciando perennemente inappagato, e dunque costantemente irrequieto, colui che ne soffre. Nella descrizione che egli offre di se stesso, così come in quella che si delinea nelle successive parole de La Troupe[4], il cortigiano biblico si distingue in effetti come una specie di posseduto, come un animo in tomento, in uno stato di perenne agitazione nel quale egli non sembra poter conoscere quiete.

Con l'avanzare dell'intreccio tragico, il personaggio di Aman assume lineamenti sempre più infernali. Iniziando con una nuova invocazione alle Furie infernali, la *tirade* con cui egli apre l'atto quarto dà forma ai deliri di un personaggio ormai del tutto in preda alle proprie passioni. Con un lessico classicheggiante nel quale a tratti si coglie il retroterra religioso, nelle parole del cortigiano si amalgamano dunque calchi senecani, prodigi celesti, giudizi blasfemi, apparizioni mostruose, chiudendosi infine con un'apostrofe ai «fascheux Dæmons» (v.1605), i soli che sembrano in grado di appagare la sua angoscia, la sua ira.

L'invidia e l'ira, del resto, non sono che manifestazioni della superbia: Aman è un personaggio invidioso e adirato, poiché la fede del popolo ebreo lo ferisce nella sua brama luciferina di gloria e di riconoscimento. La sua *hybris* è al contempo l'atteggiamento del tiranno della tragedia greca e un

[1] Ibid., pp.161-162, III, vv.1226-1231. L'editore commenta il v.1230 affermando che «Le roux est une couleur diabolique».
[2] *Mc* 9, 43-49, *Mt* 5, 28-29; similmente, in *Proverbi* 14, 30, l'invidia è definita come «*putredo ossium*». Per la discussione teologica medievale intorno al carattere fisico o spirituale del verme infernale cfr. BASCHET 2014, pp.52-53, 63.
[3] RIVAUDEAU 2023 [1566], p.146, II, v.840 («mon cœur rongera d'une peste secrète»), p.174, III, v.1475 («Tout son corps est succé d'une peste secrète»), p.176, IV, v.1563 («Un mal secret me ronge»).
[4] Cfr. Ibid., p.172, III, vv.1469-1477.

orgoglio «d'inspiration satanique[1]». L'*Aman*, in questo senso, è la tragedia di un personaggio che per invidia è indotto alla rivolta, assumendo di conseguenza i lineamenti di un superbo, di un tiranno che si scontra con una Provvidenza divina che pare a sua volta nascondersi, sino all'ultimo atto, dietro al proprio silenzio e dietro una maschera sovente ambivalente, al punto da assume vicendevolmente i tratti di una Fortuna ciclica e boeziana o di un Fato dai lineamenti greco-antichi[2]. Ma esso descrive anche l'infelice parabola di un cortigiano che, mosso dall'ira e dall'invidia, si insuperbisce credendosi al di sopra delle leggi, per poi restare vittima delle proprie macchinazioni ed essere cacciato dalla corte, in un tragico ribaltamento di condizione, «comme un Astre tombant» (v.1931). «Et aprenés que Dieu fait cheoper les meschans», come viene detto nei versi conclusivi, «Aux pieges qu'ils avoyent droissé pour ses enfans.» (vv.2041-2042)

1.5. *Saül le Furieux* di La Taille: le intermittenze della cognizione

Quo fuit durum pati
Memnisse dulce est
Seneca, *Hercules furens*

contra 'l suo fattore alzò le ciglia
Dante, *Inferno*

Lo scarto estetico che André de Rivaudeau impone rispetto a Bèze e Des Masures si ripresenta in maniera più esplicita nel *Saül le Furieux* (1572)[3] di Jean de La Taille (ca.1533-1611), così come

[1] BAILBÉ 1992, p.44.
[2] Cfr. GIACONE 2001, pp.11-13.
[3] Edizione di riferimento: LA TAILLE 1992 [1572]. La stesura della tragedia, il cui sottotitolo (*Tragedie prise de la Bible. Faicte selon l'art & à la mode des vieux Autheurs Tragiques*) insiste sull'unione fra il modello formale del teatro antico e l'argomento biblico, viene tuttavia già annunciata nella *Remonstrance pour le Roy* del 1562 (Paris, Federic Morel), in

si evince ne *De l'art de la tragédie*, discorso metapoetico posto in apertura alla tragedia, nonché primo trattato specifico sulla tragedia nella storia della letteratura francese[1]. Echeggiando gli insegnamenti della retorica ciceroniana nonché alcuni dei precetti aristotelici esposti in quegli stessi anni sia *Poetices libri septem* di Giulio Cesare Scaligero (1561), divulgatore del modello senecano in ambito tragico e araldo del concetto di verosimiglianza già abbozzato da Robortello nelle *Aritotelis De Arte Poetica Explicationes* (1548)[2], sia nelle note di Lodovico Castelvetro, la cui *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta* (1570) canonizza la pseudoaristotelica unità di tempo e condanna il ricorso a personaggi fittizi o sovrannaturali[3], nel suo *art poétique*, La Taille polemizza apertamente con l'irregolarità delle soluzioni drammaturgiche adottate dai Bèze e Des Masures, nonostante i riecheggiamenti, per quanto indiretti, ad alcuni loro stilemi[4].

Sotto forma di un'epistola che ricalca i moduli dell'oraziana *Lettera ai Pisoni*[5], nel preambolo di La Taille la definizione di tragedia prende forma a partire da una professione di distanza, di uno scarto rispetto agli eventi del presente che sembra voler tentare di disegnare dei confini precisi fra

una fase delle controversie religiose in cui si riteneva ancora possibile attuare una riconciliazione fra le diverse fazioni grazie all'intermediazione reale. Si può presumere che fra questa dichiarazione e la pubblicazione, che avviene nel medesimo anno della notte di San Bartolomeo (cfr. LA TAILLE 2007 [1572], pp.27-28, n. 11), La Taille si sia nel frattempo convertito al culto protestante: sulla spinosa questione dell'identità confessionale di Jean de La Taille cfr. LA TAILLE 1992 [1572], pp.180-181, STAWARZ-LUGINBÜHL 2012, pp.226-227, STAWARZ-LUGINBÜHL 2013, *passsim*. Il soggetto davidico è ripreso, in una sorta di dittico che pare incardinato su quanto detto in *Esodo* 20, 5, ne *La Famine, ou les Gabeonites* (Paris, F. Morel, 1573), la cui vicenda, plasmata a partire da II *Sam*. 21, è come anticipata dai vv.767-772, 1291-1295 del *Saül*: inoltre, ai vv.1206-1212 di questa seconda tragedia, l'ombra del sovrano di Israele viene evocata in quello stesso Inferno a cui essa viene condannata al v.763 del *Saül*. Cfr. LESTRINGANT 1998, pp.181-183, LESTRINGANT 2018, p.275. NOIROT-MAGUIRE 2010, p.123: «Les deux pièces illustrent en effet l'hérédité de la faute, et la notion du châtiment retardé mais tôt ou tard accompli». Nei versi 769-770, 1291-1295 del *Saül* viene inoltre fatto riferimento alla «faim», alla «peste» e alla «famine», delineando un trittico che si ripresenta nella macabra descrizione dell'allegoria della Sedition offerta ne *Le Prince Nécessaire* (cfr. LA TAILLE 1882, III, p.cxi), trattato in alessandrini sull'arte politica fortemente ispirato a Machiavelli (cfr. PINTARD 1933) e dove il teatro viene considerato come uno delle principali risorse per intrattenere ed educare gli animi dei personaggi più nobili.

[1] Il titolo esteso di questo paratesto, in cui si intersecano argomentazioni poetiche ed istanze dedicatorie, è il seguente: *De l'Art de la Tragedie. A Treshaulte Princesse Henriette De Cleves, Duchesse de NEVERS*. Mescolando elogi (fra cui l'interesse che la stessa Duchessa, moglie del figlio cadetto del Duca di Mantova Luigi di Gonzaga, professano nei confronti del teatro) e proposte teoriche, l'argomentazione di questo trattato pare scandita da sei tempi principali sui quali cfr. LA TAILLE 2021 [1572]. Per un'analisi complessiva di questo paratesto rispetto alle teorie sulla tragedia concepite attorno agli anni Settanta del Cinquecento cfr. CAIGNY 2011, pp.152-157.

[2] Nell'*Avant-parler* dell'*Aman*, Rivaudeau rinvia coloro che sono interessati a conoscere più nel dettaglio la tragedia «à un gros volume qu'en a fait un Scaliger, dont je n'ay veu encores le titre» (RIVAUDEAU 2023 [1566], «Avant-parler», p.98). La lezione di Scaligero, il quale insiste a più riprese sull'importanza di una tecnica e di un *decorum* capaci di sovrastare il caso della natura, si risolve nell'opinione che l'autore drammatico debba riprodurre eventi reali, a patto che tale riproduzione sia apparente, verisimile.

[3] Lodovico Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta* (Vienna, Gaspar Stainhofer, 1570). Cfr. ZEPPA DE NOLVA 1975, pp.193-198. Sull'influenza di questi due trattatisti su La Taille cfr. CHARPENTIER 1993, pp.155-159.

[4] LA TAILLE 1992 [1572], «De l'art de la trgédie», p.206, rr.28-31: «la vraie et seule intention d'une tragédie est d'émouvoir et de poindre merveilleusement les affections d'un chacun, car il faut que le sujet en soit soit si pitoyable et poignant de soi, qu'étant même en bref et nûment dit, engendre en nous quelque passion». Se La Taille tende forse con queste parole a fare più o meno fedelmente riferimento alla *Poetica* di Aristotele (cfr. KREYDER 1998, LA TAILLE 2007 [1572], pp.33-35, n. 34-36), alcuni degli stilemi impiegati tendono d'altra parte ad echeggiare delle immagini già presenti nel *Prologue* dell'*Abraham sacrifiant* di Bèze, dove l'argomento tragico viene parimenti introdotto parlando di «passions» e «affections» (cfr. BÈZE 1986 [1550], p.24, *Prologue*, vv.35-36). Cfr. LARDON 2018, pp.64-67.

[5] Anche le *Tragédies saintes* di Des Masures sono, come si è visto, introdotte da un'*Épître*.

mondo e teatro. Il poeta afferma infatti che «combien que les piteux desastres advenues nagueres en la France par nos Guerres civilles» siano sufficienti, con tutti i crimini commessi, «pour faire des Tragedies», questi stessi eventi vengono tuttavia scartati per la loro dolorosa prossimità rispetto al presente di chi scrive e chi legge la tragedia. Resta, tuttavia, che proprio attraverso la proclamazione di questa presa di distanza rispetto al presente, La Taille tende a far affiorare l'ambiguo legame che unisce, e al contempo distingue, realtà e finzione[1], creazione divina e scrittura poetica[2].

Come nelle meditazioni sulle rovine romane contenute nel *De varietate Fortunae* di Poggio Bracciolini (scritto fra il 1441 ed il 1448) o, più tardi, nelle *Antiquitez de Rome* di Du Bellay (1558) o in alcune pagine del *Journal de voyage* di Montaigne (redatto fra il 1580 ed il 1581), l'estetica tragica delineata ne *De l'art de la tragédie* consiste piuttosto in una poetica della «ruine»:

> Son vrai sujet ne traite que de piteuses ruines des grands seigneurs, que des inconstances de Fortune, que bannissements, guerres, pestes, famines, captivités, exécrables crautés des tyrans, et bref, que larmes et misères extrêmes, et non point de choses qui arrivent tous les jours naturellement et par raison commune[3].

Al pari di quanto è si delinea nelle pagine sulla gloria trascorsa della città eterna, la tragedia rappresenta quindi le incostanze della Fortuna, e più nello specifico quelle che si abbattono sulle figure che si distinguono per la propria fama, per la propria nobiltà. Rispetto a questa concezione elitaria e simil-aristotelica che La Taille, come gli altri tragediografi dello stesso periodo, eredita soprattutto attraverso le grammatiche neolatine[4], la poetica della rovina delinea non soltanto una variazione *ad libitum* dei mutamenti di Fortuna, ma anche una frattura insondabile che separa il

[1] LA TAILLE 1992 [1572], «De l'art de la trgédie», p.205, rr.5-8: «ce néanmoins pour n'être du tout le propre sujet, et pour ne remuer nos vieilles et nouvelles douleurs, volentiers je m'en déporte, aimant trop mieu décrire le malheur d'autrui que le nôtre». Probabile il riferimento delle «nouvelles», ossia recenti, «douleurs» all'eccidio della notte di San Bartolomeo (24 agosto 1562). L'editore di LA TAILLE 2021 [1572], p.158, n.13, riconosce qui la probabile influenza del «*suave mari magno*» di Lucrezio (*De rerum natura*, II, 1).

[2] LA TAILLE 1992 [1572], «De l'art de la trgédie», p.205, rr.9-12: «Je veux sans plus ici vous dédier une tragédie du plus misérable prince qui porta jamais couronne, le premier que jamais DIEU élut pour commander sur son peuple, le premier aussi que j'ai élu pour écrire». Cfr. LA TAILLE 2007 [1572], p.29, n. 19 e p.31, n. 23. Nell'*Épître* prefatoria posta ad apertura della sua trilogia, Des Masures sostiene che «Le tragique, induisant à la fin de la scène / Un spectacle pitieux et misérable à voir» (DES MASURES 1989 [1566], p.24, vv.214-215).

[3] LA TAILLE 1992 [1572], «De l'art de la trgédie», p.206, rr.20-24. Né Aristotele, né Orazio accennano nello specifico delle «inconstances de la Fortune». L'influenza di Du Bellay è forse estendibile anche ad alcuni richiami alla *Deffence* (cfr. Ibid., p.209, r. 90 «amères épiceries qui gâtent le goût de notre langue»; DU BELLAY 2003 [1549], I, x, p.37 [f.]62, II, iiii, p.54 [f.108], dove ritorna il lessema «episseries»).

[4] Nell'*Ars grammatica*, III di Diomede si legge ad esempio che «*Comoedia a tragoedia differt, quod in tragoedia introducutur heroes duces reges, in comoedia humiles atque privatae personae*»: cit. in LAWTON 1949, p.22. Si veda, a riscontro, la definizione di tragedia che Guillaume Bochetel fornisce nella sua lettera dedicatoria indirizzata a Francesco I posta in capo alla sua traduzione de l'*Hecuba* euripidea e cit. in LEBLANC 1972, p.99: «l'instruction d'ung bon prince, laquelle se peult tirer des tragedies: car a ces fins ont elles este premierement inventees, pour remonstrer aux roys et grans seigneurs l'incertitude et lubrique instabilité des choses temporelles : a fin qu'ils n'ayent confiance qu'en la seule vertu.»

passato dal presente, nel richiamo indiretto di un'altra frattura, quella che struttura più nel profondo la stessa identità culturale del Rinascimento.

Nella medesima distanza che separa il passato recente delle guerre civili da quello biblico[1], la questione del Male viene articolata da La Taille secondo i principi di verosimiglianza e di *decorum* scenico, ripudiando sia i toni predicatori dell'*Abraham sacrifiant* e del *David triomphant*, sia quelle «feintes» tipiche del teatro medievale che il tragediografo esemplifica nelle personificazioni de «la Mort, la Vérité, l'Avarice, le Monde, et d'autres ainsi[2]». Rifiutando intenzionalmente la soluzione allegorica, la cui visibilità eccessiva ostruisce qualunque adesione emotiva alla rappresentazione teatrale, La Taille offre non solo delle riflessioni tecniche che possano facilitare la rappresentazione materiale, più che la lettura, del dramma[3], ma tende d'altra parte a polarizzare le «affections» della vicenda tragica all'interno della coscienza di un soggetto scelto - aristotelicamente - per il suo statuto regale e per la sua *aurea mediocritas*, sebbene in un'inquadratura estetica modellata - antiaristotelicamente - «à l'exemple des choses humaines[4]». Se da un lato La Taille non è certo il primo autore a tradurre per la scena la storia di Saul[5], la sua tragedia, che si concentra sui capitoli 28-31 del primo libro di *Samuele*[6], si distingue infatti per un inquadramento della figura del monarca biblico secondo il paradigma "mediano" del protagonista tragico postulato nella *Poetica* di Aristotele[7]. Simile *mediocritas* del personaggio di Saul rappresenta non soltanto un'adesione più o meno esplicita alle prescrizioni di ascendenza aristotelica in materia tragica, ma anche un primo

[1] Cfr. LA TAILLE 1992 [1572], «De l'art de la trgédie», p.205, rr.1-9.

[2] Ibid., p.208, rr. 65-66. In un passaggio di poco precedente (Ibid, p.207, rr. 46-51), l'autore, alludento probabilmente ai *mystères* e con accenti simili a quelli di Castelvetro (*Poetica*, IV, 3), aveva già suggerito di «se garder de ne faire chose sur la scène qui ne s'y puise commodément et honnêtement faire, comme de n'y faire exécuter des meurtres, et autres morts, et non par feinte ou autrement, car chacun verra bien toujours que c'est, et que ce n'est toujours que feintise, ainsi que fit quelqu'un, qui avec trop peu de révérence, et non selon l'art, fit par feinte crucifier en plein théâtre ce grand Sauveur de nous tous». Nell'*Épître*, Des Masures, di contro, indica nelle «feintes» i soggetti di derivazione mitologica che si oppongono, in rima, alle «histoires saintes» (cfr. DES MASURES 1989 [1566], p.241, vv.69-70 ma anche p.244, vv.177-180). Il rifiuto della soluzione allegorica tipica delle *moralités* costituisce un nodo al contempo teorico e polemico su cui ritornano vari scrittori di teatro del secondo Cinquecento francese, come Étienne Jodelle (*Eugène*, 1552, «Prologue», vv.39-43) o Jacques Grévin (*Le Trésorière*, 1562, «Avant-jeu»).

[3] L'intenzione di mettere concretamente in scena la tragedia trova riscontro nell'augurio proemiale espresso in Ibid., p.209, rr. 93-103.

[4] LA TAILLE 1992 [1572], «De l'art de la trgédie», p.208, r.59. Cfr. LA TAILLE 2007 [1572], p.40, nn.52, 54.

[5] Il soggetto viene esplorato su scala europea da una sacra rappresentazione fiorentina (*Rappresentazione della distruzione di Saul e del pianto di David*, edita più volte fra il 1550 ed il 1559) e due tragedie tedesche (*Samuel und Saul* di Wolfgang Schmeltzl, del 1551, e *Saul. Ein schön, new Spil, von Künig Saul unnd dem Hirten David* di Mathias Holtzwart, [Basel], s.d., 1571). In Francia, la figura di Saül appare già nel *Mistère du Viel Testament* (cfr. BURON 2006, pp.416-419, MÉNIEL 2020, p.289) e nella trilogia di Des Masures, nella quale egli viene il più delle volte manipolato sul piano politico da Satan e dove la dimensione tragica di questo «homme laissé de Dieu» (DES MASURES 1989 [1566], *DF*, p.378, v.202) viene esposta già a partire dal lamento del primo *volet* della trilogia (Ibid., pp.262-263, *DC*, vv.407-417. Sulla rappresentazione di Saül nel teatro francese cfr. CHARPENTIER (H.) 1998, MAZOUER 2019.

[6] L'autore adotta molto probabilmente l'edizione lionese della Bibbia pubblicata nel 1554 da Jean de Tournes, il quale propone la traduzione di Jacques Lefèvre d'Étaples rivista dai pastori di Ginevra.

[7] Cfr. LA TAILLE 1992 [1572], p.207, rr. 35-38, dove è probabile che riecheggino le considerazioni sull'eroe «intermediario» (*metaxu*) fatte nel captiolo XIII della *Poetica* (1453a7): cfr. LA TAILLE 2007 [1572], p.37, n. 40, RIVAUDEAU 2021 [1566], p.160, n. 32.

dettaglio su cui si riflette un'ambiguità che struttura più in generale l'intera tragedia. Come scrive Madelaine Lazard, infatti, nella tragedia di La Taille, il sovrano di Israele viene dipinto come un «carattere tragico, vivo, complesso, né del tutto buono né del tutto cattivo, che suscita di volta in volta indignazione, ammirazione e pietà, simbolo esemplare dell'uomo strumento della Provvidenza divina, dell'eletto respinto, che si sforza di capire l'enigma del suo destino, e passa dalla follia alla grandezza finale della sventura.[1]» L'unità d'azione e la mediocrità del canone aristotelico si rivelano, sotto questo punto di vista, concentrazione e quasi compressione degli eventi, rappresentazione della tensione interna di una vicenda a cui non viene concesso né tempo né spazio per articolare una spiegazione più distesa e complessa.

Simile tensione è del resto sintomatica di un'estetica che è come *tiraillée* fra antico e recente, fra fede e poesia. Percependo l'incompatibile *décalage* delle «histoires fabuleuses» contenute nella mitologia antica rispetto al proprio orizzonte teologico e filosofico[2], La Taille accoglie infatti il dettato biblico come l'unica fonte nella quale è possibile scorgere la verità, in una contaminazione fra sostrato biblico e forma classica che provoca frequenti distorsioni e frizioni, se non aperte ambiguità[3]. Pur nel rifiuto della soluzione allegorica, in questo, «le dramaturge renouvelle, d'une manière originale et inédite, le grand thème médiéval de la lutte que se livrent, pour la conquête d'une âme, le principe du bien et le principe du mal[4]».

In questa ricerca di un equilibrio fra l'argomento biblico[5] ed un'estetica classica il più possibile svuotata di qualsiasi risvolto teologico[6], la parabola della vicenda di *Saül le Furieux* si condensa così nelle ultime ore di vita del sovrano israelita, «the one great tragic hero of the Bible[7]». Nel rispetto sia dell'unità di tempo e luogo, cui La Taille fornisce un'embrionale enunciazione argomentativa[8], sia della *dispositio* narrativa, nella quale echeggia il *decorum* teorizzato in particolare

[1] LAZARD 1995, p.82, che continua: «In *Saul* i re e i grandi non sono che strumenti nella mano di Dio che li innalza o li abbassa a suo piacimento, senza che essi cerchino di penetrare il mistero di colui che devono umilmente adorare.»
[2] Cfr. MAZOUER 1984, p.157.
[3] LA TAILLE 1992 [1572], «De l'art de la trgédie», p.211, rr.138-141: «Pour conclusion, je n'ai des histoires fabuleuses mendié ici les fureurs d'un Athamant, d'un Hercule, ni d'un Roland, mais celles que la Vérité même a dictées, et qui portent assez sur le front leur sauf-conduit partout». Edito in francese nel 1543 nella traduzione di Jean Martin, l'*Orlando furioso* di Ariosto, sul cui titolo agisce l'influenza senecana, viene qui citato dopo due tragedie (rispettivamente del fratello Jacques, pubblicata dallo stesso Jean, e di Seneca), alludendo forse alla questione aristotelica dei rapporti fra la tragedia e l'epopea. Nel 1564, inoltre, viene rappresentato davanti alla Corte riunita a Fontainebleau una tragicommedia intitolata *Roland furieux*, il cui testo è andato tuttavia disperso. Anche il *Bradamante* di Robert Garnier (1580) adatta un epidodio del poema dell'Ariosto, pur lasciando margine a qualche allusione alle guerre di religione.
[4] ZILLI 1998, p.211.
[5] Nello scrivere la sua tragedia, La Taille fa probabilmente riferimento all'edizione lionese de *La Sainte Bible*, pubblicata presso i tipi di Jean de Tournes nel 1554. Cfr. WERNER 1908, p.xxiii, LE HIR 1974, pp.85-90.
[6] LA TAILLE 1992 [1572], «De l'art de la trgédie», p.208, rr.62-63: «Et si c'est un sujet qui appartienne aux lettres divines, qu'il n'y ait point un tas de discours de théologie». Cfr. MOINS 1998, p.51, BURON 2006, pp.414-415, 425-426.
[7] FRYE 1981, p.181. LEBÈGUE 1962, p.86 parla di «cas spécial d'élection. Saül a été un élu de Dieu, mais la Grâce s'est retirée de lui, et, à partir de ce moment, il ne connaît que des infortunes».
[8] LA TAILLE 1992 [1572], «De l'art de la trgédie», p.207, rr.44-45: «Il faut toujours représenter l'histoire ou le jeu en un même jour, en un même temps, en un même lieu». L'eco di quanto sostiene Aristotele nella *Poetica* in merito all'unità di

la Scaligero[1], simile condensazione della vicenda tragica in una manciata di ore tende ad ispessire e lasciar come irrisolte le ambiguità di una figura, come quella del protagonista eponimo, nella quale convergono, si accumulano e si ibridano differenti aspetti che animano l'immaginario rinascimentale, dalla teoria politica alla medicina, dalla teologia alla drammaturgia, tessendo una fitta rete di richiami che attraversa l'intero quadro dei saperi del tempo come per fornire una risposta ad una vicenda che si distingue, prima di tutto, per la sua intrinseca ambivalenza.

Fra luci e ombre: l'eclissi del prologo

Sin dai suoi primissimi versi, il *Saül* di La Taille tende a delinearsi come una vicenda il cui carattere tragico si articola attorno agli squilibri e alle inquietudini che movimentano nel profondo la coscienza del monarca biblico. In effetti, Saül agisce sin da subito nel cuore dei misteri dell'interpretazione della volontà celeste, nella ricerca di un dialogo la cui natura tragica consiste nel fatto che esso sollecita un *Deus absconditus*[2], un regista provvidenziale che resta celato sotto il proprio silenzio, precludendo la comprensione dei propri disegni dallo sguardo umano e delineando in questo modo un orizzonte degli eventi opaco, se non tenebroso ed illogico. La furia di cui il sovrano è insignito sin dal titolo della tragedia non è altro, sotto questo aspetto, che l'ostinata ricerca condotta sino all'eccesso, sino ai limiti della dissennatezza, di una risposta da parte di un interlocutore che resta costantemente rinchiuso nel proprio silenzio, inscrivendo la vicenda all'interno di una dimensione enigmatica le cui aporie si riflettono nello stato alterato dello stesso monarca.

L'unico elemento distinguibile agli occhi del sovrano è infatti la collera divina, senza che tuttavia egli ne possa comprendere le ragioni[3]. Simile opacità della logica di Dio non può di conseguenza che provocare un disorientamento ermeneutico, un'alienazione che va intesa come una specie di mostruosa malattia dagli effetti drammatici che ripercorre i parossismi delle più crudeli tragedie senecane. La Taille, del resto, sembra tenere a mente per la composizione della sua tragedia biblica l'intero *corpus* tragico di Seneca, benché gli ipotesti di riferimento siano costituiti soprattutto

luogo e tempo pare, nel caso di La Taille come per gli autori del secondo Cinquecento, soprattutto indiretta: cfr. CHARPENTIER 1998c, pp.52-53, LA TAILLE 2024 [1572], pp.74-77.

[1] LA TAILLE 1992 [1572], «De l'art de la trgédie», p.208, rr. 59-61: «Qu'elle soit ben entrelacée, mêlée entrecoupée, reprise, et surtout à la fin rapportée à quelque résolution et but de ce qu'on avait entrepris d'y traiter. Qu'il n'y ait rien d'oisif, d'inutile, ni rien qui soit mal à propos».

[2] *Is* 45, 15.

[3] LA TAILLE 1992 [1572], p.228, II, vv.312-313: «O que sa providence est cachée aux humains! / Pour être donc humain j'éprouve sa colère». Queste parole fanno eco all'intenzione dell'autore, per il quale la vicenda di Saül serve a «montrer à l'œil de tous un des plus merveilleux secrets de la Bible, un des plus étranges mystères de ce grand Seigneur du monde, et une de ses plus terribles providences» (LA TAILLE 1992 [1572], «De l'art de la trgédie», p.206, rr.13-15). Probabile l'eco paolina di *Rm* 11, 33. Cfr. CECCHETTI 2001, p.294.

dall'*Herculens furens*, a sua volta adattamento dell'*Herakles mainomenos* euripideo, ma anche dal *Thyestes*[1], le due tragedie del corpus senecano di cui già Charles Estienne indica il valore esemplare[2].

L'inizio stesso della tragedia, priva di prologo introduttivo, si apre in modo ellittico su un conflitto chiaroscurale di impronta senecana, immergendo lo spettatore *in medias res* fra le allucinazioni dallo sguardo confuso del re «tout furieux», come indica la didascalia d'apertura[3]. Profferiti dallo stesso Saül, i primi versi della tragedia adombrano in effetti un'atmosfera perturbata, illusoria, suscettibile per questo agli inganni ed ai prodigi del diavolo, in un contrasto fra luci ed ombre nel quale si rispecchia la follia, l'alterazione dello sguardo che affligge il protagonista.

Rimodulando i tempi della narrazione biblica[4] e distorcendo la linearità dell'evoluzione scenica dell'*Hercules furens* (vv.939-944)[5], tale contrasto si struttura sin dall'*ouverture* della tragedia

---

[1] Cfr. GORRICHON 1991, p.162, LA TAILLE 1992 [1572], pp.191-192, LESTRINGANT 2018, p.272, MAZOUER 2021, p.120. La Taille si appassiona alle tragedie di Seneca grazie all'insegnamento del suo precettore parigino Marc-Antoine Muret, autore della tragredia neolatina e a soggetto profano *Julius Cæsar* rappresentata nel 1546 nel collegio di Bordeaux e stampata nel 1553 in appendice ai suoi *Juvenalia*. Questa stessa tragedia funge da ipotesto alla tragedia del poeta riformato Jacques Grévin, *Jules César*, pubblicata nel 1561 assieme ad altres *pièces* e con una prefazione intorno ai principi di poetica teatrale, intitolata «Bref discours pour l'intelligence de ce théâtre», dove lo stesso Grévin sostiene di essere il primo poeta francese ad aver dato alla luce opere teatrali modellate sulla forma delle antiche commedie e tragedie. Sempre nel 1561, il professore di retorica di Siviglia, Pedro Pablo de Acevedo, pubblica il dramma allegorico *Tragedia Lucifer furens*, nel quale viene adottato per ipotesto la medesima tragedia senecana ripresa da La Taille. In questo caso come in altri, le nozioni proprie allo stoicismo senecano, come ad esempio quella di fatalità, vengono adattate all'insegnamento cristiano. Nell'eco delle argomentazioni che Pico affida alle sue *Conclusiones*, dove riprendendo le osservazioni plotiniane (*Ennadi*, I, i, 12) viene sostenuto che Cristo, come l'Ercole omerico, non discese con la sua presenza reale nel Limbo ma solo con l'anima, nella poesia francese del Cinquecento, la leggenda di Ercole viene interpretata di frequente in chiave cristologica, come si rileva in particolare nell'«Hercule Chrestien» di Ronsard (*Hymnes*, 1555), componimento probabilmente ispiratogli da Nicolas Denisot dove si menziona a tre riprese il ruolo di Satana nella morte di Gesù (un ruolo di opposizione che viene anche comparato alla persecuzione di Giunone nei confronti dell'eroe pagano) e che non appena pubblicato diviene l'oggetto di un'ampia polemica teologico-letteraria: cfr. SIMON 1955, pp.180-185, LUBAC 1959-1964, IV, pp.227-230, HANKS 1982, pp.46-48. È forse infine opportuno segnalare che esiste una traduzione anonima in volgare francese della tragedia di Seneca databile intorno ai primi decenni del Cinquecento: si tratta dell'*Hercules hors du sens* (Paris, BnF, Fond Français 1640).

[2] Il carattere paradigmatico delle tragedie di Seneca è segnalato da Charles Estienne nella prefazione alla traduzione dell'*Adria* terenziana. ESTIENNE 1950 [1542], pp.90-91 [ff.ã iiii- ã iiii v°]: «La tragedie estoit une maniere de fable sumptueuse […]. En icelle se menoient grands bruytz et en estoit l'argument grave et haultain, le commencement doulx et paisible avec joyeuseté: la fin funeste et douloureuse. L'argument se prenoit le plus souvent de quelque histoire: comme d'*Hercules furieux* […] et de *Thyestes*, qui son deux noms de tragedie du senateur Senecque». Similmente, PELETIER 1990 [1555], II, vii, «De la Comedie e de la Tragedie», p.304: «Si le Français veut ramener les personnes anciennes: qu'il fasse […] un Hercule terrible et, comme les Latins disent, truculent […]. Des Latins nous n'avons que Sénèque: qui n'est pas guère magnifique: ainçois pesant et obscur, et tenant beaucoup du changement de la Latinité: toutefois sentencieux, et imitable avec jugement». Alla fonte senecana qui segnalate si potrebbe forse aggiungere l'*Orlando furioso* di Ariosto (XXXIX, 58), una delle «histoires fabuleuses» che, come si è visto, La Taille stigmatizza nella lettera-trattato in prefazione alla sua *pièce*. Cfr. più in generale CAIGNY 2011, p.297, la quale ricorda che «[e]n rendant plus complexe la personnalité de leurs personnages, les imitateurs de Sénèque se sont rappochés d'une vision plus compliquée de l'être humain.»

[3] LA TAILLE 1992 [1572], «De l'art de la trgédie», p.208, rr.74-76: «[Il faut] de ne commencer à déduire sa tragédie par le commencement de l'histoire ou du sujet, ains vers le milieu, ou la fin». Il riferimento è a Orazio, il quale, come La Taille è ben consapevole, suggerisce questo tipo di inizio per l'epopea (*Ars poetica*, vv.148-150).

[4] Cfr. DE ROBERT 1998, pp.103-104.

[5] Seneca, *Hercules furens*, vv.939-944: «[…] *Sed quid hoc? Medium diem* / *cinxere tenebrae. Phoebus obscuro meat* / *sine nube vultu. Quis diem retro fugat* / *agitque in ortus? Unde nox atrum caput* / *ignota profert? Unde tot stellae polum* / *implent diurnae?* […]». È vero che nel prologo della tragedia Giunone, nel citare i prodigi occorsi alla nascita dell'eroe,

attorno all'immagine dell'eclissi, il parziale oscuramento del Sole che investe con la propria ombra Saül, il primo personaggio della tragedia a prendere parola, in questo affatto simile alle ombre infernali dei prologhi delle tragedie classiche. Prodigio celeste che, al pari di quanto avviene nei versi 297-308 del *Marc-Antoine* (1578) di Garnier, sembra preannunciare degli eventi nefasti, l'eclissi fa inoltre emergere, *ex abrupto*, l'inquietudine, l'alterazione, se non una vera e propria schizofrenia interpretativa dello sguardo con cui il protagonista abbraccia gli eventi. Quasi sulla scia di un certo gusto melantoniano per l'astrologia[1], vero punto di frizione nel contesto della riforma luterana che illumina in controluce l'ambiguità legata a questa forma di sapere[2], e come nello stampo di una certa estetica nella quale si intrecciano l'«ambiance infernale» di alcuni prologhi senecani[3] e la descrizione dei prodigi «monstrueux», insoliti, dei *Daimons* ronsardiani[4], nel «chromatisme symbolique[5]» di questo parziale oscuramento del Sole su cui si apre la tragedia sembrano per certi versi riverberarsi, sin dai primissimi momenti del dramma, le intermittenze cognitive ed interpretative di un personaggio che viene a sua volta còlto nel momento più crepuscolare della propria vicenda esistenziale.

Quelle éclipse obscurcit le ciel de toutes parts?
D'où vient déjà la nuit et ces torches flambantes
Que je vois dans la mer encontre val tombantes?
Tu n'as encore, Soleil, parachevé ton tour,

accenna tramite metafora mitologica al fenomeno delle eclissi (vv.23-26), ma nel parlar per interrogativi del Saül di La Taille i riferimenti ai versi senecani citati sembrano più stringenti.

[1] MILLET 1998a, p.117, evidenzia la comune passione per l'astrologia fra Melantone e La Taille. A testimonianza di tale passione del *praeceptor Germaniae* per l'astrologia, in parte dovuta al suo incontro con Luca Guarico, l'astrologo cattolico al servizio di Paolo III, nel 1540 vengono pubblicati i primi tre libri del poema di Bonincontri *Rerum naturalium et divinarum*, in appendice dei quali compaiono le descrizioni di alcuni recenti eclissi, compresa quella verificatasi lo stesso anno della pubblicazione, redatte da Melantone (*L. Bonincontri rerum naturalium et divinarum sive de rebus coelestibus libri tres […] Ab L. Gaurico […] recogniti inque lucem editi. Adiecimus […] Eclipsium solis et lunae annis iam aliquot visarum usque ad postremam huius anni MDXXXX descriptiones per Philippum Melanchthonem et alios*, Basileae, 4 t., 1540: l'opera, inoltre, si occupa anche di Dio, degli angeli, dei demoni, dei pianeti e dei loro movimenti nonché delle loro influenze: cfr. THORNDIKE 1923-1958, V, pp.392-393. Allievo dello stesso Melantone, Caspar Peucer dedica all'eclissi un intero capitolo di uno dei suoi quindici libri intorno alle divinazioni: PEUCER 1584, XIV, v, «Efficace des eclipses: d'où elles procedent, & pourquoy auiourd'huy lon n'y pense gueres», ff.570-574, in particolare f.573, dove pare emergere l'oscillazione epistemologica che questo fenomeno comporta: «ie confesse qu'on ne sauraoit exactement monstrer par les premiers & notoires principes de nature, pourquoy les esclipses ont telles signification & tels effects».

[2] Cfr. LUTHER 1969 [1566], pp.201-202, 305-306. WARBURG 2004-2008, II, p.95: «Lutero si limitava ad approvare il nucleo mistico-trascendentale dell'avvenimento cosmologico prodigioso che l'onnipotenza del Dio cristiano inviava agli uomini in modo sovrano e imperscrutabile come avvertimento presago. Melantone invece utilizzava l'astrologia antica come misura di protezione intellettuale contro il fato terreno condizionato dal cosmo, ed era a tal punto pre so dalla sua fede negli astri che su questo tema provo cava costantemente le obiezioni, che peraltro cercava di evitare, del suo più potente amico.» Cfr. FREYBURGER 1987, pp.35-38, in particolare p.37: «En dépit de ce refus de l'astrologie, Luther ne dénie pas toute signification aux éclipses, aux comètes ou aux monstres.» Per l'interpretazione melantoniana delle eclissi, le quali si distinguono per il fatto che esse «ont toujours eu de sinistres suites», cfr. Ibid., p.48.

[3] STAWARZ-LUGINBÜHL 2012, pp.244-245.

[4] Per i richiami di La Taille a Ronsard cfr. HUCHON 1998, p.22, mentre per l'analisi dell'eclissi in quanto prodigio dei malvagi *daimons* ronsardiani cfr. CÉARD 1996, p.207, n.62.

[5] NOIROT-MAGUIRE 2010, p.122.

Pourquoi doncques perds-tu ta lumière en plein jour? [1]

Già a partire dalle battute introduttive, l'atmosfera del *Saül* appare pertanto indistinta, allucinata, immersa completamente nella prospettiva di un personaggio in cui luci ed ombre, ragione ed immaginazione si confondono sino a lasciare indistinto ogni contorno. Come suggerisce Normand Doiron, in questi pochi versi «[l]es frontières qui séparaient la clarté d'avec les ténèbres, comme chez Sénèque celles qui séparaient la terre de l'enfer, sont tout à coup abolies.[2]» In tale senso, l'indicazione metadrammatica di sapore aristotelico dei versi quinto e sesto, nella quale è forse possibile rintracciare il momento iniziale da cui prende avvio la scansione cronologica necessaria ad inquadrare la vicenda tragica nei ritmi dell'unità di tempo[3], tende ad essere immediatamente sbiadita nel cono d'ombra che l'immagine dell'eclissi getta sull'intera strofa, creando un'atmosfera opaca, disorientante, onirica nel suo carattere sospeso fra realtà ed illusione. In fondo, questa atmosfera tratteggiata da luci indistinte sembra preludere alla vicenda di un personaggio che, quasi nel riflesso indiretto del fatalismo astrale di matrice stoica, si ritrova ad affrontare le manifestazioni discontinue della trascendenza divina, perdendo anch'egli il proprio lume nel pieno dello splendore del proprio regno, ed eclissandosi parimenti prima della fine del proprio tempo.

La parvenza e l'incomprensione regnano pertanto sovrane, e le continue domande di Saül sembrano come riflettersi in questa luce offuscata nella quale si condensa fin da subito l'enigma divino, ponendo il protagonista al centro di una vicenda da interpretare nella più lacerante solitudine ermeneutica. Già a partire dai primissimi versi, l'illuminazione obliqua, filtrata e sotto vari aspetti ambigua dell'eclissi sembra proiettare sugli eventi un'immagine confusa, illusoria e a tratti apocalittica, in linea, sotto quest'ultimo aspetto, sia con la concezione causale del concetto rinascimentale di natura[4], sia con una certa interpretazione dei portenti metereologici già presente nel

[1] LA TAILLE 1992 [1572], p.216, I, vv.1-6. Cfr. MOINS 1998, pp.150-152.
[2] DOIRON 2008, p.36.
[3] Similmente, nell'atto I, vv.96-97, della *Cléopâtre captive* di Étienne Jodelle, L'ombre d'Antoine sembra alludere all'unità di tempo con queste parole: «Avant que ce Soleil qui vient ores de naître, / Ayant tracé son jour chez sa tante se plonge». Anche per Jodelle il modello principale è costituito da Seneca, in particolare dalle tragedie di *Thyestes* e *Agamemnon*. La *mise en scène* de L'ombre d'Antoine inscerisce fin da subito l'azione tragica all'interno di una dimensione infernale che se da una parte evoca una dimensione fra l'apparizione e l'incubo allucinatorio, dall'altra sembra riprendere l'importanza accordata ai fantasmi nei trattati di scenotecnica italiani.
[4] CASSIRER 1974, p.163: «tutta la filosofia della natura del rinascimento, come era nata nel XV secolo, e continuò a vivere nel XVI, anzi fino all'inizio del XVII, era inestricabilmente legata alla concezione magico-astrologica della causalità.»

pensiero classico[1] e che viene amplificato, oltre che nella speculazione tomistica[2], nella teologia luterana[3]. Sin dai primi istanti della tragedia, insomma, pare regnare una totale confusione, come se da questa soffusa luce proemiale non potesse che derivare una percezione aberrante degli eventi, e dunque un giudizio inevitabilmente erroneo su tutto ciò che accade.

Prodigio adottato per illustrare la *copia* dell'*ars variandi* erasmiana[4] o per ricamare parte dell'*Enigme en prophetie* rabelesiano[5], dando vita, come nel libro quinto de l'*Uranologie* (1583) del poeta-filosofo Jean-Édouard Du Monin, ad una vera e propria *«Mythologie»*[6], l'eclissi solare costituisce nel corso del Rinascimento uno di quei *mirabilia naturae* che stimolano interpretazioni divergenti, spesso conflittuali, oltre a costituire un soggetto ripreso sia in ambito pittorico[7] che nelle ricerche relative all'illuminazione scenotecnica[8]. Sorta di emblema dell'ambiguità di cui si sostanzia l'intera tragedia di La Taille, l'eclissi costituisce nella più generale prospettiva rinascimentale un fenomeno astrologico controverso, problematicamente ambivalente sul piano interpretativo, posto sul labile confine che separa, al pari di quanto avviene per i fenomeni legati alla magia o alla divinazione, l'ordinarietà logica e pressoché scientifica dei fenomeni naturali dalla loro straordinarietà prodigiosa ed irrazionale, finanche diabolica[9].

---

[1] Seneca, nel settimo libro delle sue *Naturales quaestiones*, tratta ad esempio del significato associato alle comete (le «torches flambantes» di La Taille), che nella cultura latina vengono talvolta associate alla scomparsa dei maggiori legislatori. Comete ed eclissi vengono equiparate dal filosofo cordovano in relazione al comune terrore che esse ingenerano: *Naturales quaestiones* VI, iii, 3: «*Quid ergo? Non religionem incutit mentibus et quidem publice, siue deficere sol visus est, sive luna, cuius obscuratio frequentior, aut parte sui aut tota delituit? Longeque magis illa, actae in transuersum faces et caeli magna pars ardens et crinita sidera et plures solis orbes et stellae per diem visae subitique transcursus ignium multum post se lucem trahentium?*» [SENECA 2008, p.353: «E allora? Non ingenera sacro terrore negli animi, e negli animi di tutti, sia vedere il sole eclissarsi, sia che a nascondersi in tutto o in parte sia la luna, che più di frequente si oscura? E ancor più le "fiaccole" che attraversano l'atmosfera e l'incendio di gran parte del cielo e le stelle chiomate e il moltiplicarsi dei dischi solari e le stelle che appaiono in pieno giorno e il rapido trascorrere nel cielo di fuochi che lasciano dietro di sé in- tense scie di luce?»]. I due fenomeni vengono inoltre equiparati anche per la loro comune straordinarietà: cfr. Ibid., VII, i, 2-3, xxv, 3.

[2] Cfr. Tommaso, *Summa theologiae*, III, supp., q.73, a.2.

[3] Cfr. Cfr. MARTIN 2011, pp.52-53, 57-58.

[4] Erasmo, *De duplici copia verborum ac rerum […]* ([Parisiis], Iod. Badius, 1512), II, «Descriptione rei».

[5] Cfr. RABELAIS 1994 [1532-1564], *Gargantua*, lviii, p.152. Il prodigio astrologico riguardante il Sole e la Luna ritorna anche nel *Pantagrueline Prognostication* (cfr. Ibid., *Pantagrueline Prognostication*, ii, p.925).

[6] Jean-Édouard Du Monin, *L'Uranologie, ou le ciel […]* (Paris, Guillaume Julien, 1583). Questo poema cosmogonico, sorta di viaggio celeste che percorre con spirito enciclopedico tutte le concezioni astrologiche dell'epoca, specialmente quelle più tradizionali, costituisce una traduzione ed ampliamento del *De Sphaera* di Buchanan.

[7] Cfr. LANEYRIE-DAGEN 2006.

[8] Quello dell'eclissi rappresenta in effetti un evento astrologico ripreso dagli scenografi più ambiziosi della vita teatrale del Rinascimento. Alla perizia, testimoniata nelle *Vite* di Vasari, che Aristotele di San Gallo esibisce nell'allestimento della commedia di Antonio Landi recitata per le nozze di Cosimo I con Eleonora di Toledo, *Il Commodo* (1539), si può confrontare il resconto della festa reale di Bayonne del 1565, durante la quale si rappresenta al cospetto di Carlo IX una commedia che figura un'eclissi solare: cfr. MÉNAGER 2005, pp.195-197. L'impatto psicologico dei giochi di luci ed ombre nella rappresentazione teatrale sono studiati dal punto di vista tecnico nell'ultima sezione dei *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche* di Leone de' Sommi (1556).

[9] Del resto, come ricorda più in generale il fondamentale studio di CÉARD 1996, p.xi, «les prodiges sont une sorte de pierre de touche de la pensée de la Renaissance, puisqu'ils rencontrent la notion de signe, qui tient, dabs cette pensée, une place centrale, et mettent en pleine lumière les problèmes qu'elle soulève.»

Eventi insoliti che alimentano le più bizzarre speculazioni di tutte quelle copiose pubblicazioni di *colportage* che invadono letteralmente la scena editoriale dell'ultimo quarto del Cinquecento, ripresentandosi in tutti quei generi paraletterari che vanno dagli almanacchi astrologici, redatti anche dalla penna autorevole dell'occultista e cortigiano Nostradamus[1], sino ai *canards*[2], le eclissi di Sole e di Luna erano già state trattate nel mondo classico in qualità di fenomeno naturale e prevedibile negli scritti di Aristotele[3], di Plutarco[4] e di Tolomeo, il quale nel secondo libro delle sue *Apotelesmata* associa d'altra parte la previsione di questi eventi anomali ai rivolgimenti storici più importanti. Se, da un lato, le osservazioni di Tolomeo in merito alle eclissi echeggiano sino al pieno Cinquecento, come per esempio nei commenti di Gerolamo Cardano al *Tetrabiblos* dell'astrologo e geografo egiziano (1554)[5] o negli *Astrologicorum libri VII* di Tommaso Campanella (1630)[6], il domenicano astrologo convocato dallo stesso papa Urbano VIII al fine di scongiurare le profezie di morte legate a due eclissi degli anni Venti del Seicento, per altro verso le ricerche dell'astronomo greco

[1] Gli almanacchi di Michel Nostradamus, medico-astrologo in stretto rapporto con Caterina de' Medici e con altri politici illustri dell'epoca, sono pubblicati regolarmente a partire dal 1550, malgrado nel tempo essi siano andati in gran parte distrutti. Il profestismo e l'occultismo di Nostradamus vengono ripresi ed illustrati dal poeta Jean-Aimé de Chavigny, il quale traduce inoltre dal latino il trattato contro i Turchi redatto da Georgius Hongarius, postillandolo con delle osservazioni su un'eclissi solare occorsa nel 1605 (*Discours parenetique sur les choses turques […] Et ou par occasion sont insérez quelques presages sur l'horrible eclipse de soleil, qu'on a veu dernierement au mois d'octobre 1605. Est adjousté un Traicté sur le comete qui apparut l'an precedent 1604 audit mois d'octobre*, Lyon, P. Rigaud, 1605). Per la figura di Nostradamus cfr. CROUZET 1990, I, pp.131-134; per l'influenza sue profezie sulla poesia di Ronsard cfr. CÉARD 1996, pp.214-215.

[2] Su queste «feuilles d'information» diffusissime nel Cinque e Seicento e che riportano le storie più disparate cfr. CÉARD 1966, p.468 *sq*, CROUZET 1990, I, p.102 *sq*.

[3] Aristotele, *De caelo*, 297b30-34, 91b23 (eclissi solari), 94b23 (eclissi lunari); *Metereologica*, II, viii, 367b, 20-34 (dove si spiegano le ragioni legate ai terremoti che si presentano talvolta in corrispondenza delle eclissi di luna), *Analytica posteriora*, II, 3, 90a, 15 (attraverso la dimostrazione per sillogismo si perviene alla definizione dell'eclissi come privazione della luce solare causata dall'interposizione della terra). Il primo di questi due trattati aristotelici viene commentato già nel corso del Medioevo da Alberto Magno, Tommaso o Jean Buridan. La dimotrazione matematica impiegata da Aristotele viene ripresa da Pomponazzi per spiegare che se tale fenomeno è raro, non per questo esso può essere considerato irregolare, così come si legge nelle *Dubitationes in quartum meteorologicorum*, Venetiis, Franceschini, 1563, f.108 r°: «*Ibi omnes expositores dicunt quod sed illa raro fi ant in ordine ad tempus. Tamen in ordine ad suam causam saepe, imo semper fi unt, nam numquam causa est disposita quin semper fi at aut sequatur eff ectus, nam numquam sit interpositio terrae inter solem et lunam, quia sequatur eclipsis*.» Anche Melantone riprende le osservazioni aristoteliche delle *Metereologica* nella prefazione all'edizione del 1553 del trattato di un autore medievale, il *De sphaera* di Giovanni Sacrobosco, prefazione nella quale il riformatore tedesco arriva a sostenere che l'astrologia sia lo strumento offerto all'uomo per scrutare il progetto divino (*Liber Ioannis de Sacro Buesto De Spaera […]*, Venetiis, s.e., 1553).

[4] Plutarco, *De facie in orbe Lunae*, in particolare 19-20, dove si riporta peraltro quanto scritto in merito da Pindaro e Omero. Plutarco, tradotto in francese da Jacques Amyot, descrive inoltre un'eclissi solare in un passo relativo alla nascita di Romolo (*Œuvres morales*, 1572, VII, «De la fortune des Romains»). Lo stesso Amyot traduce ulteriori opere plutarchee nelle quali viene descritto l'aspetto scientifico delle eclissi solari e lunari (*Propos de table*, IX, 10, *Opinions des philosophes*, II, 24 e *De Isis et d'Osiris*, 44, quest'ultima opera dove peraltro emerge una concezione neoplatonica dei demoni quali potenze malefiche che agiscono spesso di per sé e in opposizione ad un principio che governa provvidenzialmente l'universo).

[5] Gerolamo Cardano, *In Cl. Ptolomaei Pelusiensis IIII de Astrorum Iudicijs commentaria* […] *Atque alia multa, quae interrogationibus & electionibus praeclare serviunt, vanaq. a veris recte secernunt. Ac deniq. Eclipseos, quam gravissima pestis subsecuta est, exemplum* (Basileae, [ex officina Henrie Petri], [1554]).

[6] Tommaso Campanella, *Astrologicorum libri VII* (Francofurti, Tampach, 1630), f.68: «*mancus est Ptolomaeus in sua doctrina cum solis eclipsibus mutationes det, & initia rerum. Cum enim istae sint parvae durationis, non nisi super res parvi temporis habent*.»

costituiscono, assieme ad alcuni richiami a Cicerone[1], una delle principali fonti del *De civitate Dei* agostiniano[2], nel quale vengono peraltro fissati più in generale i limiti epistemologici dello sguardo umano rispetto ai prodigi che si manifestano nel creato[3]. Anche Seneca, del resto, si era occupato del fenomeno[4], fornendo delle osservazioni di ordine scientifico che vengono accolte già nel corso del Medioevo, per essere poi rifuse nel panorama filosofico rinascimentale assieme a quell'idea di matrice stoica per la quale la natura, malgrado i suoi misteri, risulta animata anche nei suoi aspetti più meravigliosi da una ragione universale.

Accanto allo studio delle eclissi secondo un'inquadratura razionale e per più versi scientifica, ovvero secondo quella che nel Rinascimento viene sovente definitiva *astronomia theorica sive contemplarix*, la stessa cultura classica, tuttavia, concepisce l'eccezionalità di questo fenomeno astrologico come uno di quei *signa naturalia* con cui le divinità si palesano agli uomini. Sotto questa prospettiva, le eclissi rappresentano una sorta di malessere planetare che per i legami di *sym-pathéia* che uniscono macrocosmo e microcosmo è destinata a riversarsi sulla sfera umana, specificandosi in tal senso come oggetto della speculazione della cosiddetta *astrologia pratica, judiciaria, seu prognostica*[5].

Nel *Thyestes* di Seneca, l'immagine dell'eclissi ricorre in maniera quasi ossessiva (nel prologo, nell'atto quarto, nella quarta ode, infine due volte nell'atto quinto), delineandosi come un evento catastrofico nella cui interpretazione si proiettano le speranze ed i timori dei diversi personaggi[6], secondo una lettura morale di questo evento straordinario che, al pari di quanto riportato

---

[1] Cfr. Cicerone, *De Repubblica* II, x, 20, *De legibus* I, i, 3.

[2] Cfr. Agostino, *De civitate Dei*, III, xv, 1. Il vescovo d'Ippona accetta la spiegazione naturale dell'eclissi purché se ne riconosca come causa suprema la volontà di Dio, così come ribadisce nel *De trinitate* III, ii, 7: «*alia vero quamvis ex ipso ordine venientia tamen propter longiora intervalla temporum minus usitata, quae licet multi stupeant ab inquisitoribus huius saeculi comprehensa sunt et progressu generationum quo saepius repetita et a pluribus cognita eo minus mira sunt, sicuti sunt defectus luminarium et raro exsistentes quaedam species siderum et terrae motus et monstrosi partus animantium et quaeque similia, quorum nihil fit nisi dei voluntate sed plerisque non apparet*.» [AGOSTINO 2012, p.189: «altra cosa, invece, sono quei fenomeni che, per quanto provengano dallo stesso ordine naturale, tuttavia, a causa di intervalli di tempo più lunghi, sono meno comuni. Questi, sebbene destino meraviglia in molti, sono stati compresi dai ricercatori di questo mondo, e con il succedersi delle generazioni, quanto più spesso si sono ripetuti e sono stati conosciuti da parecchie persone, tanto meno risultano meravigliosi. Questi sono ad esempio le eclissi di sole e di luna, certi fenomeni dei corpi celesti che si presentano raramente, i terremoti, i parti mostruosi degli animali, e altre cose simili; di questi nessuno accade se non per volontà di Dio, ma ai più non appare.»]

[3] Agostino, *De civitate Dei*, XXI, viii, 2: «*Portentum ergo fit non contra naturam, sed contra quam est nota natura*.» [AGOSTINO 2001, p.1077: «Il portento dunque non accade contro natura, ma contro quella parte della natura che noi conosciamo.»] Più in generale, MONTAIGNE 1992 [1588], III, xi, «Des boyteux», p.1032, afferma di essere dell'«avis de sainct Augustin, qu'il vaut mieux pancher vers le doute que vers l'asseurance ès choses de difficile preuve et dangereuse creance.»

[4] Seneca, *Naturales quaestiones* I, xii, 1: «*Haec dicitur perfecta defectio, quae stellas quoque ostendit et intercipit lucem, tunc scilicet cum uterque orbis sub eodem libramento stetit*.» [SENECA 2008, p.63: «È detta eclissi totale quella che rende visibili anche le stelle e sottrae la luce del giorno, il che accade quando i due globi si trovano sullo stesso piano.»] Cfr. anche Id., *De beneficis* V, vi. Sull'influenza di quest'ultimo trattato sull'immaginario rinascimentale cfr. WIND 2012, pp.33-45.

[5] Per il protrarsi seicentesco di questa tradizione interpretativa relativo alle eclissi cfr. DELUMEAU 1978, pp.97-99.

[6] Cfr. VOLK 2006, p.184.

da altri scrittori del mondo latino[1], echeggia anche nelle pagine *Naturales quaestiones*[2], una delle opere senecane più lette già nel primo Cinquecento. Nello slancio enciclopedico che anima la sua *Naturalis historia*, Plinio il Vecchio, le cui osservazioni costituiscono la chiave di volta degli edifici scientifici del pensiero rinascimentale, registra tutto ciò che gravita attorno ad ogni forma di sapere, descrivendo dunque sia le ragioni naturali che provocano le eclissi solari[3], sia il panico antropologico suscitato da questo evento eccezionale[4]. Sovente, del resto, ricorre nella poesia latina questo aspetto straordinario, a volte apertamente magico, del prodigio dell'eclissi[5], segno di un turbamento cosmologico, di una *deficio*, secondo il termine impiegato da Ovidio, a sua volta modello di Seneca[6], di un difetto o deterioramento celeste che nel sistema olistico classico-umanistico si proietta per simpatia sull'animo umano facendolo diventare *obscurus* proprio come Lucifero, l'astro che nelle *Metamorfosi* si eclissa in segno di lutto[7].

Sulla scia di questa duplice interpretazione ereditata dal mondo classico[8], nel *Saül* di La Taille la rete di richiami culturali che si intesse attorno al dettaglio dell'eclissi sembra inoltre amalgamarsi assieme ad una serie di reminiscenze bibliche, secondo un'attitudine combinatoria che, peraltro, pare

[1] Ad esempio da Livio, *Ad Urbe condita*, XLIV, xxxvii, 59, o da Quintiliano, *Institutio oratoria*, I, x, 47-48.

[2] Seneca, *Naturales quaestiones* VI, iii, 2-3: «*Hic itaque coetus astrorum, quibus immensi corporis pulchritudo distinguitur, populum non conuocat; at cum aliquid ex more mutatum est, omnium vultus in caelo est. Sol spectatorem, nisi deficit, non habet; nemo obseruat lunam, nisi laborantem: tunc urbes conclamant, tunc pro se quisque superstitione vana strepit.*» [SENECA 2008, p.417: «Così questa corte di stelle, di cui si adorna la bellezza del cosmo sconfinato, non richiama la folla; ma quando qualcosa si muta rispetto all'ordinario, ogni sguardo è puntato verso il cielo. Il sole non ha spettatori se non durante un'eclissi; nessuno osserva la luna se non quando si oscura: solo allora le città levano grida, solo allora ciascuno a suo modo per vana superstizione schiamazza.»]

[3] Plino, *Naturalis historia* (I, xv, 10-12) dove vengono spiegate le ragioni scientifiche delle eclissi solari.

[4] Ibid., II, xii, 53. Le osservazioni pliniane vengono commentate nel Medioevo dal Venerabile Beda (*De Natura rerum*, 22), corretto a sua volta dai commentatori carolingi. L'aneddoto pliniano viene riproposto in BOAISTUAU 2010 [1561], xix, p.511 [f.K 2 r°; 72 r°[=74 r°]]. L'eclissi solare è inoltre descritta da Plutarco, tradotto da Jacques Amyot, in un passo relativo alla nascita di Romolo (*Œuvres morales*, 1572, VII, «De la fortune des Romains»). Lo stesso Amyot traduce ulteriori opere di Plutarco nelle quali viene descritto l'aspetto scientifico delle eclissi solari e lunari (*De Isis et d'Osiris*, 44, *Propos de table*, IX, 10, *Opinions des philosophes*, II, 24).

[5] Sulla scia di quanto raccontato da Virgilio (*Georgiche*, I, 466-468), lo stesso Plinio racconta la leggenda relativa all'eclissi di Sole che si sarebbe prodotta alla morte di Cesare, mentre il VII libro della *Pharsalia* di Lucano si apre con un oscuramento prolungato del sole il cui fine è quello di prolungare il sonno a Pompeo prima che costui vada incontro alla disfatta delle proprie truppe. In Tibullo (I, viii, 22), Giovenale (VI, 442-443) e Marziale (XII, lvii, 16), l'eclissi viene inoltre descritta come un'opera di magia da stornare con rumori e grida, proprio come riportato talvolta nell'*Historia* pliniana.

[6] Cfr. VOLK 2006, p.192.

[7] Cfr. Ovidio, *Metamorphoseon libri XV*, IV, vv.200-201; IX, v.570. Sulle credenze popolari antiche circa il malessere ed il panico suscitato dalle eclissi cfr. Plinio, *Naturalis Historia*, II, 54.

[8] BOAISTUAU ET AL. 1575, f.134 v°: «Or ne suis-je point de l'advis de ceux qui voyans les causes de ces choses estre naturelles, n'y veulent aussi recevoir aucu[n] prodige, veu que telles occure[n]ces n'edvindre[n]t onc sans suitte de quelque desastre: & vous sçavez que les ve[n]ts, les desbords des fleuves, les eclipses, & autres cas semblables sont bastis sur les effectz naturels, & toutesfois la pratique nous a fait voir, que ce ne soit avec signe de malheur. Dieu nous advertissant par ce moyen, & nous apellant a repetance voire nous menaça[n]t s'il n'y a point de chastiment: car il s'ayde des corps naturels pour signifier sa puissance surnaturelle quand il y a de l'exces il n'advient guere.»

analoga a quanto avviene nell'argomentazione offerta in merito a questo prodigio astrologico da parte di Bodin[1] e Le Loyer[2].

In effetti, nell'immaginario biblico che funge da architrave alle dissertazioni demonologiche e da cui La Taille preleva il soggetto della propria tragedia si trovano, già a partire dal racconto veterotestamentario si trovano dei possibili riferimenti ad eclissi solari e lunari[3]. Ma è con i Vangeli sinottici[4] e deuterocanonici[5] che l'oscuramento del Sole assume una densissima valenza simbolica in quanto vero e proprio miracolo divino che si verifica al momento della crocifissione di Cristo. La presenza di questa tradizione interpretativa nella cultura francese del secondo Cinquecento è immortalata da un dipinto di Antoine Caron, *Denys l'Aréopagite observant l'éclipse à Héliopomis*, nel quale, come indica il titolo, viene raffigurato un altro elemento che confluisce nella discussione intorno al Venerdì Santo, la *Lettera a Policarpo* dello Pseudo-Dionigi Areopagita, la settima nel corpus delle dieci epistole attribuitegli[6]. Autore venerato a partire dal Medioevo come il discepolo a cui san Paolo avrebbe elargito in via segreta e puramente orale il proprio insegnamento[7], la figura di Dionigi, per il quale la conoscenza di Dio viene misticamente concepita come una tenebra nella quale deve addentrarsi colui che vuol pervenire alla sapienza celeste, si impone nell'immaginario del Rinascimento per l'importanza che egli riveste nella filosofia di Cusano[8] e in quella Ficino[9],

[1] Cfr. BODIN 2006 [1580], I, vii, pp.169-170 [ff.49 v°-50 r°]. Sul *topos* delle eclissi che si verificano in coincidenza con il tramonto di governi tirannici sviluppato dallo stesso Bodin anche nel *Methodus* cfr. BLAIR 1997, p.130.

[2] Cfr. LE LOYER 1586, I, vi, ff. 140-141, LE LOYER 1608, I, vii, ff.48-49. In quest'ultima versione del suo trattato, Le Loyer, descrivendo il fenomeno dell'eclissi fra, così come recita il titolo del capitolo, *Les choses naturelles* [*qui*] *sont aucunes-foi prinses pour Spectres de la veuë, & ouïe qui en sont deceües*, riporta per il tramite agostiniano le osservazioni astronomiche di Talete, le cui capacità nel predire le eclissi solari vengono descritte anche da Erodoto.

[3] *Gs* 10, 12-13, *Is* 38, 8.

[4] *Mc* 15, 33, *Mt* 27, 45 ed in particolare *Lc* 23, 44-45.

[5] *Pietro* 15, *Bartolomeo* e soprattuttto *Nicodemo* (o *Atti di Pilato*) 2, 1-2, l'unico a parlare in maniera esplicita di un'eclissi.

[6] Antoine Caron, *Denys l'Aréopagite observant l'éclipse à Héliopomis* (olio su tela, Los Angeles, Getty Museum, 1565-1575 ca.). La disposizione degli spazi e delle figure del quadro sembra rinviare ad una scena teatrale, con forti analogie con il modello tragico delineato da Serlio. Tuttavia, come osserva CAPODIECI 2006, p.189, «Le recours à la scène serlienne n'est qu'un moyen utile à la figuration d'un lieu imaginaire appartenant […] à une époque légendaire». Simile geometria teatrale di ripresenta ne *Le Massacre des Triumvirs* (1561) dello stesso Caron o di pittori a lui vicini, il cui soggetto classico echeggia la deflagrazione delle guerre di religione. CROUZET 1990, II, pp.90-91, associa il soggetto di questo quadro all'eclissi totale e «lamentable» verificatasi nel 1571 e descritta da Antoine Crespin Nostradamus nella *Demonstracion de leclipse lamentable du soleil que dura le long du jour de la saint Michel dernier passe 1571, avec plusieurs monstres veu parmy monde [...]* (Paris, Nicole Dumont, 157[1]).

[7] Commentando i passi evangelici relativi ai miracoli occorsi con la morte di Cristo, Tommaso (*Summa theologiae*, III, q.44, a.2) riprende la lettera di Dionigi affiancandola alle altre osservazioni offerte in merito nel pensiero patristico (Girolamo, Crisostomo, Origene). In Ibid., II-II, q.95, a.5, il *doctor Angelicus*, che matura da Dionigi quella stessa organizzazione delle gerarchie degli angeli che Calvino critica aspreamente, distingue fra la necessità causale con la quale gli astronomi prevedono le eclissi a venire e la divinazione menzognera ed illusoria del diavolo. Anche Johannes de Sacrobosco fa riferimento all'eclissi del Venerdì Santo nel quarto capitolo del suo *De Sphaera mundi* (redatto intorno alla metà del XIII secolo e abbondantemente pubblicato nel Cinquecento, come ad esempio nell'edizione parigina del 1560 presso i tipi di Guillaume Cavellat). Sulla leggenda di Dionigi in quanto discepolo di Paolo cfr., più in generale, WIND 2012, p.24.

[8] Cfr. CASSIRER 1974, pp.29-31.

[9] Il filosofo fiorentino traduce in latino l'opera dell'Areopagita: cfr. FICINO 1575, II, ff.1-1128. Cfr. inoltre FICINO 2005 [1474], pp.65-66, dove oltre alla testimonianza di Dionigi vengono allegate le riflessioni fatte in merito da Lattanzio.

divenendo peraltro oggetto di indagine nelle ricerche che Lorenzo Valla e Erasmo conducono intorno alla sua identità fittizia. Nel contesto culturale della Francia rinascimentale, l'opera di Dionigi si diffonde anche grazie alle attenzioni che essa riceve da parte di Jacques Lefèvre d'Étaples, portavoce insigne della tradizione speculativa di impianto umanistico e platonizzante[1], e soprattutto dai cabalisti cristiani che gravitano attorno alla corte reale.

Citata da Ficino al fine di argomentare l'assolutezza della legge divina[2], e ripresa in più sedi da Pico al fine di delineare i contorni di una cristologia solare armonizzabile con i reconditi insegnamenti della cabala[3], l'eclissi del Venerdì Santo, più lunga «que nature na acoustumé[4]», costituisce un fenomeno che si impone nell'immaginario rinascimentale per la sua straordinarietà, ma anche come evento possibilmente spiegabile secondo i principi di un'algebra cosmica. In questa misura, l'eclissi rappresenta dunque un segno divino sulla cui interpretazione si assiste ad uno scontro epistemologico fra coloro che, a partire dalla tradizione medievale dell'oroscopo di Cristo, tentano di intrecciare sull'esempio di Cardano l'astrologia con la teologia[5], e coloro che, come Calvino, sostengono per converso che se le eclissi «sont naturelles, elles n'emportent nulle signification»,

[1] In virtù delle edizioni e delle traduzioni in latino dei testi aristotelici, condotte con metodo umanistico, Lefèvre assume per più versi il ruolo di «fondatore della "rinascenza aristotelica" in Francia» (CASSIRER 1974, p.142).

[2] Cfr. Ficino, *Disputatio contra iudicium Astrologorum* (1476-1482 ca.), iii. Il trattato, rimasto incompiuto ed inedito, è conservato in un *codex unicus* (Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, Magl. XX 58), mentre la lettera di dedica appare in FICINO 1575, I, ff.781-782.

[3] PICO 1973 [1486], «Conclusiones Cabalistice […]», p.88 [f.70], a.46: «*Per eclipsationem Solis, que accidit in morte Christi, sciri potest secundum fundamenta cabale, quod tunc passus est filius Dei et verus messias*.» [BUSI, EBGI 2014, p.328, [93]: «Per mezzo dell'eclissi di sole che ebbe lu ogo alla morte di Cristo si può comprendere, secondo i fondamenti della cabba la, che allora pati il fi glio di Dio e il vero Messia.»] L'argomento è ripreso anche nell'*Heptaplus: de septiformi sex dierum Geneseos enarratione* (1489), cit. in Ibid., p.338: «Ma che altro cerchiamo? Interroghiamo lo stesso sole, che durante la passione di Cristo, oscurandosi per l'opposizione della luna, rivelò l'intima simpatia della propria natura»

[4] Così recita al f.lxxv v° a tal proposito un centone di autori antichi e medievali pubblicato nel 1524 a Lione con il titolo *C'est le secret de lhystoire naturelle*, cit. in CÉARD 1977, p.65.

[5] Il cosiddetto *Oroscopo di Cristo* occupa la parte conclusiva del capitolo nono del citato commento di Gerolamo Cardano al *Tetrabiblos* tolemaico (*In Cl. Ptolomaei Pelusiensis IIII de Astrorum Iudicijs commentaria […]*, Basileae [ex officina Henrie Petri], [1554]). Il filosofo e astrologo pavese, teorico del determinismo naturalistico, pubblica inoltre un *Liber de exemplis centum geniturarum […]* (Nürnberg, Johannes Petreius, 1547) nel quela vengono peraltro inserite le "geniture" di Lutero e di Erasmo. Per Cecco d'Ascoli, le cui opinioni sono peraltro riprese da Ficino (*De Christiana religione*, x), il carattere sovrannaturale dell'eclissi avvenuta durante la Passione trova prova nel fatto che essa comincia da oriente e durante un periodo di plenilunio. Il carattere insolito di questa eclissi diviene nel corso del Cinquecento un fenomeno analizzato e decifrato più sul piano astrologico che per il suo significato religioso, come si può leggere nel trattato di Luca Gaurico tradotto in latino dal medico e astrologo Antoine Mizauld (*De eclipsi solis miraculosa in passione Domini observata […] atque Resurrectionis eiusdem*, Pariis, C. Wecheli, 1553: cfr. CAPODIECI 2006, p.193) o in quello di Conrad Lycosthenes (*Prodigiorum ac ostentorum Chronicon*, Basileae, H. Petri, 1557: cfr. CÉARD 1996, p.188), il quale nell'epistola dedicatoria argomenta con queste parole: «Qui donc est assez ignorant des choses naturelles pour nier qu'une éclipse ne se produise naturellement par l'interposition de l'ombre de la terre qui arrête les rayons ? Et pourtant il est indiscutable que, tandis que le Christ était immolé sur la croix, unique victime sacrifiée pour racheter les péchés des hommes, le soleil fut éclipsé et perdit son éclat de la sixième à la neuvième heure, ce qui assurément n'a pu se faire naturellement, cette éclipse ayant duré trois heures entières à une époque où la Lune, étant à son quatorzième jour, était donc dans son plein, et où elle se trouvait à l'orient, le soleil étant à l'occident […]. Nous ne condamnons pas les explications naturelles, nous faisons aussi une très grande part à l'astrologie, mais nous savons que la nature, quand Dieu veut manrquer sa défaveur comme sa faveur, est son ministre, et que, par son ministère, il assiste les hommes pieux mais fait tort aussi aux impies, selon la diversité de leurs affections.»

mentre se esse sono miracolose, «comme celle qui avint à la mort de nostre Seigneur Jesus», non bisogna negarne un qualche significato, «mais tant s'en faut que cela serve à noz devins, que plutost c'est pour leur r'abbaisser le caquet: que s'il faut qu'il y ait miracle extraordinaire pour signifier, comment trouvert-ilz telle proprieté en vertu en l'ordre commun? [1]» In linea con il programma pedagogico delineato da Rabelais[2], esiste quindi nel pensiero di Calvino, così come in quello della maggior parte dei protagonisti della cultura a lui contemporanea, una sottile e spesso ambigua linea di demarcazione fra l'astrologia naturale, le cui previsioni sono prossime a quelle ottenute in medicina, nella meteorologia o nella navigazione[3], e l'astronomia magica o giudiziaria, concepita il più delle volte quale vera e propria *religio diaboli*. Nell'immaginario rinascimentale, la distinzione epistemologica fra queste due discipline è difatti lungi dall'essere solida e *tranchante*, sì che i confini fra lecito ed illecito che Tommaso e gli altri pensatori medievali avevano cercato di stabilire[4] cedono sotto il peso di un sistema di conoscenze ormai sempre più ipertrofico e dove continua a filtrare l'idea che la pratica astrologica, soprattutto quando essa si interessa alla previsione dell'avvenire, rappresenta una forma di sapere sostanzialmente diabolica per la sua pretesa capacità di interpretare i fenomeni celesti alla luce di significati ulteriori[5].

È infine possibile rintracciare un ultimo richiamo scritturistico al fenomeno dell'eclissi nell'*Apocalisse* di Giovanni, dove fra le sette trombe che squillano annunciando il Giudizio finale, la quarta provoca un influsso malefico sul cielo e sulle entità in esso collocati. Al suono della quarta tromba, "un terzo" del sole, della luna e delle stelle viene così oscurato, perdendo di conseguenza il proprio splendore (8, 12), un evento nel quale viene probabilmente fatta allusione a quella ribellione di Satana che, nella figura del drago, ha trascinato nella sua caduta un terzo delle stelle facendole precipitare sulla terra (12, 4-9)[6].

Posta alla confluenza di questa duplice tradizione classica e biblica, l'immagine dell'eclissi con cui si apre la tragedia tende d'altra parte a proiettare sugli eventi una luce indiretta, intermittente, delineando i contorni di una dimensione surreale e quasi onirica, preludio e al contempo presagio di

[1] CALVIN 1985 [1549], pp.88-89. Cfr. DELUMEAU 1974, p.457, CROUZET 1990, I, pp.136-138, CÉARD 1996, pp.130-131.
[2] Cfr. RABELAIS 1994 [1532-1564], *Pantagruel*, viii, p.244: «de Astronomie saiche en tous les canons, laisse moy l'Astrologie divinatrice, et l'art de Lullius comme abuz et vanitez.»
[3] Simile approsimazione si struttura a partire da un *locus classicus* ciceroniano (*De divinatione*, I, vii, 13; I, l, 112) ripreso peraltro da Agostino (*De divinatione daemonum*, IV, 7; VI, 10).
[4] Tommaso, *Summa theologiae*, II-II, q.95.
[5] A titolo di esempio, si veda il *Vorred* della *Cosmographia. Beschreibung aller Lender* (Basel, Petri, 1545) di Sebastian Münster, tradotta trent'anni più tardi dal novelliere François de Belleforest.
[6] Questa è perlomeno la lettura dei passi giovannei offerta da CORSINI 1990, pp.191-192, a corroborazione della quale si potrebbero evocare le disquisizioni di Tommaso in merito al numero di angeli ribellatisi contro Dio (*Summa theologiae*, I, q.63, aa.8-9). Pur non avendo alcun riscontro evangelico, il tema degli angeli ribelli divenuti demoni costituisce un dogma della teologia cristiana ratificato in ambito conciliare, specialmente in occasione di quello del 1215.

una vicenda tinta sin dall'inizio di toni apocalittici[1]. L'eclissi del prologo tende inoltre a rispecchiare sia lo stato di follia e di alterazione del protagonista, sia la prospettiva programmaticamente ambigua con cui lo stesso La Taille inquadra la vicenda biblica. In effetti, se la luce oscura dell'eclissi non può che preannunciare l'aberrazione dello sguardo di Saül anche in funzione di quel sistema di legami simpatici che per l'uomo rinascimentale descrive il legame fra macrocosmo e microcosmo[2], simile visione velata viene come rivendicata dall'autore della tragedia nel *De l'art de la tragédie*, dove si afferma la necessità di «montrer à l'œil de tous un des plus merveilleux secrets de la Bible» mediante un angolo prospettico indiretto, obliquo[3]. Il significato misterioso ed ambivalente del destino tragico del re d'Israele non può infatti essere compreso con uno sguardo immediato e diretto, dunque incapace di reggere all'impatto di una vicenda fortemente contradditoria. Sulla falsariga di quell'ontologia del segreto sulla quale prende larga parte dell'ermetismo filosofico del Rinascimento, il destino di Saül deve piuttosto essere inquadrato in modo trasversale, colto attraverso «quelque ouverture» e tramite un ritratto che ne delinei «seulement l'ombre, et les premiers traits[4]». Nel riflesso di queste annotazioni metapoetiche, l'immagine dell'eclissi con cui si apre la tragedia sembra insomma abbozzare una dimensione nella quale gli eventi ed i loro protagonisti vengono adombrati con delle linee di contorno labili, sfumate, quasi evanescenti.

La malattia del re

Dall'immagine proemiale dell'eclissi, e dai lampi di quelle «torches flambantes» che disegnano un fondale simile a quello della celebre *Melancolia I* di Dürer (1514) e nelle quali sembrano riverberare contemporaneamente alcune immagini di reminiscenza senecana, le folgori del Vangelo di Luca[5] ed i timori suscitati dalle comete verificatesi nel corso del Cinquecento, deriva

[1] JULIAN 1557, f.[K6 v°]: «songer veoir le soleil obscur, ou rougeastre comme sanglant ou chaubouilant, signifie empeschement de ses entreprises, ou maladie des ses enfans, ou peril pour luy, ou maladie des yeux». Il trattato di onirocritica del medico lionese è retrodatabile al 3 gennaio 1551, data riportata nella dedica che l'autore indirizza a Anne de Saint-Anselme. Su questo scritto di oniromanzia cfr. BERRIOT 1990, pp.28-31.

[2] Nella cultura europea della prima età moderna, uno dei riferimenti più frequenti alla teoria delle simpatie e delle antipatie è certamente Girolamo Fracastoro, autore del *Hieronymi Fracastorii Veron. Liber I, de sympathia & antipathia rerum. De contagione, & cõtagiosis morbis, & eorum curatione, libri tres*, inizialmente pubblicato a Venezia (Venetijs, apud heredes Lucantonij Iuntæ Florentini, 1546), quindi a Lione (Lugduni, apud Gulielmum Gazeium, 1550).

[3] Castelvetro argomenta nella sua *Poetica* (Vienna, Gaspar Stainhofer, 1570), f.166 v°, che «Adunque il piacere nascente dalla compassione & dallo spavento che è veramente piacere è quello che noi di sopra chiamammo piacere oblicuo. Et è quando noi sentendo dispiacere della miseria altrui ingiustamente avenutagli ci riconosciamo essere buoni poiche le cose ingiuste ci dispiacciono.»

[4] LA TAILLE 1992 [1572], «De l'art de la trgédie», p.206, rr. 15-18.

[5] *Lc*, 10, 18: «*et ait illis videbam Satanan sicut fulgur de caelo cadentem*». La fonte evangelica sembra ripetersi nelle parole di Melchis nel presagio che conclude lo stesso primo atto: LA TAILLE 1992 [1572], p.222, I, v.158: «Ne vois-je pas d'en haut un gauche éclair flamber?». Questo «présage» (v.159, Jonathe), assente nella fonte biblica, possiede un valore ambiguo: in quanto conoscenza di tipo pagano, essa dovrebbe risultare menzognera, anche se, al contrario, essa pare anticipare la sorte nefasta che attende i tre figli di Saül, la cui morte viene riportata nei versi dell'atto successivo.

un'atmosfera confusa in cui echeggiano, sempre nei primissimi versi della tragedia, le domande ed i dubbi del figlio del sovrano, Jonathe. Di fronte ai deliri con cui il padre prende parola, egli, impiegando lo stesso lessico medico-teologico con il quale nel corso del Cinquecento viene identificata la follia indotta dal diavolo[1], si domanda infatti quale sia l'origine di un simile turbamento de «la fantaisie» e se la causa di tale agitazione e disordine non sia da ascriversi a «l'humeur de cette frénaisie» che ne tormenta al contempo l'animo e l'immaginazione (vv.7-9).

Il *furor* di Saül viene insomma interpretato, sin dalle prime reazioni dei personaggi che circondano questo spirito malato, al pari di quella follia autodistruttiva che già la tradizione ciceroniana e poi senecana attribuisce ai grandi individui malinconici[2]. L'eco del modello classico tende nondimeno a sfumare nel richiamo di alcune dottrine umorali elaborate nella filosofia naturale del Rinascimento, rendendo più complicata la spiegazione della natura di questo delirio. Nelle parole di Jonathe, il monarca viene infatti definito come un frenetico, ovvero come un individuo sottoposto a quei continui cambiamenti di umore che nel sistema di conoscenze medico-fisiologiche del Rinascimento vengono di norma attribuiti a soggetti affetti dagli eccessi di bile nera. La melanconia, la cui eziologia viene elaborata intrecciando la dottrina umorale tetradica di Ippocrate, Galeno e della medicina araba con alcuni assunti della filosofia neoplatonica di impronta ficiniana, rappresenta nella cultura rinascimentale uno stato patologico nel cui studio si intersecano interessi e discipline differenti, dalla medicina alla teologia, passando per la filosofia naturale e la teoria letteraria, con il risultato di rendere l'analisi fisiologica relativa a questa infiammazione patologica permeabile a diversi tipi di spiegazioni, ivi compresa quella di natura demonica[3] o, nei termini della religione cristiana, di origine diabolica.

Condizionando, fra gli altri aspetti, le discussioni cinquecentesche intorno allo statuto epistemologico della medicina[4], il ruolo del diavolo rispetto alla natura eziologica della melanconia si profila come un argomento centrale nello stabilire se la cura dell'eccesso di umor nero sia di competenza dei medici-sacerdoti e delle loro terapie esorcistiche, a loro volta plasmate sulla base di quei passi del Nuovo Testamento che trattano le malattie mentali come una possessione dello spirito maligno[5], oppure se essa coinvolga di contro un tipo di conoscenza derivante dalla filosofia naturale, sull'esempio delle osservazioni peripatetiche e riduzioniste che Pomponazzi affida al suo *De*

Come avviene più avanti per le arti negromantiche della Phitonisse, «Toute relation avec le futur est condamnée mais vérifiée» (DAUVOIS 1998, p.38, n. 20). Cfr. MOINS 1998, p.87.

[1] Cfr. CÉARD 1976, MÉNIEL 2020, pp.291-292.

[2] Cfr. CHEVALIER 2006, p.351 *sq.*, MATHIEU-CASTELLANI 2012, pp.89-132.

[3] Il possibile legame fra malinconia e demoni viene d'altra parte già esplorato da Avicenna, nel corso di un passaggio del suo *Canone* (III, i, 4, c.18).

[4] Cfr. CÉARD 1988, CLARK 2003, LOMBARDI 2012, pp.159-160, WUIDAR 2018, pp.139-140.

[5] *Mc* 1, 21-28; 9, 17-29, *Mt* 8, 28-33. Anche nella tradizione ebraica viene spesso messo in relazione la malattia ed il demoniaco, specialmente nei testi apocrifi di *Tobia*, accolto nella tradizione cattolica, e nel *Libro dei Giubilei*.

Incantationibus (completato nel 1520 e pubblicato postumo nel 1556), dove viene negata la presenza attiva di angeli o di demoni nel mondo umano e dove il morbo malinconico viene spiegato ricorrendo alla tesi delle influenze astrali e della *vis imaginationis*, cara ai commentatori arabi dei classici[1]. La questione si intreccia d'altra parte con lo scontro dottrinario intorno ai riti di esorcismo, dove il ricorso all'eucarestia a alle reliquie di santi, così come l'appello all'intercessione miracolosa, vengono bollati dai riformati come una superstizione papista, invalidando sul piano teologico gli strumenti di cura spirituale con cui i cattolici trattano i posseduti, come nei casi di Nicole Obry (Laon, 1566), di Jeanne Féry (Mons, 1584-1586) e di Marthe Brossier (Parigi, 1599)[2]. In Francia, del resto, le teorie in merito alla natura occulta dei morbi vengono suffragate da Jean Fernel, il medico di Francesco I che nel 1548 pubblica a Parigi il *De abditis rerum causis*, dialogo in cui l'inefficacia di certe terapie viene addotta come una delle prove principali circa l'eziologia divina o diabolica di alcune malattie[3].

Stretto fra la spiegazione demonologica e quella peripatetico-galenica, il racconto biblico di Saul si profila come una sorta di caso clinico che mette spesso in difficoltà le teorie naturalistiche a sostegno del morbo biliare. Se nel suo *De Sacra Philosophia* (1587) Francisco de Vallés, medico del re spagnolo Filippo II, evita con accortezza di fornire una risposta esaustiva in merito all'origine della malattia del re biblico, già nella versione in francese degli *Occulta naturae miracula* (1559) del medico olandese Levinus Lemnius, la condizione patologica del soggetto malinconico viene ricondotta ad uno squilibrio umorale alterante l'immaginazione, benché il diavolo, su concessione divina, resti comunque in grado di sfruttare le *res naturales* a proprio vantaggio, confondendosi con i moti fisici e ingannando così gli uomini[4], «[a]insi que nous lisons Sathan avoir aigry la melancolie de Saul, & l'avoir incité à meurtres & trahisons & plusieurs choses mal-heureuses.[5]» L'azione del

[1] L'alternanza della soluzione demoniaca a quella naturalistica all'interno del quadro mentale rinascimentale emerge ad esempio in PARÉ 1971 [1585], xxxi, «Des certaines maladies estranges», pp.93-98.

[2] L'insieme di questi casi di possessione stimolano una vasta produzione di relazioni il cui scopo è quello di sostenere la validità della pratica dell'esorcismo e degli strumenti ad essa connessi, primo fra tutti quello dell'eucarestia, di cui i teologi della Controriforma difendono la teoria della transustanziazione: Jean Boulaese, *L'abbrégée histoire du grand miracle […] faict à Laon 1566* (Paris, Thomas Belot, 1573); Charles Blendecq, *Cinq histoires admirables […] par la vertu et puissance du S. Sacrement à l'Autel a esté chassé Beelzebub Prince des diables* (Paris, Guillaume Chaudière, 1582); Jean Benedicti, *La triomphante victoire de la vierge Marie […]* (Lyon, Benoist Rigaud, 1583); François Buisseret, *Histoire admirable et veritable […]* (Paris, Claude de Monstreœil, 1586); Jean Boulaese, *Le Manuel de l'admirable victoire […]* (Liège, Henri Houius, 1598); Pierre de Bérulle, *Traicté des énergumènes […]* (Troyes, s.e., 1599).

[3] Jean Fernel, *De abditis rerum causis libri duo ad Henricum Francae regem Christianissimum […]* (Parisiis, Christianum Wechelum, 1548). Il trattato viene pubblicato nuovamente a due anni di distanza presso l'editore veneziano Andrea Arrivabene, e costituisce una delle fonti di PARÉ 1971 [1585] (cfr. CÉARD 1996, pp.307, 352-353).

[4] Simile è la posizione di WIER 2021 [1569], IV, xxxiii, «Certains moyen pour guérir la sorcellerie», pp.551-552: «Toutefois le médicin pourra servir en ce, que si le malade est de son naturel ou par maladie, ou par quelque autre manière chargé d'humeur mélancolique (dedans lequel humeur le diable se mêle volentiers, comme état fort commode à sa tromperie) ou de quelque autre humeur malin, il le pourra bien purger dument.»

[5] LEMNIUS 1574, II, i, «Les humeurs & non les espris malings causer noz maladies […]», f.115 v°, che continua sino a f.116 r°: «Combien qu'une telle affection d'esprit, & une telle erreur & trouble d'esprit se puisse rapporter aux causes naturelles, il appert en ce que celle fureur s'appaisoit au doux son de harpe, & en estoit l'esprit rendu plus paysible. Si bien que comme quand les tourbillons & vents impetueux souflent en mer, les flots aussi se redoublent & augmentent, & la mer gra[n]dement s'esmeut: & co[m]me aussi és mela[n]coliques ia tristes & mornes de leur nature, la perte de quelques

demonio, secondo il trattato volgarizzato da Jacques Gohory, costituisce insomma un evento accidentale che necessita di una predisposizione umorale malinconica, di un' inclinazione naturale che si profila in tal senso come una sorta di ostacolo epistemologico alla comprensione dell'immaginazione e la cui descrizione viene affidata ad una similitudine astrologica che sembra in parte rispecchiarsi nei versi iniziali pronunciati dal protagonista della tragedia di La Taille. Il medico fiammingo scrive infatti che «tout ainsi qu'une noire & espesse nuë se trouvant au devant du Soleil, empesche, que ses rayons ne se estendent iusques à nous, & obfusque sa clairté: ainsi l'humeur melancolique trouble l'esprit, & l'incite à toute malignité. D'avantage, les malins espris s'ingerent parmi les mauvaises humeurs, & principalement s'entreslent avec la melancolie, parce que si tost que celle humeur passe les bornes de nature, elle est propre à co[m]mettre toutes choses perverses.[1]» L'umor nero, in breve, eclissa la ragione, alterando la realtà e facendo prevalere l'apparenza: del resto, come scrive Foucault, «[l]e développement du savoir médical au 16e siècle n'est pas lié au remplacement du surnaturel par le pathologique mais à l'apparition des pouvoirs transgressifs du corps et de l'imagination.[2]»

Nei versi con cui Saül prende parola all'inizio della vicenda, l'analogia fra l'ottenebramento parziale del Sole e lo stato mentale del malinconico sembra d'altra parte riproporsi non soltanto nell'immagine di calco senecano dell'eclissi, ma anche nell'indicazione atmosferica riposta nell'esortazione con cui il monarca riprende nuovamente parola dopo le domande del figlio Jonathe. Dando finalmente principio all'azione teatrale, il sovrano d'Israele sprona infatti a lanciarsi all'attacco dell'esercito nemico «cependant que la Lune reluit» (v.10), continuando di conseguenza a proiettare sugli eventi una luce filtrata, indiretta (la Luna infatti «*re*-luit»), che tende ad insistere sull'effetto chiaroscurale inaugurato dall'immagine dell'eclissi e che richiama un ulteriore elemento con cui nell'immaginario rinascimentale viene tratteggiato il profilo del malinconico.

Nell'argomentazione sul caso di Saül che Pierre Viret fa pronunciare a Theophraste nel suo *Le monde à l'empire* (1561), questo personaggio conclude asserendo che «Nous pourrons donc bien

biens ou autres dommages, accroissent leur tristesse: és coleriques, le vin outre mesure, ou quelques broquars & mots piquans enflambent leur courroux: ainsi les malings espris, comme ils font de cauteleux conseil, precipite[n]t les espris des hommes ia enclins en choses de plus en plus meschantes.» L'esposizione viene ripresa dallo stesso autore nei *De miraculis occultis naturae libri III* (1564), tradotti in francese da Antoine du Pinet (*Les secrets miracles de nature, et divers enseignemens de plusieurs choses […]*, Lyon, Jean Frellon, 1566, II, i, ff.255-256). Simile argomentazione viene inoltre impiegata in FONTAINE 2024 [1611], II, pp.113-114 [ff.48-49], al fine di riconoscere che anche lo stesso Lemnius abbia riconosciuto la potenza del diavolo nel fenomeno della possessione, essendo quest'ultima non circoscrivibile, secondo il medico marsigliese, alla sola malinconia.

[1] LEMNIUS 1574, I, xvi, «Les humeurs & viandes manifestement changent la disposition du corps […] Incidemment quel est l'effect de la melancholie, & quelle maniere un chacun peut remedier à icelle», f.85 v°. Lo stesso Gohory è anche traduttore di Machiavelli: cfr. BALMAS 1982, pp.23-74. Più in generale, MAGGI 2001, p.12: «A basic tenet of Renaissance demonology is the conviction that, although a melancholic is not necesserily a *maleficatus* (possessed), every *maleficatus* shows evident symptoms of melancholy.»

[2] FOUCAULT 1968, p.24.

mettre les fols entre les lunatiques» e che il re biblico «estoit un vray demoniacle, & bien lunatique» dal momento che egli offre l'esempio di quegli «hommes insensez & furieux. Parquoy ils changent de propos d'heure en heure. Et s'il advient qu'ils se mettent quelquesfois du bon costé, ils retombent tout incontinent de l'autre, tellement que la lune ne change pas tant de fois qu'eux. Mais c'est la nature de tous ceux qui sont en la subiection du diable.[1]» Questo rapporto che, nel riflesso dell'indiretta luce lunare, si delinea fra l'umor atrabiliare ed i diavoli viene ripreso, prima ancora che nei *Commentaria in Ecclesiasten* del gesuita Cornelius a Lapide (1638), nel *Traité des energumènes* di Pierre de Bérulle (1599), il cardinale coinvolto nel processo all'indemoniata Marthe Brossier che nel suo trattato fa accenno alla «residence du Daemon en Saul, & l'alteration qui l'accompaigne» sostenendo che il diavolo si serva degli influssi che la Luna promana sopra il corpo degli uomini per martoriare le proprie vittime[2]. Del resto, come sostiene Jourdain Guibelet in un passaggio del suo discorso filosofico sui malinconici redatto agli inizi del Seicento, non è certo per caso se alcuni pazzi siano chiamati lunatici, «car nous voyons souvent que le Diable suit le mouvement de cet astre, tant pour diffamer l'excellence de cette creature, que pour se servir de sa vertu, eu égard qu'elle a beaucoup d'authorité sur le cerveau, à raison de son humidité. Le Diable sçait choisir les saisons qui luy sont propres pour assaillir cete partie, qui est le siege du jugement et de la raison.[3]»

Tipica del soggetto malinconico, e concepita come una specie di infiammazione patologica della mente, l'agitazione ed il perturbamento dell'animo di Saül corrispondono d'altra parte sia a quello stesso sguardo torvo ed obliquo immortalato nella citata xilografia di Dürer, sia a quella stessa inesauribile ricerca di senso che la tragedia di La Taille cerca di narrare. All'atmosfera indistinta provocata dall'esordio *in medias res* e che diviene ancor più confusa per via della luce indiretta dell'eclissi e dalla soffusa illuminazione lunare, si aggiungono pertanto gli *squilibri*, nel senso medico-galenico del termine, di un individuo che viene ritratto nella costante ricerca di una

[1] VIRET 1561, ff.516-521. L'opera costituice una revisione del precedente *Dialogue du desordre qui est au presenta u monde […]* (Genève, s.e., 1545), accogliendo i toni amari maturati in seguito all'abbandono della comunità ginevrina avvenuta poco prima la pubblicazione de *Le monde à l'empire*, titolo nel quale si riflette peraltro un gioco di slittamento semantico, al limite del *calambour*, fra "*empire*" ed "*empirer*", al fine di attribuire al potere reale i crimini morali e teologici di quegli anni e prefigurando di conseguenza il prossimo avvento dell'Anticristo (tema su cui cfr. DUBOIS 1977, pp.443-467). Anche nelle glosse di Nicolas de Lyre ad un'edizione a stampa della Bibbia e nel quinto libro del *Formicarius* di Johannes Nider, il monarca viene presentato come un lunatico: cfr. MÉNIEL 2020, p.290.

[2] Pierre de Bérulle, *Traicté des énergumènes suivy d'un Discours sur la possession de Marthe Brossier, contre les calomnies d'un médecin de Paris*, Troyes, s.e., 1599, f.57 r°. Lo scritto è diretto contro il *Discours véritable sur le fait de Marthe Brossier […]* (Paris, Mamert, 1599) redatto dal medico Michel Marescot e pubblicato sotto lo pseudonimo di Léon d'Alexis.

[3] Jourdain Guibelet, *Trois discours philosophiques: I De la comparaison de l'homme avec le monde, II Du principe de la génération de l'homme, III De l''humeur mélancolique*, Évreux, Antoine Le Marié, 1603, f.272 v°, che continua a f.284 v°: «Pour cette mesme raison, les melancholiques sont volontiers possedez, dautant que cete humeur blasse l'imaginative, et imprime des fantasies tristes et pleines de facheries, d'où bien souvent s'ensuit le desespoir, qui est une des portes principales, pour donner entrée au Diable. *Daemon quoscumque superat per maerorem superat* [Giovanni Crisostomo, *De providentia*, III].»

spiegazione degli eventi, benché in balìa di continui eccessi umorali che provocano costanti alterazioni dello sguardo e della mente, così come emerge nei versi del suo secondo discorso nei quali egli sostiene di combattere, sulle orme dell'Ercole senecano, contro dei nemici immaginari, rischiando persino di uccidere i propri figli.

Il turbamento malinconico che affligge l'animo di Saül costituisce d'altra parte un elemento che distingue la tradizione drammaturgica di questa figura biblica. Sulla base del dettato biblico[1], nel ciclo dei *Mystères de la procession de Lille* rappresentato nel corso del Quattrocento, David dichiara di suonare l'arpa «Pour tenir le roy liiement / et hoster de melancolie», mentre nel *Mistère du Viel Testament* è lo stesso monarca a dichiarare di essere «plein de merencolie», sentendosi come avvinto a un diavolo che lo rende «tresfantastique, / Si perplex et merencolique[2]». Al pari di una lunga tradizione interpretativa che, come già si visto per il caso della trilogia di Des Masures, in parte si riversa anche nella trattatistica demonologica[3], anche per il protagonista del *Saül* l'«harmonie» della musica di David sembra costituire l'unico palliativo alla «manie», agli eccessi di umor nero che offuscano l'animo del re alterandone lo sguardo[4]. La malinconia del sovrano, tuttavia, è insanabile, in questo profondamente intrecciata con l'evolversi del suo destino. In essa, sembra infatti racchiusa l'intera vicenda tragica giacché, come riassume Jean Céard, «la mélancolie est signe de décadence, de lente déchéance, avant le repos neutre, le silence de la fin[5]».

---

[1] Soprattutto I *Sam* 16, 23.

[2] Cit. in MÉNIEL 2020, p.256. Cfr. MAZOUER 2009b, pp.336-337.

[3] LE LOYER 1608, VIII, iii, «La Musique & les effets contre les Demons […] usage en l'Eglise, & entre les anciens», f.839, dove viene citato a margine le *In inscriptiones Psalmorum* di Gregorio di Nissa: «Co[n]tre eux [les Demons] la Musique ne peut qu'elle ne profite; si ce n'est pour les chasser des corps occupez, au moins pour les faire retirer de nous & alentir leurs forces. La Musique excite & recueille l'Ame, delecte les sens & leurs Organes, hausse les Eprits melancholiques & deprimez contre terre, assoupit & endrot les passions & perturbations, guerito u du moins charme de ses sons ce que la ratelle accumule en elle de noires & bilieuses humeurs, & puis à la longue les dilate & les divertist & allege les maladies.» GUACCIO 1992 [1626], II, ix, pp.214-215: «E non tormentò Saul con una cupa depressione? La Scrittura lo dice espressamente, e aggiunge che a sconvolgerlo era uno spirito maligno che, al tocco della cetra di Davide, spariva». DEL RIO 2023 [1608], I, iv, q.2, p.308, e soprattutto III, i, q.4, s.5, pp.256-257: «*Saulem etiam daemon per atram bilem divexabat; aperte hoc illi sacra Historia tribuit,* Exagitabat eum spiritus nequam, *qui pulsante David Citharam recedebat*.» [«An evil spirit used totrouble Saul by means of melancholia. The holy history clearly attributes this to him - 'a vile spirit began to trouble him'- but it would go away when David played his harp.»] LANCRE 2022 [1613], IV, iii, p.343 [f.280]: «D'où vient qu'aucuns ont estimé que les choses qui servoient à chasser l'humeur melancolique, soulageoient les demoniaques: comme la musique à Saul». CÉARD 1976, p.141 cita infine l'argomentazione offerta in merito agli effetti della musica davidica da Francisci Vallesii nel *De iis quae scripta sunt physice in libris sacris, sive de sacra philosophia* (Lyon, Frères Le Fevre, 1587) ff.219-220).

[4] LA TAILLE 1992 [1572], p.216, I, vv.27-28, Abinade: «Ah, que n'est or ici la puissance harmonie / De la harpe, ô David, pour chasser sa manie!». Claude Paradin commenta con queste parole il motto «*In sibilo aurae tenuis*» e l'immagine di un'arpa riprodotti nelle sue *Devises héroïques […]* (Lyon, Jean de Tournes, 1557, inizialmente apparse nel 1551), ff.96-97: «La Musique de sa nature est ennemie de Melancolie: & par ainsi peut apaiser la fureur causee de melancolie excellente. Comme elle peut aussi exciter l'assoupiment provenant de cette humeur melancoliq[ue], suffoqué qu'il est & obrvé de flegme. […] Et quant au parfaio Harpeur David, venoit il point à consoler l'Esprit du Roy Saul, possedé du malin, vu que toutefois qu'il touchoit devant lui, cessoit le mauvais de le tourmenter? Cette armonieuse Musique donq participe de la Divinité: vu que non seulement elle revoque la santé es corps, mais danantage esleue l'ame à contemplacion, la rend consolee, & celeste. Et pour autant est ennemie des Diables, qui ne sont que desespoir, tristesse, frayeur, & abimee desolacion.»

[5] CÉARD 1976, p.136.

A fianco a questa predisposizione malinconica, nel corso della tragedia la figura di Saül si connota in senso demoniaco soprattutto in funzione della propria disperazione, quello stesso sentimento di totale abbandono che, nel suo ostinato rifiuto del perdono divino, tende ad enfatizzare il carattere superbo del monarca[1]. Prima ancora che d'Aubigé descrivesse questo peccato come «le plus des peines éternelles / Ennemi de la foi[2]», la disperazione era stata riconosciuta dallo stesso Calvino come il peccato che distingue l'azione ed il risentimento del sovrano biblico. Nei sui *Sermons sur le Deutéronome* pronunciati fra il 1555 e l'anno successivo, il teologo ginevrino dichiara infatti che «qua[n]d on ro[n]ge son frain, & qu'on s'opiniastre en sa fascherie, jusques à venir en desespoir, qu'on ne veut plus recevoir nulle consolation, qu'on repousse toute memoire de Dieu, & voudroit-on q[ue] son nom fust enseveli : alors Sata[n] a la porte ouverte, & vie[n]dra faire ses illusions, & n'y peut-on resister. Et nous avo[n]s en cela un beau miroir en Saul.[3]»

Contaminando la disperazione che emerge dall'esegesi calvinista del racconto biblico[4] con il *topos* del furore di matrice senecana[5], l'essenza diabolica dello sconforto di Saül consiste soprattutto nella negazione di qualunque speranza, in una focalizzazione sui propri dubbi e sul proprio tormento interiore che resta ancorata all'afflizione del presente, restando sordi alla voce del Signore[6] e precludendo il proprio sguardo da qualsiasi speranza di redenzione provvidenziale. All'alterazione della vista indotta dalla follia e dalla malinconia corrisponde insomma l'alienazione cagionata dalla disperazione. Al pari di quella metafora che ricorre nei *Sermons sur le livre de Job* di Calvino e nella quale sembra riflettersi la dimensione chiaroscurale evocata nei primi versi della tragedia di La Taille, la disperazione, del resto, è un peccato dello sguardo, un errore di interpretazione circa la confusione che regna nel mondo agli occhi del singolo individuo umano. Il pastore ginevrino afferma infatti che

> il ne faut point que nous soyons troublez, comme si tout se gouvernoit par fortune, qu'il n'y eust que confusion icy-bas. Nenny : mais il faut que nous ayons nos esprits recueillis jusques à tant que nostre Seigneur se monstre, lequel est comme caché, cependant que les choses sont confuses, & que'elles ne sont pas ordonnées, comme nous pourrions bien désirer. Voila donc

[1] Cfr. MAZOUER 2018, p.42, LESTRINGANT 2018, pp.273-274.
[2] AUBIGNÉ 1995 [1627], p.299, VI, *Vengeances*, vv.941-642. REGOSIN 1970, pp.30-32, 37 individua ne *De l'art de la tragédie* il filtro attraverso cui d'Aubigé recepisce le teorie aristoteliche.
[3] CALVIN 1567, cix, f.640a. Già negli ambienti luterani l'esperienza individuale del dubbio, dell'isoleamento e del tormento interiore vengono descritti come una sorta di satanica *Anfechtung*, come una tentazione, come una prova a cui il malinconico viene sottoposto per via del suo umore nero che attira inevitabilmente i demoni. Cfr. ZILLI 1998, pp.212-213, MILLET 1998a, pp.111-112, MÉNIEL 2020, pp.294-295.
[4] LA TAILLE 1968 [1572-1573], p.38, n. vv.415-420, dove si cita l'*Homelia* XCIX di Calvino: «*Nam si ille* [Saül] *sincero crimina* […] *fassus fuisset et poenitentiam egisset* […] *et graviter apud Deum ingemuisset* […] *certum est Deum ipsi responsurum fuisse et non venturum ipsum in tantam disperationem*».
[5] Cfr. WERNER 1908, pp.xxix-xxxii, FRAPPIER 2000, pp.38-40. Un'ulteriore autorità latina in ambito della descrizione dell'ira è Orazio, il quale nelle *Epistulae* (I, 2, v.62) afferma che «*Ira furor brevis est*».
[6] Cfr. MÉNIEL 2020, p.116.

> Dieu qui ne monstre pas toujours sa face, mais cependant si faut-il que nous voyons plus clair que de nostre sens naturel. Comme quand le temps est toublé, nous ne verro[n]s point le soleil, mais nous ne sommes pas si despourveus de sens, que nous ne sachions bien que le soleil luit tousjours par dessus les nues. Si on demandoit à un petit enfant: Où est le soleil? Il n'y en a plus, diroit-il, car il n'est pas instruit jusques là de savoir que la clarté que nous avons vient du soleil, quelque empeschement qu'il y ait entre deux. Or nous qui avo[n]s par usage cela tout résolu que le soleil fait son circuit ordinaire quand il est levé, encores qu'il y ait des nues qui nous empeschent de le voir, nous ne laissons pas de dire: Le soleil luist, mais le temps n'est pas clair ne serain que nous appercevions ce qui est caché.[1]

Vittima non tanto di una colpa involontaria, ossia di quella perversità quasi intrinseca al singolo individuo che Aristotele designa con il termine di ἁμαρτία[2], quanto piuttosto di un consapevole dissenso rispetto alla volontà divina[3], Saül, in piena adesione all'estetica tragica stoica[4], è a più riprese rappresentato in preda ai deliri di un furore di cui si insiste la sfumatura patologica[5], giungendo a sfidare, nel secondo atto[6], una trascendenza celeste da cui egli si ritiene odiato[7]. Del resto, come è stato scritto, «le fondement du tragique du *Saül* […] consiste en l'existence et en l'opposition de deux plans et de deux dialectiques : l'homme qui se refuse à élever ses regards du plan humain au plan divin et à faire siennes les raisons des choses telles que les a établies la Providence divine[8]».

La disperazione di Saül è d'altra parte accecante, al pari di quanto avviene nella follia, il sonno della ragione a cui corrisponde il confuso dormiveglia sul quale si apre, tanto sul piano narrativo che

[1] CALVIN 1563, lxxix, f.437b.
[2] Aristotele, *Poetica*, 1453a10.
[3] LA TAILLE 1992 [1572], «L'Argument pris du Premier Livre des Rois», p.215: «Ce que n'ayant du tout exécuté Saül, ains ayant par mégarde, ou par quelque raison humaine, réservé le plus beau bétail (comme en intention d'en faire sacrifice à DIEU) et ayant pour quelque respect sauvé vif d'un tel massacre Agag le roi de ces Amalécites: il ne cessa depuis être en male-grâce de DIEU, d'aller en décadence, et de perdre par intervalle son sens». Cfr. BERRÉGARD 2020, pp.148-149.
[4] MICHEL 1983, p.12: «Le théâtre [des Stoïciens], et surtout le théâtre tragique, […] décrit le *furor*, qui est à la fois vaticination prophétique, violence, mélancolie délirante des grandes âmes».
[5] LA TAILLE 1992 [1572], pp.224-225, a. II, vv.221-224, Le Premier Écuyer: «Mon Dieu! quelle fureur et quelle frénaisie / A naguères du Roi la pensée saisie! O spectacle pitieux de vois léans un roi / Sanglant et furieux hors de soi». Di fronte agli sproloqui del re (cfr. Ibid., p.226, vv.249-252), lo scudiero esclama «Hé! quelle rêverie a troublé sa cervelle!» (Ibid., v.253). Il lessico di questi versi echeggia lo stesso usato da Jonathe nell'atto I, vv.7-8.
[6] MOINS 1998, pp.88-89: «l'acte II pourrait se déchiffrer à la lumière du douzième chapitre de l'évangile de Matthieu (Matt.12, 22-45). Le fil conducteur en est l'esprit, au sens biblique du terme. Au débat autour de la guérison d'un démoniaque qui ouvre le chapitre, correspond à la fin du passage, la parabole du *mauvais esprit* (équivalent de l'*esprit maling* de la tragédie, 1229) qui revient en force dans la maison balayée et ornée (entendre, le possédé dont il a été chassé): entre ces deux développements s'insèrent l'allusion au péché contre l'Esprit et la condamnation de ceux qui demandent un signe».
[7] LA TAILLE 1992 [1572], p.227, II, vv.293-295: «[…] Faut-il donc que ta longue cholere, / O grand DIEU, dessus moy sans cesse persevere? / Je hay de toy, et des hommes aussi». Cfr CHARPENTIER 1998a, p.96.
[8] LA TAILLE 2005 [1572-1573], p.xxiv.

su quello metaforico, l'inizio dell'atto secondo[1]. Lungi dal quieto riposo, quello del sovrano rappresenta infatti uno stato inquieto fra il sopore e la veglia, fra l'inerte distensione e l'agitata consapevolezza, secondo un'oscillazione nella quale si riflettono le discontinuità e le alterazioni visive di uno stato d'animo che fluttua costantemente fra coscienza ed assennatezza, fra la visione onirico-profetica, consona all'insegnamento della filosofia neoplatonica e alle indagini onirocritiche[2], ed il diabolico "incubo", termine centrale nella riflessione demonologica rinascimentale[3].

I versi di apertura del secondo atto tendono sicuramente a ricalcare il modello senecano, pur vagheggiando indirettamente un immaginario in parte delineato da Ambroise Paré, il medico militare della famiglia reale che, oltre ad asserire che l'eclissi «se voit aux syncopes ou defaillances du cœur, et aux suffucations de la matrice[4]», definisce i contorni di una semeiotica della malinconia sostenendo che coloro che ne sono affetti «ont songes et idées en dormant fort espouventables : car quelquesfois il leur est advis qu'ils voyent des diables, serpens, manoirs obscurs, sepulcres, et corps morts, et autres choses semblables, lesquelles impressions sont faites aux sens, à cause des vapeurs fuligineuses de l'humeur melancholique qui monte au cerueau[5]».

---

[1] Cfr. PAPASOGLI 2001, pp.233-234.

[2] Nel panorama culturale rinascimentale, uno degli esponenti di spicco di questa scienza dell'interpretazione dei sogni è certamente Gerolamo Cardano, di cui nel 1562 vengono dati alle stampe i *Somniorum Synesiorum libri quatuor* (Basileae, Henricum Petri), in cui il filosofo lombardo narra di aver sognato un'eclissi di Sole, la quale «*mortem filii iam im collegiu*[*m*] *cooprati significabat*» (IIII, iiii, f.254). Per il caso di Andrea Cesalpino, che dedica una delle sue *Quaestiones peripateticae* (Venetiis, Giunta, 1571) all'argomento *De divinatione par somnum*: cfr. GIGLIONI 2012b, pp.65-67.

[3] LA TAILLE 1992 [1572], p.225, II, vv.231-232, dove guardando il re, l'epanalessi de Le Premier Écuyer sottolinea che il re «dort aucunement, d'ici je l'ois ronfler, / Je l'ois bien en rêvant sa furie souffler». Il contrasto fra follia/sonno e ragione/risveglio è ripetuto lungo tutta la tragedia. Ai vv.239-246 dello stesso atto secondo, tale antitesi si mescola di frequente all'immagine lucreziana e senecana della tempesta (cfr. GORRICHON 1991, p.163, DOIRON 2008, p.35), la quale designa l'agitazione dell'attività umana a cui si oppone la calma del saggio. Anche il sogno costiuisce un campo di indagine di cui la cultura rinascimentale cerca di definire sul piano epistemologico: la tradizione patristica che concepisce il sogno quale momento influenzabile dall'attività demoniaca è in particolare attestata nel *Liber de somnis* (Toulouse, Guy de Boudeville, [1540?]) del medico Auger Ferrier. Sulle analogie e le differenze del sogno demonico nella filosofia neoplatonica e nel primo pensiero cristiano cfr. GUIDORIZZI 1995; per lo sviluppo del tema in ambito demonologico cfr. MAUS DE ROLLEY 2007. Per l'importanza, più in generale, del tema del sogno nella tragedia rinascimentale cfr. BATTISTI 1989, I, p.134.

[4] L'espressione si trova nel capitolo XXI del *Des monstres et prodiges* nell'edizione de *Les œuvres* del 1579 (Paris, Gabriel Buon): cfr. PARÉ 1996 [1579], p.126. Paré introduce con queste parole il capitolo in Ibid., p.125: «Tout ainsi qu'au grand monde il y a deux grandes lumières, à savoir le soleil et la lune, aussi au corps humain il y a deux yeux qui l'illuminent: lequel est appelé *Microcosme*, ou petit portait du grand monde accourci. Qui est composé de quatre éléments, comme le grand monde, auquel se font des vents, tonnerres, tremblements de terre, pluie, rosée, vapeurs, exhalations, grêles, éclipses, inondations d'eaux, stérilité, fertilité, pierres, montagnes, fruits, et plusieurs et diverses espèces d'animaux: aussi se fait-il le sembleable au petit monde, qui est le corps humain».

[5] Ambroise Paré, *Les Oeuvres d'Ambroise Paré [...] Divisées en vingt huict livres […] Quatriesme edition* (Paris, Gabriel Buon, 1585), I, *Introduction ou entrée pour parvenir à la vraye cognoissance de la chirugie*, xi, *Les signes de l'homme sanguin*, f.xv. Osservando che in quest'opera Paré cerca di coinciliare la severa critica stoica di Seneca, ed in particolare del *De ira*, con l'indulgenza di Aristotele, MATHIEU-CASTELLANI 2012, p.263, riporta un estratto dalla stessa opera di Paré nel quale si ritrae l'uomo collerico: «Il a tout le corps tremblant comme s'il était au commencement du frisson d'une fièvre : sa respiration est contrainte, ayant sa parole interrompue, ne la pouvant bien proférer. Il y en a qui se sont suffoqués et éteints, faute de respiration ; autres se sont précipités. Il jure et fait plusieurs blasphèmes : il invoque et se donne aux diables, et dit plusieurs paroles hors de propos, dont après s'en repent». Nel canto secondo de *Le Prince Necessaire*, La

Fra i singulti della propria disperazione e l'irrazionalità di questa dialettica, emerge, nell'animo del re maledetto, un sentimento di *hybris* che ripercorre gli istinti bellicosi del Nerone di Lucano[1] e gli sproloqui dell'*Hercules* di Seneca. L'immagine dei giganti riottosi evocata nella tragedia senecana (v.976 *sq*.) pare tuttavia come filtrata e contaminata da La Taille attraverso i reticoli simbolici che innervano il mito di Satana, dalla gigantomachia genesiaca[2], la quale costituisce a sua volta il prisma attraverso cui la cultura rinascimentale interpreta talvolta la *Teogonia* esiodea, alla caduta del re superbo narrata dai profeti Isaia e Ezechiele[3], passando infine per quell'interpretazione dell'*Ovide moralisé* secondo la quale il mito di Fetonte, il figlio di Apollo che per la sua avventatezza nel condurre il carro solare venne saettato da Giove, non rappresenta altro che un'allegoria della rivolta di Lucifero contro Dio:

Je veux monter au ciel, que mon char on attelle,
Et comme les géants entassants monts sur monts,
Je ferai trébucher les anges et démons,
Et serai roi des cieux, puisque j'ai mis en fuite
Mes ennemis, dont j'ai la semence détruite[4].

Se nella tragedia di La Taille, Satan non appare sulla scena è forse anche perché, come si evince dal delirio di questo suo monologo, Saül «est seul l'incarnation de la chute, et son discours d'un bout à l'autre dit cette chute[5]». La sua follia, in fondo, non fa che riflettere questa caduta, tensione verso la trascendenza divina che chiudendosi nel proprio silenzio fa precipitare nuovamente l'uomo verso la dimensione reale a cui egli sembra inesorabilmente appartenere[6].

Taille suggerisce al re di agire «comme un Medecin fait / Pour mieux guérir le mal duquel la cause il sçait, / Bien souvent, que les Roys du mal sont cause eux-même, / Ou pour leur ignorance ou tyrranie extreme» (LA TAILLE 1882, III, p.cxi). Sui nessi fra malinconia e sogno nella medicina e nella filosofia naturale rinascimentali cfr. GOWLAND 2011, pp.65-72

[1] Cfr. Lucano, *Pharsalia*, I, vv.45-52, da cui La Taille attinge molto probabilmente l'immagine del carro che Nerone vuole allestire per dichiarare guerra al Sole.

[2] Cfr. MOINS 1998, pp.67-68.

[3] *Is* 14, 10-23, *Ez* 28, 11-19. Tutti i commentatori altomedievali, da Gregorio Magno (*In 1 Reg. Expositio*, 1, 4), vera e propria fote esemplare della demonologia del tempo, allo pseudo Eucherio (*Comm. in Libr. Reg.*), passando per Valerio Strabone (*Comm. in Libr. Reg.*) e Ruperto di Deutz (*De Trinitate et operibus eius*), concordano nel considerare la disobbedienza di Saul come superbia e causa delle sue disgrazie e della sua rovina finale.

[4] LA TAILLE 1992 [1572], p.226, II, vv.254-258. È probabile che questi versi echeggino inoltre le parole del re di Babilonia in *Is*., 14, 13-14, nel quale, peraltro, la punizione divina si manifesta tramite un'eclissi solare (*Is*., 13, 10). TERNAUX 1998, p.80: «Un passage comme celui-ci montre en effet que cette tragédie est au confluent du paganisme et du christianisme qui viennent se mêler».

[5] DAUVOIS 1998, p.36.

[6] CHARPENTIER 1983, p.76: «[La Taille] exploite pleinement les possibilités de la folie. Paradoxalement, elle en réunit les deux extrêmes: le rappel, tacite ou non, de la transcendance divine, message de l'auteur, et le rappel du réel. Cfr. CHARPENTIER (F.) 1998, pp.162-163.

Il contrasto fra questa ascensione verticale e le profondità oscure dell'io pare d'altra parte riflettersi nell'atmosfera enigmatica evocata nelle parole dello stesso sovrano, dove la luce mattinale si confonde con quella vespertina[1]. Dissoltesi le ombre dell'accesso d'ira, emerge infine il corpo del monarca, un corpo che resta come macchiato di una colpevole superbia. Esso, come scrive La Taille, è infatti «saigneusement noirci» (v.267), evocando una sfumatura cromatica che, nel riflesso di quella simbologia dei colori così diffusa nella mentalità del secondo Cinquecento[2], sembra rinviare nella sua polisemia alla fisiologia del malinconico riassunta iconicamente nell'incisione di Dürer[3] nonché, quasi di riverbero, alla figura del Principe delle Tenebre, la prima, fra le creature di Dio, ad aver somatizzato il proprio peccato, portando così il segno del diverso, del nemico, esibendo la propria colpa nel suo colore nero, nella sua *nigredo*[4].

Erede di quello stesso Eracle che nella metafisica peripatetica dei *Problemata*, volgarizzati dalla tradizione neoplatonica ed elogiati da Melantone, rappresenta l'eroe «dalla bile nera[5]», il sentimento di melancolia che pervade Saül è come una costante e dolorosa nostalgia per una condizione ormai irrimediabilmente perduta.

> Ha, ha, je sens, je sens au plus creux de moi-même
> Ramper le souvenir de mes cuisants ennuis,

[1] Nelle prime parole di Saül all'atto secondo si presenta in effetti un'atmosfera di luci ed ombre che evoca un forte cromatismo simbolico: LA TAILLE 1992 [1572], p.226, II, vv.249-250: «Voilà le jour venu, jà l'aurore vermille / A bigarré les cieux» ; vv. 263-264: «[…] suis-je sous le réveil / Ou bien sous le coucher du journalier soleil?». Nel frastornamento di questi ultimi versi si rifrange, inoltre, l'eco dell'ipotesto senecano (vv.1138-1140) e forse anche quello dell'*Orlando furioso* (XXIX, 58).

[2] Per secoli, e specialmente nel Medioevo, la letteratura conferisce alle diverse sfumature cromatiche dei significati particolari. Come dimostrato dalla trattatistica d'arte italiana, a partire da metà del Cinquecento l'interesse per la simbologia dei colori si riversa tuttavia in un canone che diviene sempre più sfaccettato e plurivoco: cfr. BAROCCHI (ed) 1971-1977, II, pp.2119-2143.

[3] Cfr. KLIBANSKY, PANOFSKY, SAXL 1983, pp.272-273.

[4] Cfr. CÉARD 1976, pp.134-135, GREGORY 2013, pp.15-17. L'accostamento delle visioni dei frenetici, dei melanconici e di quelle di origine demoniaca viene sviluppato già nel pensiero medievale (che ne descrive i rispettivi rapporti rispetto alla *phantasia*: cfr. Ibid., pp.21-22) per poi consolidarsi in particolare fra gli esponenti del luteranesimo.

[5] Aristotele [attribuiti a], *Problemata physica*, XXX, 1, cit. in KLIBANSKY, PANOFSKY, SAXL 1983, pp.21-27. Secondo lo (pseudo)Stagirita, le variazioni di bile nera tipica del malinconico non costituiscono una malattia temporaria, bensì una disposizione naturale del singolo soggetto rintracciabile anche nella sua fisiologia specifica. Melantone menziona l'esempio tragico di Ercole nel trattato *De anima*, dove l'eroe è assurto a modello per illustrare alcuni tipi di malinconia che provocano degli stati di *furor*: cfr. MILLET 2020, pp.270-274, n.12, dove viene citato un estratto del tratta melantoniano («*Cum vero melancholia est ex rubra bile, aut diliuitur multa rubra bile, fiunt atroces furores et maniae, qualis fuit Herculis et Aicis furor*»), ricordando tuttavia che il riformatore tedesco, oltre a queste riflessioni psicofisiologiche, nel delineare la tragica condizione umana tiene conto anche di causalità di tipo spirituale, sia di tipo divino che di tipo diabolico: «La seconde produit alors les fureurs et la cruauté des tyrans, et les meurtres à l'intérieur des familles ; le Diable se joue par ailleurs de l'humanité en instrumentalisant les signes et les oracles […]. De fait, l'humaniste anthropologue et théologien explique que les volontés perverties d'elles-mêmes ou sur l'impulsion du Diable, se précipitent dans des passions destructrices ou dans les meurtres, lesquels attirent alors un châtiment providentiel. L'esemple fourni est celui d'Œdipe» (Ibid., pp.273-274). Per l'attribuzione dei *Problemata* ad Aristotele si veda l'esempio di PARÉ 1971 [1585], xix, p.68, dove l'autorità dello Stagirita viene evocata per affermare che «il se fait des monstres en nature à cause de la mauvaise disposition de la matrice et cours de certaines constellations.». Cfr. anche LANCRE 2022 [1613], p.342 [f.280]

Qui rafraîchit les maux où abîmé je suis,
Je sens dedans le cœur des pensées qui me rongent,
Et qui dans une mer de tristesses me plongent
Au moins en sommeillant poussé de ma fureur
Je trompais mes ennuis par une douce erreur[1].

Nel descrivere con lucidità il proprio stato d'animo, il sovrano evoca un luogo profondo, sotterraneo, sepolto fra quelle pieghe dell'io, un luogo in cui si amalgamano l'*aegritudo* ciceroniana[2] e la metafora gerolamina per la quale la malinconia viene descritta come *balneum diaboli*[3].

Quasi per rimarcare nuovamente lo stato malinconico del monarca, questi versi tendono in effetti a riallacciarsi ad un bacino semantico che è rappresentato sul piano figurativo dalla serie delle quattro *Melanconie* realizzate nella bottega di Lucas Cranach il Vecchio[4], e che nel Cinquecento percorre ogni forma di sapere (dalla medicina alla filosofia, dall'astrologia alla demonologia[5]), associando l'umor nero ad una maggiore predisposizione, secondo una tradizione ripresa da Aristotele[6], verso le visioni e le disillusioni, in particolare qualora esse siano di origine diabolica[7].

[1] LA TAILLE 1992 [1572], p.227, II, vv.282-288. Cfr. LA TAILLE 1992 [1572], p.221, I, vv.112-122, dove l'apostrofe di Jonathe sembra collegare la melancolia del padre ad uno stato morboso che affligge la sua vecchiezza rendendolo «inutile à la chose publique» (v.120). Già nel *Mystère du Viel Testament*, vv.29656-29660, Saül si proclama vittima dei mali indotti dalla malinconia: cfr. MÉNIEL 2006, p.224.

[2] Cfr. STAWARZ-LUGINBÜHL 2012, pp.246-247.

[3] MÉNIEL 2006, p.230: «À la Renaissance, la formule de saint Jérôme selon laquelle "la mélancholie est le bain du Démon" est assez souvent citée». Cfr. BUCCOLINI 2013, pp.539-543. Oltre a questa immagine, i versi pronunciati dal monarca sembrano inoltre evocare quella stessa *ruminatio* interiore provocata dal ricordo che diverrà canonica nei secoli a venire, soprattutto con l'avvento della raffigurazione romantica del diavolo. Già al v.238 di questo stesso atto (LA TAILLE 1992 [1572], p.225), Le Premier Écuyer sembra individuare nel sonno il solo rimedio al furore del monarca: egli descrive infatti il re addormentato affermando che «le sommeil lui digère son ire» - passione che, nel *De ira* di Seneca, viene ritenuta tipica delle donne, dei bambini e degli anziani (I, 13;20), e che risulta per l'appunto associata alla follia. La ruminazione interiore del conflitto interiore si presenta anche nell'*Aman* di Rivaudeau vv.1561-1564: «Mon mal croist au dedans, et brouille vigoureux, / Comme du Montgibel les souspirs chalureux. Un mal secret me ronge, et bien que le couvre, / Je m'aperçoy pourtant que mon front le descouvre» (RIVAUDEAU 2023 [1566], p.176).

[4] Lucas Cranach il Vecchio (scuola di), *Melencolia* (1528), olio su tavola, Edimburgo, National Galleries of Scotland; Id., *Melancolia* (1532), olio su tavola, Colmar, Musée d'Unterlinden; Id., *Melencolia* (1532), olio su tavola, Copenhagen, Royal Museum of Fine Arts; Id., *Melencolia* (1533), olio su tavola, Haag, Sammlun. Cfr. KLIBANSKY, PANOFSKY, SAXL 1983, pp.357-360, in particolare p.358, relativa alla versione di Colmar: «Due forti motivi però si possono spiegare solo con lo stesso accrescersi delle credenze superstiziose e magiche che ha determinato la differenza fondamentale tra le due versioni del *De occulta philosophia* di Agrippa. Uno di questi è l'occupazione della figura principale, in quanto appare in atto cli appuntire o togliere la corteccia a un rametto con un coltello. L'altro è l'affacciarsi di un'orda di streghe al comando di Satana, che, entro una nube scura, stanno attraversando il cielo chiaro. Ora, il melanconico saturnino è messo in rapporto con tutti i generi di arti magiche o diaboliche e la sua cupa e sinistra mentalità, contraria ai pensieri della vita quotidiana, lo rende incline alla magia nera, con la stessa facilità con cui lo innalza alla contemplazione religiosa o scientifica.» Cfr. ZIKA 2003, pp.333-374.

[5] Cfr. CÉARD 1976, pp.135-138, CÉARD 1988, JACQUES-CHAQUIN 1985, pp.213-215.

[6] Nel *De divinatione* aristotelico si accenna infatti ad un'inclinazione fisiologica dei malinconici verso visioni (perlopiù demoniche) che talvolta possono addirittura coincidere con ciò che accade nella realtà: cfr. CENTRONE 2011, p.329.

[7] Cfr. ANGLO 1976, BEECHER 2011. La malinconia costituisce una predisposizione a partire dalla quale il diavolo può agire sugli uomini, malgrado essa resti comunque soggetta al permesso di Dio (fattore sottolineato tanto dai detrattori della caccia alle streghe, come Weyer, quanto dai suoi sostenitori, come Pierre Le Loyer: cfr. ANGLO 1976, pp.212, 218).

Come ricorda Pierre de Lancre nel suo *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons* (1613), «ce grand Colosse de Rhodes», come lo descrive criticamente Gabriel Naudé, «qui ne fut ruiné que par sa hauteur vaste et prodigieuse[1]», «Les Theologiens et Philosophes ont cognu [le] pouvoir [de l'imagination], les Medecins aussi, qui attribuent la depravation d'icelle et ses erreurs, aux vapeurs crasses et fuligineuses que l'humeur melancolique excite.[2]»

Le varie discipline che si amalgamano all'interno della cultura del Rinascimento tendono dunque a connotare in senso demoniaco la radice senecana della malinconia di Saül, l'eroe biblico dalla bile nera la cui vicenda tragica sembra spesso corrispondere alle degenerazioni diaboliche di uno stato patologico. Del resto, se nell'immaginario rinascimentale l'uomo è microcosmo, il «petit portrait du grand monde» che nella sua fisiologia riproduce gli elementi terrestri[3], la malinconia - come ricordano lo stesso La Taille nella sua *Géomance*[4] o più tardi la raffigurazione che accompagna la definizione dell'*Iconologia* di Cesare Ripa a partire dall'edizione del 1611 - è l'umore che corrisponde alla terra, lo stesso elemento cui appartiene quella stessa dimensione verso cui il monarca viene continuamente rigettato divenendo insopportabile per la sua stessa finitudine[5].

Anche le continue alternanze degli stati d'animo del re sembrano del resto riconducibili alla sintomatologia che altera l'immaginazione del malinconico in funzione della sua costituzione terrestre. Agli umori furiosi e collerici che distinguendo la fase calda, biliosa ed *adusta*, per riprendere sommariamente la terminologia impiegata da André Du Laurens nei *Discours de la conservation de la veuë* (1598), segue ripetutamente, nella mente del sovrano tragico, la fase fredda, *atrabile* o *asinine*, caratterizzata dal temperamento passivo e cogitabondo, caratteristico dell'animo furioso e

[1] Gabriel Naudé, *Apologie oiur tous kes grands personnages qui on testé faussement soupçonnés de magie […]* (Paris, François Targa, 1625), ff.612-613.

[2] LANCRE 2022 [1613], IV, iii, p.340 [f.279]. DEL RIO 2023 [1608], III, i, q.4, s.5, pp.272-275: «*Si morbi ex materia pendeant, movet internas causas: sic Melancholicos morbos excitat. Nam principio bilem atram, quaecorpori inerat, commovet, et fuligines in cerebrum, et inter norum sensuum cellulas propellit. Deinde ad auget bilem atram, admotiscausis exurentibus, vel detento isto humore, ne expurgetur. Epilepsiam paralysim et similes noxas infert, per succi crassioris delationem, obturato ventriculo cerebri, vel obstructis radicibus nervorum. Caecitatis causa est, vel surditatis, noxia excrementa ad aures, veloculos coacervando*.» [«If the illnesses need a physical basis, he triggers internal causes. This is how he starts melancholic illnesses. First, he stirs up the black bile which is within the body and drives black specks of it into the brain and the cells of the internal sense organs. Then he increases the amount of black bile by moving it to agents which dry it up with excessive heat, or he holds the humour back so that it cannot be expelled. He also causes epilepsy, paralysis, and similar injuries by bringing down a rather dense fluid, after he has blocked one of the ventricles of the brain or rendered the roots of the nerves impassable.»] Lo stato patologico di Saul è ricondotto a quello tipico dell'epilettico in TAXIL 1602, f.155, osservando poco più avanti (f.157), e sotto l'autorità di Girolamo, che «la raison de tel symptome peut estre telle, premierement les corps que le Diable possede interieurement, sont melancholiques : car cest humeur est le vray siege, auquel le Diable se plait & duquel il faict des effects si estranges».

[3] PARÉ 1996 [1579], XVI, p.125.

[4] LA TAILLE 1574, [f.1 v°]: «De la Terre a esté fait & forme l'Homme […] elle abonde le plus, secs & froids, melancolicques, pesants, tardifs, avares, mais sages.»

[5] Anche il medico olandese Levinus Lemnius riconosce simile legame, argomentando che «*Melancholia terræ non dissimilis, frigida & sicca, autumno augescit ac vires concipit, est aute*[*m*] *siccior densiorque pars sanguinis, ac feculenta elvuies*.» (*De habitu et constitutione corporis libri duo […]*, Antverpiae, apud Guilielmum Simonem, 1561, f.83 r°).

malinconico[1]. L'uomo, del resto, rappresenta agli occhi di Du Laurens, medico di Enrico IV, un essere divino i cui squilibri umorali possono tuttavia degradarlo ad uno stato prossimo a quello delle bestie. Simile mutamento di grado nella gerarchia dell'universo, d'altra parte, non è così difficile da intuire. Indirizzandosi al lettore nei capitoli introduttivi della sua dissertazione intorno alla malinconia, Du Laurens sostiene infatti che «Tu le pourras, si tu le veux ente[n]dre, par comparaison du Soleil: tout ainsi co[m]me le Soleil ne sent iamais diminution en sa clairté, encore qu'il semble souve[n]t s'obscurcir & s'eclipser: mais c'est ou l'espesseur des nuës, ou la Lune qui met entre-deux: ainsi nostre ame semble souve[n]t partir, mais c'est son instrument qui n'est pas bien disposé.[2]»

Curare il male con il male

Nel tormentato tentativo di infrangere il silenzio divino e sedare la propria meditazione solitaria[3], Saül, avvinto dalla paura dell'imminente battaglia come il generale Sesto nel libro VI della *Pharsalia* di Lucano[4], cede infine alla propria impazienza, illustrando nel finale dell'atto secondo la propria decisione. Nel ritmo degli intervalli fra irrequietezza e pacatezza che distinguono gli animi dei posseduti, la disperazione del re d'Israele si muta nell'arco di qualche verso in una ribellione

[1] DU LAURENS 1598, in particolare II, v, f..236: «D'ava[n]tage la manie est casuee d'une humeur aussi noire que la melancholie: car l'humeur atrabilaire est toute noire, & luisante comme de la poix, qui peut noircir tout de mesme les esprits & les cerveau. Or est il que les maniaques ne so[n]t nullement craintifs: ils sont hardis & furieux, n'apprehendent aucun danger, se precipitent au travers des flammes & des cousteaux.» Il trattato di Du Laurens, la cui *editio princeps* risale al 1594, viene rivisto ed ampliato negli anni, integrando il discorso intorno alla malinconia nell'edizione citata. Nel 1599 viene data alle stampe una traduzione in latino del libro inerente alla malinconia (*Andreæ Laurentii medici regii […] de morbis melancholicis […]*, Londini, F[elix] Kingstoni), mentre nel 1613 viene pubblicata a Parigi la versione finale dell'intero trattato presso i tipi di J. Mettayer. DESAN 1999, pp.360-361: «Du Laurens accorde par exemple une grande importance à l'imagination. […] La mélancolie serait ainsi une sorte de rêverie sans fièvre accompagnée de peur et de tristesse. Selon Du Laurens, tous les mélancoliques ont d'ailleurs l'imagination troublée.» Più in generale, MATHIEU-CASTELLANI 2012, p.8, ricorda come «les savants de la Renaissance européenne prendront soin […] de bien distinguer les humeurs qui composent l'homme, et vulgariseront le savoir antique; ils s'attachent à explorer tout particulièrement la nature de l'humeur noire, la *mélancholie* ou mélancolie, et de l'humeur blanche, la *cholère* ou colère, détaillant les maux qu'elles entrînent lorsq'elles sont en quantité excessive dans le tempérament.»

[2] DU LAURENS 1598, II, ii, f.216. D'altra parte, in Ibid., II, v, ff.250-251, nella sezione del capitolo dedicata a spiegare «Pourquoy ils aiment les tenebres», Du Laurens continua così: «Les melancholiques sont aussi ennemis du Soleil, & fuyent la lumiere, pource qu'ils ont leurs esprits & humeurs du tout contraires à la lumière. Le Soleil est clair & chaud, l'humeur melancholique est noire & froide. Ils aiment la solitude, pource qu'estans occupez & attentifs à leur imagination, craignent d'en estre distraits par la presence des autres & la fuyent: or ce qui les rend attentifs, est, qu'ils ont les eprits grossiers & comme immobiles.»

[3] Cfr. LEBÈGUE 1944a, p.40, LA TAILLE 1992 [1572], p.192, MOINS 1998, pp.130-131, CLOSSON 2000, pp.103-104. MAZOUER 2021, p.121: «La souffrance la plus profonde et essentielle est la souffrance de l'abandon, de la colère, pour Saül incompréhensible, de Dieu, de son silence devant da prière et son appel. Si Dieu conduit tout, pourquoi ce malheur, ne cesse de demander Saül. […] dès lors, au lieu de réclamer miséricorde, il s'enferme dans sa solitude du réprouvé, ayant à la bouche l'impiété plus que la prière, et il aggrave sa faute en voulant connaître l'avenir».

[4] Nonostante la rarefatta fortuna editoriale, nel panorama letterario della seconda metà del XVI secolo il poema epico di Lucano diviene il centro di un ampio dibattito estetico, incentrato soprattutto sulla condanna del suo stile oratorio e poco poetico che Scaligero riprende da Quintiliano nei suoi *Poetices libri septem*, nonché uno dei testi antichi più imitati anche in virtù dell'argomento storico trattato, un argomento di forte risonanza rispetto al contesto degli scontri civili e religiosi allora in pieno svolgimento.

aperta, implacabile, tragica nella sua consapevolezza rispetto ai rischi cui va incontro[1], nonché quasi eretica nella sua ostinazione, nella sua esplicita volontà di contraddire quanto il Premier Écuyer esorta a fare, invitando il monarca ad adottare un atteggiamento in cui si intrecciano precettistica stoica e teologia calvinista[2] .

Dal momento che nessun segno premonitore o nessuna profezia divinamente ispirata gli annuncia l'esito del venturo scontro contro l'esercito dei Filistei, e poiché «c'est folie d'attendre» (v.421), il monarca decide infatti di placare il proprio «esprit si confus d'horreur, de soin, d'effroi» (v.447) ricorrendo a «l'art de Négromance» (v.461). Che sia indotto da un sentimento di ribellione dai contorni luciferini o che la sua risoluzione non sia altro che la conseguenza del suo umor nero[3], Saül decide pertanto di scoprire l'esito della battaglia che lo attende ricorrendo alla divinazione per magia, echeggiando la teoria, sviluppata in particolare da Agrippa, che intreccia la profezia allo stato di *furor* tipico dei malinconici[4], ma anche sulla scia della risoluzione adottata dal generale Sesto di Lucano nel momento in cui egli, per ragioni del tutto analoghe, si rivolge alla maga Eritto[5]. Con questa decisione, Saül si risolve infine di forzare l'inquietante silenzio divino attraverso la parola demoniaca, in piena adesione a quel «projet de combattre le mal par le mal [qui] sous-tend la force paradoxale de la tragédie humaniste.[6]» In fondo, è proprio attraverso questa sua iniziativa che il monarca, «comme ceux que presse un furieux desir de guerison se laissent aller à toute sorte de

[1] LA TAILLE 1992 [1572], p.231, II, vv.399-404, Saül: «Je sais bien qu'aux maux mortels appeler il ne faut / De son arrêt fatal décidé de là-haut, / Mais il a maintenant ému la Palestine, / Afin d'exécuter l'arrêt de ma ruine, / Donc je veux assourvir sa rigueur, et suis prêt / De mourir maintenant, puisque ma mort lui plaît».

[2] LA TAILLE 1992 [1572], p.231, II, vv.405-406, Le Premier Écuyer: «Ne vous désespérez, mais avecques fiance, / Et bon espoir prenez vos maux en patience». Oltre ai richiami classici della *constatia* ciceroniana, dell'*impavidum ferient ruinae* oraziano e soprattutto della serenità del saggio e dell'etica eroica che Seneca invita ad adottare contro la cattiva fortuna (come ad esempio nel *De providentia*, II, ix: «*ecce spectaculum dignum ad quod respiciat* […] *deus:* […] *vir fortis cum fortuna mala compositus*»), l'esortazione dello scudiero sembra fare riferimento alla prova di fede su cui insiste a più riprese la teologia calvinista. Per la ricezione della virtù stoica della costanza nella cultura rinascimentale cfr. MONTAIGNE 1992 [1588], I, xii, «De la constance», pp.45-47.

[3] DU LAURENS 1598, II, vi, f.262: «Aurtant nous en pouvons dire des malincholiques. Leur imagination est troublee en trois façons seulement par la nature, c'est à dire par la complexion du corps: par l'ame, c'est à dire, par quelque violente passion à lauqelle ils s'estoyent adonnez: & par l'entremise des malins demons, qui les font bien souvent predire & imaginer des choses estranges.»

[4] Il legame fra malinconia e divinazione costituisce un *topos* del pensiero rinascimentale. Pomponazzi, ad esempio, indaga nella sua *Apologia* (Bononia, Iustinianum Leonardi Rubierensem, 1518) la disposizione del divinatore nel temperamento malinconico, il quale, unitamente all'instabilità psichica e all'intermittente influsso astrale, rende conto del valore incostante dei responsi ottenuti per vaticinio. Simile posizione non viene tuttavia condivisa da Agrippa, il quale del *De occulta philosophia* dedica un intero capitolo ad argomentare, così come recita il titolo, *De furore & divinationibus, que in vigilia fiunt, de melancholici humoris potentia, quo etiam daemones nonnunquam in humana corpora illiciuntur* (AGRIPPA 1533, *De occulta philosphia*, I, lx, ff.lxxviii-lxxx: cfr. AGRIPPA 1992 [1533], pp.212-216).

[5] Sulla presenza di questa figura nel panorama francese rinascimentale, dove essa viene fra i vari casi ripresa da d'Aubigné in chiave anti-medicea, cfr. CLOSSON 2000, pp.107-113.

[6] NOIROT-MAGUIRE 2010, p.136.

conseil[1]», si scontra con il proprio destino, dando origine ad un confronto senza il quale, come ricorda Ricœur in merito alla tragedia greca, «il n'y aurait même pas de drame, c'est-à-dire d'action[2]».

A nulla valgono le parole dissuasorie del primo scudiero, il quale ricorda a Saül lo *herem*, la proscrizione o sterminio che la Bibbia sancisce formalmente circa gli incantatori e gli indovini e che lo stesso re aveva avvallato proclamandone il bando nell'intera regione di Canaan[3], così come a nulla serve la terrificante descrizione che il secondo scudiero offre, con un'enfasi estranea al dettato scritturistico, circa i prodigi di questa «dame sorcière», il cui profilo viene introdotto mediante quella retorica del "si dice" che perviene ai suoi risultati più compulsivi in ambito demonologico, dove i fatti più inauditi vengono immersi all'interno di una credenza generale che ne rende più verosimili i contorni[4]:

On m'a, Sire, averti qu'ici près encor'
Une dame sorcière au lieu qu'on dit Endor,
Qui sait transfigurer son corps en mille formes,
Qui des monts les plus hauts fait dévaler les ormes,
Elle arrête le cours des célestes flambeaux,
Elle fait les esprits errer hors des tombeaux,
Elle vous sait tirer l'écume de la lune,
Elle rend du soleil la clarté tantôt brune
Et tantôt tout noire en murmurant sers vers,

[1] MONTAIGNE 1992 [1588], I, xxvi, «De l'institution des enfans», p.175.
[2] RICŒUR 1953, p.292.
[3] LA TAILLE 1992 [1572], p.233, II, vv.462-463, Le Premier Écuyer: «Mais DIEU l'a défendu: même ayez souvenance / D'avoir meurtri tous ceux qui savaient ces secrets». Mentre nella prima porzione del distico echeggia una condanna della magia divinatoria che si ripete a più riprese nella tragedia (vv.511-552, 691-692, 711, 719-721, 731-742, 869-875) e che riprende le proscrizioni sancite dai precetti di Dio (*Lv* 10, 26*;* 19, 29b; 19, 31; 20, 6 e *Dt* 18, 10-12; 20, 16-18, dove si parala dello *herem*), il secondo verso allude invece a I *Sam* 28, il passo scritturistico dove, soltanto dopo aver raccontato la profezia che Saul ottiene grazie alle arti occulte della Pitonessa, viene riportata la messa al bando che lo stesso monarca aveva decretato contro i maghi e gli indovini. Anche nelle prime parole che La Phitonisse rivolge al re alludono chiaramente al divieto reale (cfr. LA TAILLE 1992 [1572], p.239, III, vv.603-604). La Taille si discosta dunque dalla linea narrativa retrospettiva del racconto biblico per adottare, di contro, quella offerta da Giuseppe Flavio (cfr. FLAVIO 1998, p.401, VI, 331). Simile condanna viene d'altra parte ribadita nel finale dell'atto primo de *La Famine*, quando David insorge alla proposta di Joab che lo sprona a ricorrere all' «art pythonique», affermando: «Moi que tenter je veuille un art si diabolique!» (vv.215-216). Partendo dal racconto biblico, Calvino non manca di sottolineare nei suoi *Sermons sur le Deutéronome* le contraddizioni di Saul, il quale ricorre alla divinazione della strega di Endor pur avendone condannato la pratica nel suo stesso regno: dopo aver specificato nei sermoni precedenti che la conoscenza satanica è del tutto apparente e dipendente dalla volontà divina (idea già abbozzata in CALVIN 1985 [1549], p.93, dove commentando *Dt* 13 dove si sostiene che la profezia di origine diabolica possa prendere una «apparence de verité» assumendo l'aspetto di una prova di fede), in CALVIN 1567, cix, f.640a: «Il s'en va apres les sorciers. Il a puni les enchantemens au paravant: & il les va chercher. Et qu'advient-il? Samuel luy est là presenté en figure, c'est à dire, en ombre, & en fantosme: il cuide voir le Prophète ressuscité par le moye[n] d'une sorciere». Cfr. MILLET 1998a, p.112.
[4] Cfr. HOUDARD 1992, pp.52-53, DEMOUGIN 2007, p.228. Per un discorso d'insieme sui «discours qui "se disent"» cfr. FOUCAULT 2022, p.24.

Bref, elle fait trembler, s'elle veut, l'univers[1].

Come la Circe virgiliana[2] e quella ovidiana[3], come l'Eritto del canto sesto della *Farsaglia* di Lucano[4], e al pari della maga e madre di Gorgona descritta nel *Dialogo delle cortigiane* di Luciano[5] nonché di Panfile, protagonista del secondo libro delle *Metamorfosi* di Apuleio[6], la strega di Endor possiede dei poteri immensi e in grado di sovvertire l'ordine del cosmo. Figura in cui si coagula, come nell'*Hymne des Daimons* ronsardiano[7] o più in generale nei trattati di demonologia[8], l'eco polifonico di questo sistema di richiami diretti ed indiretti al mondo classico, la maga biblica è infatti capace di trasfigurare non soltanto il proprio aspetto, come l'uomo dalle capacità camaleontiche celebrato da Pico, ma anche l'ordine naturale dell'universo, dalla Terra sino alle sfere celesti.

Attraverso il sussurrio di alcune formule, e dunque per il tramite di un linguaggio confuso, disarticolato, e che La Taille descrive a più riprese come un mormorio intrecciando la *ventriloqua* biblica con la Pizia e le maliarde della cultura classica[9], la Phitonisse è infatti in grado di compiere i

[1] LA TAILLE 1992 [1572], pp.233-234, II, vv.467-476, Le Second Écuyer.

[2] Cfr. Virgilio, *Bucolica*, VIII, vv.68-70. Il passo del poeta latino viene citato anche in AGRIPPA 1533, *De occulta philosophia* (I, lxxii, «De incantamentorum mirabili potentia»: cfr. AGRIPPA 1992 [1533], p.238). Per Tertulliano, il circo «*ab ea* [Circe] *et circi appellationem argumentatur*» (*De spectaculis*, VIII, 2).

[3] Cfr. Ovidio, *Metamorphoseon libri XV*, VII, vv.199-207.

[4] Cfr. Lucano, *Pharsalia*, VI, vv.500-506. Anche Lucano costituisce una delle fonti dichiarate del *De occulta philosophia*: cfr. AGRIPPA 1992 [1533], pp.70, 160. L'associazione fra la pitonissa biblica ed Eritto è ricordata anche da Agrippa, il quale nel *De incrtitudine* connette gli operati delle due figure facendo riferimento allo stesso tipo di incantesimo esercitato sui *biaiothanatoi*, e in Rableais (III, 25). Cfr. LOMBARDI 1996, pp.187-188, LOMBARDI 1997, pp.43-46, 75, ARETINI 2000, pp.190-192. Anche Jodelle sembra in parte riprendere in *Didon se sacrifiant* (1555, vv.1906-19022), il modello della strega di Lucano.

[5] Cfr. Luciano di Samosata, *Ἑταιρικοὶ διάλογοι*, I.

[6] Cfr. Apuleio, *Metamorphoseon libri XI*, II, v, 4.

[7] Cfr. RONSARD 1993-1994, II, *Les Hymnes*, i, «Les Daimons», pp.486-493, p.492, vv.277-290. Per una descrizione d'insieme di questo *Hymne* cfr. CÉARD 1996, pp.204-212, CAVE 1999, pp.94-99, il quale parla di una sorta di «micro-encyclopédie de la zone médiane.» L'intreccio fra gli esempi ereditati dalla cultura antica e le manifestazioni demoniche del presente, ovvero fra la dimensione libresca e l'esperienza concreta, viene sviluppato anche da Du Bellay, in particolare in alcuni componimenti raccolti nei *Regrets* (XCVII, XCVIII).

[8] Cfr. PICO 2012 [1523], II, pp.242-243, BODIN 2016 [1580], ad esempio III, i, p.283 *sq.* [f.118 v° *sq.*], CRESPET 1590, I, xii, f.180 v° *sq.*, LANCRE 2022 [1613] in particolare I, iii, p.106 *sq*. [f.46 *sq*.].

[9] Gli incantesimi della Phitonisse e dei suoi accoliti vengono continuamente descritti come mormorii indistinguibili, al limite del puro verso inarticolato: LA TAILLE 1992 [1572], pp.234 (II, v.475, «murmurant ses vers»), 240 (III, v.654, «murmure» dei demoni), 241 (III, v.679), 242 (III, v.717, «murmures vains»), 248 (III, v.897). Il termine greco utilizzato nella Bibbia dei Settanta per indicare la Pitonessa è *engastromythos*, trodotto nella Vulgata latina con *ventriloqua*. L'insistenza da parte di La Taille rispetto a questo carattere di mormorio potrebbe derivare dalle *Antichità giudaiche* di Giuseppe Flavio (VI, 327, 330: cfr. FLAVIO 1998, p.401), pur ritrovandosi espresso anche nei «*murmura labris*» con cui Lucano descrive le formule recitate dalla maga Eritto (*Pharsalia*, VI, vv.448, 568) e nelle numerose accezioni negative che il mormorio assume in diversi luoghi biblici (*Sal* 41, 8; 58, 6; 2 *Sam* 12, 19; *Is* 3, 3; 8, 19). Nello stesso anno in cui il *Saül* viene dato alle stampe, Henri Estienne pubblica il suo *Thesaurus Lingae Grecae*, che spiega *s.v. ἐγγαστρίμυθος*: «qui in ventre daemonem habet reponsa interrogationibus dantem.» Offrendo una distinzione che trova appoggio in un copioso apparato di citazioni di autori classici ed umanistici (come ad esempio RHODIGINUS 1542, VIII, x, ripreso a sua volta nel *De Sapientia* di Cardano), Panurge, nel *Tiers livre* di Rabelais, decide di consultarsi su consiglio di Epistemon con Her Trippa, *alias* Agrippa, il quale fra le varie modalità di divinazione occulta descrive quella ottenibile «Par Gastromantie, de la quelle en Ferrare longuement usa la dame Jacoba Rhodogine Engastrimythe» (RABELAIS 1994 [1532-1564], *Tiers livre*, xxv, p.430). Il riferimento al ventriloquismo profetico ritorna nel *Quart livre*, dove Pantagruel incontra «En la court de ce grand maistre Ingenieux […] deux manières de gens appariteurs importuns et par trop officieux, les quelz il eut en

più straordinari prodigi astrologici, è capace di «*maculandi callida coeli*», come scrive in merito ai necromanti Cornelio Agrippa, la stessa figura ambigua, al contempo filosofo naturale e mago dai saperi diabolici, che concepisce il fenomeno dell'eclissi come uno degli elementi basilari da conoscere per eccellere nell'arte divinatoria[1], e che anche grazie al contatto con figure come Charles de Bovelles o Symphorien Champier promuove la diffusione delle teorie ficiniane e cabalistiche su scala francese ed europea[2].

Per un luogo comune che affonda le sue radici nel mondo classico e che si dirama nella letteratura patristica, necromanzia, astrologia e magia sono in questo modo intimamente correlate[3]. La tragedia di La Taille riflette in questo senso la persistenza di questo *topos* all'interno del campo dell'immaginario del Rinascimento, un periodo nel quale il termine di magia tende peraltro a delimitare «une notion si générale qu'elle contient en elle les notions devenues secondaires de sciences naturelles, de divination, de sortilège et de possession[4]».

Riannodando questo stesso intreccio, la descrizione dei poteri della maga di Endor fatta dallo scudiere di Saül tende peraltro a rimandare agli eventi atmosferici straordinari che si producono nei primi versi del dramma: fra questi, si distingue nella fattispecie l'oscuramento del Sole, quella stessa eclissi con la quale si era aperto il dramma e che in questi versi diviene un elemento in cui si sovrappongono e si contaminano reciprocamente calchi classico-senecani, riferimenti biblici e

---

grande abhomination. Les uns estoient nommez Engastrimythes, les aultres Gastrolastres. Les Engastrimythes […] C'estoient divinateurs, enchantateurs et abuseurs du simple peuple, semblans non de la bouche, mais du ventre parler et répondre à ceux qui les interrogaient. Telle estoit environ l'an de nostre benoist Servateur 1513. Jacobe Rodogine Italiane femme de basse maison.» (RABELAIS 1994 [1532-1564], *Quart* livre, lviii, p.674). Si veda anche TYARD 1990 [1573], p.81 [f.135 r°]: «Vrayment je m'esmerveille comme tels imposteurs peuvent trouver des yeux et des oreilles tant aisées à tromper sous la feinte de quelques Images ou miroërs de perspective et semblable artifice de main: ou par la cautelle d'une voix contrefaite, et subtilement encavée au creux du gozier, comme il se voit beaucoup de tels bateleurs avec leur Jan des vignes, imitans les Engastrimantes, ou Engastrimythes anciens.» Si veda anche quanto detto da PARÉ 1971 [1585], xxxi, p.93, 96: «les uns [sorciers] invoquent et adjurent je ne sçay quels esprits par murmures, exorcismes, imprecations, enchantements et sorcelleries; […] l'Escriture tesmoigne qu'il y en a eu, comme il appert de ce qui est escrit de la Pythonisse, de la femme ventriloque». Anche i trattatisti di demonologia offrono un florilegio di autori antichi che parlano delle sibille e degli oracoli in quanto ventriloqui, interpretandoli naturalmente in senso demoniaco, cfr. BODIN 2006 [1580], II, iii, p.212-214 [ff.74 r°-76 r°], DEL RIO 2023 [1608], IV, ii, q.6, p.238 *sq*. Cfr. più in generale OSSA-RICHARDSON 2013, pp.30, 46-82.

[1] Cfr. AGRIPPA 1533, rispettivamente: *De incertitudine et vanitate scientiarum*, f.ccclv, dove il filosofo tedesco cita liberamente dagli *Epodi* di Orazio; *De occulta philosophia*, III, liii, «Quomodo se disponere debeat volens suscipere oracula», ff.cccxxii-cccxxiii. Come nell'edizione di Colonia presa a riferimento, il *De occulta philosophia* (circolante manoscritto sin dal 1510), trattato filosofico di ispirazione ficiniana e pichiana nel quale vengono peraltro cristianizzati l'ermetismo antico e la Cabala ebraica, viene spesso pubblicato in appendice al *De incertitudine et vanitate scientiarum*, manuale d'impronta più scettica già apparso nel 1531 e rifuso a due anni di distanza nell'edizione "a dittico" con il *De occulta*, rispetto al quale la rilevanza attribuita alle virtù degli spiriti positivi e negativi assume un aspetto decisamente più marginale: cfr. THORNDIKE 1929-1958, V, pp.134-136, WALKER 1958, pp.90-91, ROSSI, PARIGI 1989, p.38, VÉDRINE 1996, pp.41-48.

[2] Cfr. THORNDIKE 1929-1958, V, pp.111-138.

[3] Per la latinità, si veda ad esempio Cicerone, *De divinatione*, I, 132; *Tuscolanae disputationes*, I, 16, 37. Per la patristica, Lattanzio, *Divinae institutiones*, II, xvi, 1, Agostino, *Confessiones*, VIII, vi, 8, dove viene riconosciuta l'ormai trascorsa fascinazione per le «*mathematicorum fallaces divinationes et impia deliramenta.*» [AGOSTINO 1992-1997, III, p.21: «Avevo ormai rigettato anche le fallaci predizioni e le empie farneticazioni degli astrologi.»]

[4] WAGNER 1939, p.218.

credenze popolari. Nell'evocare il fatto che questa maga biblica «rend du soleil la clarté tantôt brune / Et tantôt toute noire» (vv.474-475), lo scudiero descrive in effetti dei poteri sovrannaturali che verranno più ampiamente narrati nel terzo atto, ma che già a questa altezza si distinguono come degli elementi drammaturgici profondamente legati all'intreccio tragico. L'atmosfera chiaroscurale, qui soltanto abbozzata, sembra difatti come preannunciare un evento rovinoso, quasi fatalmente apocalittico, gettando ulteriore oscurità su degli eventi intorno ai quali il protagonista della tragedia cerca sempre più disperatamente di fare chiarezza.

L'impresa ermeneutica di Saül assume in questo senso degli aspetti sempre più eversivi, più diabolici. Del resto, come denuncia il Chœur des Lévites nella sua requisitoria contro la magia che conclude il secondo atto, «vrayment non moins nuit / Cette avant-science à l'homme, / Que le pernicieux fruit / De l'abominable pomme[1]». Facendo ricorso alla magia, insomma, Saül aspira non solo a trascendere i limiti della propria condizione di individuo malinconico[2], ma viola espressamente e deliberatamente il mistero degli *arcana dei*, tentando di forzare i confini imposti dal volere divino alla conoscenza umana e cedendo agli inganni che le potenze del male sfruttano attraverso il desiderio della conoscenza. In questo senso, il monarca assume come una postura faustiana, di un Fausto di cui proprio nel crepuscolo del Rinascimento inizia a delinearsi il mito e di cui Pierre Cayet traduce dal tedesco *L'histoire prodigieuse et lamentable* (1598), introducendo questo personaggio come un esempio per coloro che pur di «monter iusques au plus hault des Cieux: & mettre leur langue à travers les secrets & mysteres de Dieu» decidono infine di «rechercher les Esprtis malins», andando così incontro alla propria rovina[3].

Nell'eco di questa ricerca metafisica di «impostazione faustiana» che inizia a delinearsi nel paesaggio culturale rinascimentale[4], Saül, alzando il proprio sguardo come già il Lucifero dantesco, diviene un sacrilego, un profanatore delle leggi e dei segreti celesti. Egli, infatti, si lascia sedurre

[1] LA TAILLE 1992 [1572], p.235, II, vv.517-520.
[2] DELUMEAU 1983, p.190: «Le discours surt [la mélancolie] fut un autre façon de rappeler les limites du libre arbitre – limites imposées à la fois par les humeurs et les influences planétaires.»
[3] Pierre Victoir Palma Cayet (trad), *L'histoire prodigieuse et lamentable du Docteur Fauste, Avec sa mort espouvantable. Là où est monstré, combien est miserable la curiosité des illusions & impostures de l'Esprit malin: Ensamble la corruption de Satan par luy-mesme, estant contraint de dire la verité* (Paris, Danis Binet, 1598), «Epistre», f.1 v°. L'originale anonimo tedesco viene stampato nel 1587 con il titolo di *Faustbuch* a Fracoforte, presso l'editore luterano Spiess, andando incontro ad una fortuna editoriale considerevole testimoniata dalle 22 riedizioni stampate nell'arco di una ventina d'anni. In questa versione del mito faustiano, che differisce da quella immortalata da Goethe per via della condanna che il protagonista subisce al termine della vicenda, il protagonista eponimo, in compagnia del suo aiutante «Méphistophélès» (nella traduzione francese), offre ai dottori dell'Università di Erfurt tutte le commedie andate perdute di Plauto e Terenzio, dono che gli eruditi rifiutano poiché timorosi che non si tratti che di un raggiro diabolico. La vicenda viene trasposta in dramma nel *The Tragicall Historie of Doctor Faustus* di Marlowe, rappresentato nel biennio 1588-1589, mentre cenni al medesimo personaggio si ritrovano già in WIER 1579, II, iiii, ff.131-132, il quale stila in queste pagine un elenco di maghi ingannati dai demoni circa la possibilità di poter intervenire sulla natura per cambiarne il corso, ignorando tutavia che nulla avviene senza il permesso divino. Cfr. GRAF 1980, pp.168-169, SOULLIER 1988, MUCHEMBLED 2000, p.28, DUPRAS 2006, p.61.
[4] CASSIRER 1974, p.114.

dall'idea di un tipo di sapere che già il serpente genesiaco aveva promesso di rivelare - «*eritis sicut dii, scientes bonum et malum*[1]» - e che, proprio nell'eco di questo richiamo biblico, tende a definire la follia del monarca come un peccato d'orgoglio, «qui est obli de la finitude[2]», come una sorta di accecamento morale, un'incapacità nel distinguere eticamente il bene dal male, preludendo al contempo all'ineluttabile disgrazia che, in analogia con il destino occorso ai progenitori del genere umano, si abbatterà inesorabilmente sullo stesso monarca[3].

Introdotta dalla descrizione dello scudiero e dalle deplorazioni del coro, «la Dame Phitonisse» (v.598) entra finalmente in scena nella seconda scena del terzo atto[4], chiave di volta dell'intera tragedia nel quale la strega biblica assume una centralità ed uno spessore drammaturgico che, sotto vari aspetti, sembra in parte sagomato sul modello della Medea antica evocata nell'*ars* oraziana (v.185) ed assurta a protagonista tragica sia da Euripide, sia più in particolare da Seneca[5].

Già a partire dal suo nome[6], questo personaggio tradisce un'identità duplice, a cavallo fra la tradizione pagana e scritturistica. In effetti, la strega biblica messa in scena da La Taille tende da una parte ad evocare il Pito vinto da Apollo Pitico, la divinità inventrice di quell'arte divinatoria praticata dalla Pizia di Delfi che, sulla base di su una lettura deviata di alcuni spunti della metafisica

---

[1] *Gn* 3,5. Nel *Prior Tomus Commentariorum et Disputationum in Genesim* (Roma, ex Tipographia Vaticana, 1589-1599, 4t.) il padre gesuita Benito Pereira commenta con queste il passo biblico: «*Tota vero haec serpentis oratio ambigua est, et in diversas flexibilis sententias: cuiusmosi erant Apollinis Pythii reponsa* […]. *Et* illud sicut Dii, *significare potest, aut Dei veri bonorumque Angelorum similitudinem, aut etiam daemonum. Denique illus* Scientes bonum et malum, *significat aut perfectam rerum omnium scientiam, aut cognitionem boni per eius privationem, et noririam mali per eius experentiam, quod genus cognitionis miserrimum et infelicissimum homini est.Ergo sophistice daemon locutus est, fuitque princeps omnium Sophistarum*» (cit. in WAJEMAN 2007, p.159, n. 6). Il teologo spagnolo si occupa dell'episodio di Endor anche in un secondo trattato, l'*Adversus fallaces et superstitiosas artes, id est, Demagica, de observatione somniorum, et de divinatione astrologica. Libri tres* (Ingolstadii, ex officina typographica Dauidis Sartorii, 1591), nel cui primo libro viene ratificata la distinzione fra magia bianca e magia demoniaca: cfr. LOMBARDI 1997, p.52.

[2] SOURISSE 2007, p.113.

[3] Cfr. LA TAILLE 1992 [1572], pp.235-236, II, vv.511-552, in particolare vv.511-516, dove Le Chœur des Lévites, la cui funzione sembra spesso più prossima al *movere* che al *docere*, si lancia in una maledizione: «Que maudit soit l'inventeur / De la magie première, / Et qui premier enchanteur / Trouva premier la manière / D'Ouvrir les portes aux choses / Que le Seigneur tenait closes». La condanna viene ribadita al v.518, rivolgendosi a qualsiasi tipo di «avant-science» magica (v.518) per il legame che essa intrattiene con la curiosità che spinse l'umanità a commettere il peccato originale mangiando «le pernicieux fruit / De l'abominable pomme» (vv.519-520).

[4] Quella nella tragedia di La Taille non è la sola presenza della maga o strega biblica all'interno della letteratura francese del Cinquecento. I suoi poteri di vaticinio sono ad esempio ironicamente evocati da Herr Trippa nel XXV capitolo del *Ters Livre* di Rabelais: a Panurge, che decide di ricorrere alla profezia per sapere se egli debba o meno prendere moglie, il vecchio mago, la cui figura allude probabilmente a Cornelio Agripa, risponde di essere in grado di rispondere al quesito ricorrendo, malgrado i suoi dubbi poteri, al sapere offerto da una sorte di triade necromantica (Apollonio di Tiana, la strega di Endor e Eritto) che spesso si ritrova nei successivi trattati di demonologia giudiziaria: cfr. CHESTERS 2011, pp.108-116.

[5] A metà Cinquecento, viene pubblicata postuma, e sotto la curatela di Scévole de Sainte-Marthe, *La Medee, tragedie, et autres diverses poësies* (Poitiers, les des Marnefs & Bouchets, 1556) di Jean Bastier, detto La Péruse (allievo di Buchanan, il quale traduce a sua volta in latino la *Medea* di Euripide). Il componimento di La Péruse riprende, contaminandole reciprocamente, le omonime tragedie di Euripide e, soprattutto, di Seneca, concendendo peraltro spazio scenico al gesto dell'infanticidio condannato nell'*Ars poetica* oraziana (v.185): all'atto V de *La Medee*, inoltre, la follia della protagonista viene resa attraverso un monologo in cui ricorrono le immagini delle Furie infernali.

[6] Rispetto all'edizione critica presa a riferimento, si adotta qui la grafia «Phitonisse», ossia della forma presente nell'edizione a stampa del 1572 (BnF, Rés. Yf-3964) e ripresa in LA TAILLE 2024.

neoplatonica in merito al pneuma mantico[1], viene interpretata nel quadro della riflessione patristica, Crisostomo e Origene *in primis*[2], come uno degli strumenti con cui il diavolo esercita la propria tentazione sui fedeli, al pari di quanto avviene con la magia ed il racconto di favole mitologiche. Sulla scia di questa associazione con la sfera demoniaca, nell'immaginario rinascimentale, ove la diabolizzazione della magia tende a volte ad inglobare taluni altri elementi della cultura classico-pagana[3], la divinatrice delfica assume i tratti di un'invasata, di una posseduta del demonio, secondo una linea interpretativa esacerbata dai demonologi[4] e ripresa in ambito letterario anche dalle *Histoires prodigieuses* (1560) di Pierre Boaistuau[5], il quale addentrandosi «en ce labyrinthe doubteux de rechercher si les ombres des mortz retournenet, ou si les espritz ayans eschappé le naufrage de ceste vie mortelle, nous visitent quelquefois», dichiara cionondimeno di voler affrontare simile questione - che comprende anche l'episodio di Endor - secondo un'inquadratura esclusivamente filosofica[6]. Anche per Johann Weyer, che pure sostiene che il Principe di questo mondo sia stato detronizzato dall'avvento di Cristo e che pertanto i vaniloqui delle streghe non siano altro che prodotto del loro umore melanconico, il diavolo ha in passato «embellist de dignes personnages la tragedie qu'il iouoit en ce Theatre du monde», ricorrendo nella sua *mise en scène* a quelle «prognostiqueuses Pythiennes» consultando le quali anche «[l]e Roy Saül fut griefvement puni[7]».

[1] KLEIN 1983, p.37: «Les néo-platoniciens ne se contentaient pas de faire intervenir les penuma dans leur explication des états extatiques; par sa nature et ses propriétés, il se prêtait parfaitement à la démonologie. Porphyre surtout - suivi par Psellus - considérait que le corps des démons était fait de la même substance que le *spiritus phantasticus* de l'homme». Cfr. Ibid., pp.70-72.

[2] Il motivo dell'inganno diabolico dell'oracolo apollineo si ritrova in Taziano (*Oratio ad graecos*, 19, 207-208) e Clemente Alessandrino (*Protripticus*, II, 40-41).

[3] Ad esempio NODÉ 1578, vii, f.9 scrive che «ces trois la, assavoir la Philosophie seullement naturelle & babillarde des Payen, la Poësie menso[n]gere & furieuse, & la Magie sur toutes arts execrable, ce sont les trois espris immundes semblables aux raynes que l'Apostre S. Iean escript avoir veu sortir de la gueulle de ce grand dragon qui est le Diable».

[4] Cfr. BODIN 2016 [1580], III, vi, p.339 [ff.154 v°-155 r°]. Cfr. HOUDARD 1992, p.81.

[5] BOAISTUAU 2010 [1561], i, pp.358-359 [ff. A 1 v°; 1 v°-A 2 r°; 6 r°[=2 r°]]:«Combien que Sathan depuis la creation du monde ait exercé son regne et tirannie par toutes les provinces de la terre, et se soit faict adorer à une infinité de peuples soubz diverses especes d'animaulx, si est-ce qu'il ne se trouve point en toutes les histoires sacrées, et prophanes, que nostre Dieu luy ait plus donné de liberté, ou lasché la bride plus longue pour escumer sa rage contre ses creatures, qu'il a faict en deux lieux: Le premier desquelz a esté en l'oracle d'Apollo, tant celebré par les histoires, où il a tenu escolle, et boutique ouverte de tirannie, et cruauté l'espace de mille ou douze cens ans: Et avoit cest esprit sanguinaire si bien charmé et enchanté ceux qui le venoient adorer en ce lieu, que s'ilz vouloient avoir response de leurs demandes, il les contraignoit le plus souvent de luy sacrifier des hommes tous vifz, quelquefoys des vierges, mesmes les peres leurs enfans. […] Le lieu où cest ennemy de lumiere tenoit son siege, et rendoit ses orcales, estoit desert et montueux, situé en la grece, sur la breche d'un hault Rocher, du quel yssoit un souspirail fort profond, et tenebreux: Et d'iceluy estoit poulsé en hault un esprit froid comme vent: Et sur ce trou et conduict infernal, certains prebstres et devins se panchoient comme s'ilz eussent voulu couver: Et apre savoir receu le souffle de ce vent, remplis non pas de l'esprit de Dieu, mais du diable, demouroient response au peuple sur les interrogations qu'on leur faisoit». Cfr. LOMBARDI 1997, pp.147-150.

[6] BOAISTUAU 2010 [1561], xxvi, p.588 [f.O 6 v°; 110 v°], che continua: «Je sçay comme ces deux bons Prelatz sainct Augustin et sainct Hierosme, et presque tous les Ecclesiastiques se sont tourmentez à dissoudre le doubte de Samuel, pour sçavoir si c'estoit le vray esprit du Prophete qui retourna par l'evocation de la femme enchanteresse, ou si ce fut un prestige que Sathen laissa à la posterité. Il me suffira seulement en ce chapitre de racompter fidelement et en termes de Philosophe, ce que les autheurs plus fameux en ont écrit».

[7] WIER 1579, I, viii, f.23 [WIER 2021 [1569], I, vii, p.107].

Oltre a questa tradizione di reminiscenza classica, il nome della «Phitonisse» di La Taille sembra d'altra parte alludere ad un intreccio semantico e lessicale stabilito dal dettato biblico, dove "divinazione", "incantazione" e "serpente" sono spesso soprapposti, come ad esempio avviene negli *Atti degli Apostoli* 16, 16, secondo un'accezione quasi esclusivamente negativa[1]. Questo intreccio, in analogia a quanto si verifica con la Phitonisse di La Taille, si struttura attorno alla figura del serpente genesiaco, la stessa figura che, tramite la tentazione di un tipo di conoscenza alla quale si rivolge lo stesso Saül, ha indotto i progenitori dell'umanità a compiere il peccato originale[2].

In questo intreccio polisemico in cui, al pari di quanto avviene per esempio in Melantone[3], i riferimenti alla cultura antica si sovrappongono e si confondono nel richiamo del racconto biblico, la figura della Phitonisse di La Taille viene abbozzata ripercorrendo una fitta trama di riferimenti testuali e culturali nella quale, in fondo, è forse possibile riconoscere quella stessa convergenza di diversi elementi intellettuali in un medesimo «concetto cumulativo di stregoneria» che, sulla base di una retorica dell'*accumulatio*, si delinea sulla scena del mondo rinascimentale, specialmente a partire dagli anni Settanta del Cinquecento[4]. I modi e le forme discorsive che i demonologi del Rinascimento si sforzano di ordinare nei propri trattati offrono, in questo senso, «des fenêtres d'où l'on aperçoit le savoir de leur époque», creando un sistema di specchi in cui «[b]ien de convergences sont sensibles entre leurs traités, le théâtre ou la littérature de leur temps.[5]» Del resto, se, come ricorda Marianne Closson, la strega non ha diritto «au statut de personnage dans les mystères[6]», la presenza della strega di Endor sulla scena di *Saül* tende di contro ad illuminare in controluce quella fitta rete di richiami scritturistici e culturali sulla matrice della quale il pensiero rinascimentale delinea ed interpreta il fenomeno della stregoneria nelle sue infinite, e spesso inquietanti, manifestazioni polimorfiche.

---

[1] Cfr. TOORN, BECKING, HORST (ed) 1999, *s. v.* «Serpent».

[2] La *Vulgata* di San Girolamo rappresenta il più rilevante anello di congiunzione fra la profetessa di Delfi e la negromante di Endor, dal momento che è proprio egli ad adottare la parola *pytho* (*mulier habens pythonem*), laddove la traduzione greca dei Settanta impiega invece *engastrimuthon*, ossia ventriloqua: cfr. SCHMITT 1987, p.41, MONTESANO 2018, p.24. Il primo di questi due lessemi compare inoltre negli *Atti* 16, 16-18, dove una fanciulla indemoniata profetizza al cospetto degli Apostoli fino a quando San Paolo la libera dallo spirito malvagio che l'abitava («*tina echousan pneuma pythona […] autes manteuomene*»). Per quanto parzialmente erroenea, l'etimologia ricostruita da Isidoro di Siviglia rappresenta un nodo centrale nella tradizione culturale che individua nell'attributo di Apollo una derivazione «*a Pythone inmensae molis serpente, cuius non magis venena quam magnitudo terrebat*» (*Etymologiae*, VIII, xi, «De dii gentium», 54). In un capitolo precedente dello stesso libro, il vescovo afferma inoltre che «*Pythonissae a Pythio Apolline dictae, quod is auctor fuerit divinandi*» (VIII, ix, «De Magis», f.21).

[3] Nelle sue *Doctrinae Physicae Elemente, Sive Initia* (Wittenbergae, Lufft, 1550, II, f.210), Melantone definisce *πυθων* come il «diabolum respondentem consulentibus». Simile sovrapposizione fra cultura classica e religione cristiana in ambito demonologico è già percepibile già nel *trilogus* di Ulrich Molitor, il *De lamiis et phytonicis mulieribus* (([Reutlingen], [Johann Othmar], 1489), dove l'apparizione di Samuele viene peraltro interpretata come un'illusione diabolica, al pari di quanto sostenuto in merito alle riunioni notturne delle "lamie": cfr. ABBIATI, AGNOLETTO, LAZZATI (ed) 1984, p.116.

[4] Cfr. LEVACK 2003, pp.31-75.

[5] HOUDARD 1992, p.24.

[6] CLOSSON 2000, pp.183-184.

Nel profilo della maga biblica di La Taille tende in effetti a convergere quello stesso gioco di identità e di differenze a partire dal quale il pensiero della prima modernità ragiona e discetta intorno alla stregoneria. Nel coagulo di richiami scritturistici e letterari che si offrono alle riflessioni dei teologi, dei filosofi e dei magistrati dell'epoca, il passo del I libro di *Samuele* relativo alla Pitonessa rappresenta un luogo biblico cardinale, paradigmatico (uno dei pochi, assieme a quello relativo ai maghi del Faraone sbaragliati da Mosè[1]). Sulla base di questo passo, vengono quindi filtrate sia le testimonianze del mondo classico, sia le preoccupazioni e gli interessi che animano più in generale un paesaggio intellettuale le cui derive sono segnate dai numerosi processi per stregoneria che hanno luogo nel contesto francese secondocinquecentesco.

Sul fondale di questa scena, figura in prima fila il forte interesse che lo stesso La Taille manifesta verso il tema dell'occultismo, questa categoria del pensiero che nel corso del XVI secolo e agli inizi di quello successivo risulta «au cœur de toute représentation, de toute saisie possible du monde.[2]» L'autore dà infatti alle stampe, fra le altre cose, una traduzione del *Negromante* dell'Ariosto, nella quale viene meno quella patina scherzosa ed ironica con cui viene tratteggiato nell'originale il protagonista truffaldino[3], e un trattato alchemico che tratta della *Géomance abrégée pour savoir les choses passées, présentes et futures*, pubblicato a due anni di distanza dal *Saül* e nel quale, come recitano le pagine di apertura, viene esposta la «science ou divination des choses terrestres, par vertu des corps superieurs, des quatre Elemens, des sept Planettes & des douze Signes du Ciel.[4]»

L'attenzione che questo trattato rivolge nei confronti dell'astrologia divinatoria tende a testimoniare l'interesse per le tendenze più generalmente astrofile che si impongono con crescente fortuna nella Francia nel secondo Cinquecento, in un quadro culturale animato da un dibattito che non riguarda più soltanto, come già nel Medioevo, la liceità dell'astrologia rispetto alla religione cristiana, ma anche lo statuto epistemologico di questa forma di sapere, sospesa, al pari della magia

[1] *Es* 7, 8; 8, 15-18, luoghi biblici a cui fa riferimento Le Chœur des Lévites ricordando l'identità puramente esteriore fra i miracoli compiuti da Mosé ed i prestigi dei sacerdoti egiziani: cfr. LA TAILLE 1992 [1572], p.236, vv.541-546. Cfr. CALVIN 1985 [1549], pp.93-94.

[2] HAVELANGE 1998, p.69.

[3] LA TAILLE 1992 [1572], p.192: «La folie trouve un executoire dans la magie, dans l'évocation des morts. La Taille lui-même donne un example de cette tentation dans l'*Élegie* I […]. Le thème de la magie le poursuit dans toute son œuvre. Il traduit *Le négromant* de l'Arioste, écrit une *Satire du devin*, y fait allusion dans les *Corrivaux*, compose enfin une *Géomancie*».

[4] LA TAILLE 1574, [f.1 r°]. Su questo trattato cfr. CÉARD 1996, p.218, n.142. Sullo scorcio del Cinquecento, l'interesse astrologico testimoniato da questo trattato, dedicato alla divinazione per geomanzia ed ispirato probabilmente alle *Météores* di Baïf e agli *Amours et nouveaux échanges des pierres précieuses* di Belleau, non rappresenta una curiosità elitistica, bensì una pratica di larga diffusione culturale, tale per cui essa si attira in quegli stessi anni la censura papale: «en 1586, Sixte V, au § 4 de sa bulle *Coeli et terrae* condanna tous les livres, ouvrages ou traités qui exposaient l'astrologie judiciaire, la géomantie, l'hydromantie, la pyromantie, l'onomantie, la chiromancie et la nécromancie» (WAGNER 1939, pp.140-141). Sull'insieme di queste arti magiche cfr. PARÉ 1971 [1585], xxx, *De l'art magique*, pp.90-92.

e altre forme di sapere intrinsecamente ambigue, fra la filosofia naturale e le arti oscure[1]. Simile dibattito, che nelle sue linee di massima si delinea in seno al contesto fiorentino di fine Quattrocento[2], riceve particolare impulso all'interno di un quadro culturale segnato dalle propensioni astrofile della regina madre Caterina de' Medici[3], un interesse che viene di frequente guardato di cattivo occhio da parecchi teologi e da altrettanti uomini di cultura, specialmente se inclini alle speculazioni demonologiche[4]. Del resto, questi gli anni in cui Calvino dà alle stampe il suo *Advertissement contre l'astrologie qu'on appelle judiciaire* (1549), *brûlot* che polemizza contro i tentativi di riabilitazione dell'astrologia avanzati da Mellin de Saint-Gelais[5] e che condanna la divinazione astrologica facendo peraltro ricorso all'esempio di Saul[6], per quanto la condanna o quantomeno il sospetto nei confronti dell'astrologia non siano soltanto, come già nel corso dei secoli di mezzo, una questione religiosa.

L'astrologia, così come la magia e la demonologia con la quali essa tende sovente a collimare, costituisce nella cultura rinascimentale non soltanto, come osserva Aby Warburg, un «regno della superstizione applicata» dove è possibile rintracciare la «*connessione organica e culturale tra Tardoantico, Medioevo e Rinascimento*[7].» Al pari di quanto Lutero annota nei suoi *Tischreden* (pronunciati fra gli anni Trenta e Quaranta del Cinquecento e pubblicati nel 1566)[8], l'astrologia costituisce parimenti un sapere dai contorni incerti, un campo della conoscenza ambiguo che oscilla

[1] Per un quadro d'insieme cfr. GARIN 1987, pp.141-178.
[2] Cfr. GARIN 2006, pp.95-126, VASOLI 1987.
[3] Citando un estratto de *Le Prince Necessaire* dove si riprende l'esempio biblico di Endor (cfr. LA TAILLE 1882, III, p.cxli), l'editore di LA TAILLE 1968 [1572-1573], p.LIV, sostiene che «la situation décrite dans *Saül le furieux* et l'enseignement moral qui se dégage de la pièce présentent assez de parallèles avec la situation qui existait à la Cour de France aux environs de 1562 et avec la pensée de certains contemporains de l'auteur (notamment ses correligionnaires) pour nous permettre de considérer cette tragédie comme un avertissement sur les sciences occultes adressé par un sujet loyal et peiux, inquiet de l'état du royaume, à la reine-mère et à son entourage.» La passione per l'astrologia di Caterina de' Medici viene descritta con minuzia di particolari da Henri Estienne, nel suo *Discours merveilleux de la vie, actions & deportements de Catherine de Médici, Royne mere […]* (s.l., s.e.,1575).
[4] Nell'epistola di dedica «A un sien amy» con cui La Taille introduce la sua *Géomance*, simili critiche emergono in controluce rispetto all'*excusatio non petita* con cui lo scrittore si difende. LA TAILLE 1574: «Quant à ceuz qui croient qu'il y eust icy de l'offense de Dieu, ou quelque invocation d'Espirts, j'estime ceux la tellement ignroants, qu'ils me semblent indignes de la peine que je prendrois à leur monstrer le contraire.»
[5] Nel 1546 compare a Lione, per i tipi di Jean de Tournes, l'*Advertissement sur les jugemens d'Astrologie, à une studieuse Damoyselle*, nel quale Saint-Gelais prospetta una soluzione di compromesso, facendo dell'astrologia una branca della filosofia naturale e al contempo un sapere esoterico, una pratica spirituale prossima alla magia.
[6] CALVIN 1985 [1549], pp.92-93: «Or nous sommes sur ce poinct là seulment, que c'est une curiosité mauvaise et reprouvee de Dieu, et non pas si les devins adressent quelques fois à dire verité ou non. Vray est que tout ce qui vient du Diable n'est que mensonge; mais Dieu permet bien que les trompeurs addressent quelques fois à dire verité, quand il veut punir par ce moyen l'incrudilité des meschantz. Prenons exemple de tous les deux en la sorciere de laquelle parle *Samuel*. Ce qu'elle dit au roy Saul est bien advenu. Dirons-nous pourtant qu'elle eust une science fondee en raison, pour predire les choses cachees? Nenny. Dieu, par sa juste vengeance, a lasché pour ce coup la bride à Satan, afin que ce malheureux roy là fust trompé comme il en estoit digne.» Nella tragedia di La Taille, i versi del Chœur de Lévites in conclusione all'atto secondo riproducono una condanna affatto simile contro la divinazione, di cui se ne elencano le verie tipologie differenti, così come in parte si legge anche in I *Sam.* 28, 3 (cfr. LA TAILLE 1992 [1572], p.236, II, vv.535-540).
[7] WARBUG 2004-2008, II, p.11.
[8] LUTHER 1912-1921 [1566], I, p.419: «Denn die heiden waren nicht so närriche, dass sie sich vor Sonn und Monden gefurcht hätten, sondern fur den Wunderzeichen und ungeheuren Gefichten, Portenten un Monstris, dafur surchten sie sich, und ehreten sie. Zudem, so ist Astrologia keine Kunst, denn sie hat keine principia und demonstrationes.»

costantemente fra ragione e assurdità, secondo un oscillamento epistemologico che attecchisce, fra i vari casi, anche la riflessione di un neoplatonico come Pontus de Tyard. Sorta di portavoce del Cinquecento di quel *déchirement* della spiegazione magica descritta più in generale da Lévi-Strauss[1], nella sua *Mantice* (pubblicata in origine nel 1558 e riedita quindici anni dopo), Tyard confessa di essere «esté en queste des Daimons et Esprits avec les armes requises en telle entreprinse, mais je n'y sceuz onques voir ny ouïr que la finale moquerie de ma folle et superstitieuse curiosité», una ricerca che è infine approdata «à la Judiciaire Astrologie, de laquelle ayant veu, et le pour, et le contre, debatu diligemment par plusieurs doctes et graves personnages, tant anciens que de ce temps: et formant de moy-mesme divers argumens pou l'un et pour l'autre, je suis demeuré suspendu entre l'OUY et NON: aimant mieux rester encor douteux en subjet tant serieux, que legerement me liguer d'une part, qui possible, seroti plus foible et la moins soustenable.[2]»

In fondo, tutto il pensiero rinascimentale è attraversato da una profonda e costante oscillazione analitica rispetto a tutto ciò che riguarda la norma e lo scarto, l'ordinario e l'eccesso, maturando sovente una soluzione di compromesso, come quella del verosimile[3], che echeggia per altri versi anche nelle discussioni poetiche di quegli stessi anni. Se da una parte Montaigne osserva che «Il n'y a raison qui n'en aye une contraire[4]», dall'altra l'ordine epistemologico del suo tempo tende più in generale a vacillare rispetto a quelle di forme di sapere in cui ogni ripartizione pare confusa, esitando di continuo fra i due poli del lecito e dell'illecito, fra ciò che afferisce alla scienza e ciò che invece deriva dalla magia, fra il pensiero logico che assicura una certa «distanza tra soggetto e oggetto, e quello magico che distrugge invece questo spazio grazie ad una *connessione ravvicinata* e superstiziosa, non importa se ideale o pratica, di soggetto e oggetto[5]». Come riassume Hélène Védrine, nella gestazione dei campi dei saperi del Rinascimento, «[m]agie, astrologie, démonologie se trouvent intégrées dans un système de rationalité conçu comme un système de forces.[6]»

[1] LÉVI-STRAUSS 1958, p.203: «Déchiré entre ces deux systèmes de références, celui du signifiant et celui du signifié, l'homme demande à la pensée magique de lui fournir un niveau système de référence, au sein duquel des données jusqu'alors contradictoires puissent d'intégrer.»
[2] TYARD 1990 [1573], p.185 [ff.191 v°-192 r°]. Anche nella pessimistica *Elegie à Pierre Ronsard*, Tyard non fa alcune distinzione fra l'astrologia e le altre arti di ispirazione demonica, come la geomanzia, la necromanzia e la chiromanzia: cfr. Ibid., p.13.
[3] MONTAIGNE 1992 [1588], I, xxi, «De la force de l'imagination», p.99: «Il est vray semblable que le principal credit des miracles, des visions, des enchantemens et de tels effects extraordinaires, vienne de la puissance de l'imagination». Cfr. Ibid., I, xxvii, «C'est folie de rapporter le vray et le faux a nostre suffisance»; III, xi, «Des boyteux», p.1031: «Je suis lourd, et me tiens un peu au massif et au vray-semblable».
[4] Ibid., II, xv, «Que nostre desir s'ccroit par la malaisance», p.612. Questo giudizio ritorna a più riprese sotto la penna del saggista, anche quando nel capitolo dedicato alla stregoneria egli afferma che «[i]l n'est rien si soupple et erratique que nostre entendement» (Ibid., III, xi, «Des boyteaux», p.1034).
[5] WARBUG 2004-2008, II, p.89.
[6] VÉDRINE 1996, p.7. Per ciò che concerne più nello specifico l'astrologia cfr. SEZNEC 1993, pp.55-100.

Sul filo dell'ambiguità: l'episodio di Endor

L'ambiguità epistemologica con cui nel Rinascimento vengono inquadrate la magia, l'astrologia e la demonologia tende d'altra parte a costituire la base su cui pare prender forma il terzo atto del *Saül*. Alla proiezione retrospettiva che, nei primi due atti, caratterizza i discorsi di Saül nei suoi eccessi di disperazione e di malinconia subentra, nel corso del terzo atto, un angolo prospettico diametralmente opposto e che determina l'orientamento narrativo dei due atti conclusivi. Al riverbero del passato sulle motivazioni che determinano le vicende del presente succede, con questo atto, l'anticipazione di quella *sorte* che attende il re e che la stessa *sorcière* richiama nel suo stesso nome. Facendo comparire, così come recita la richiesta che Saül sottopone alla strega, «par charmes et par vers / L'esprit de Samuel du plus creux des enfers, / Afin qu'en ce soudain et important affaire / Il me baille conseil sur ce que je dois faire[1]», il monarca, infatti, non apprende soltanto l'esito dell'imminente battaglia, ma anche il provvidenziale ed inesorabile destino entro cui è inscritto la sua vicenda di re e uomo. Così, «[à] la mise en scène de l'enfer par l'intermédiaire de la folie fait pendant, à l'acte III, l'attente de l'enfer par l'intermédiaire de la conjuration que prononce la Pythonisse.[2]»

Questo atto mette dunque in scena la voragine infernale che il dubbio e la disperazione scavano all'interno del protagonista[3], il quale sembra oscillare senza requie fra i poli che articolano il precetto paolino «*noli altum sapere, sed time*[4]». Risucchiato nel vortice interpretativo del silenzio di Dio, Saül, quasi sprofondando negli abissi della cogitazione, si inoltra in questo modo sino alle porte dell'inferno, sospinto da un'angoscia che «est moins la peur de la colère de Dieu que l'oubli de la colère dans une aliénation si étrange qu'elle est exprimée par la possession diabolique.[5]»

L'appello rivolto da Saül alla strega sembra del resto come ricalcare e ridistribuire i nuclei lessicali che ritmano la parabola tragica dell'Ercole senecano, la cui vicenda è come riassunta nei versi proemiali con cui Giunone condanna l'eroe all'*impietas*, al *furor* e al *dolor* (vv.96-99), un'*impietas* che è l'equivalente di quel *nefas* che in altre tragedie dello scrittore latino (*Medea*, *Hercules Oetaeus*, *Oedipus*) si realizza attraverso il ricorso alla magia[6]. Nella tragedia di La Taille, la quale si apre sul *furor* del re per poi chiudersi sul *dolor* provocato dalla conoscenza del destino che lo attende, l'*impietas* della necromanzia costituisce sotto più aspetti il concetto che funge da cerniera

[1] LA TAILLE 1992 [1572], p.239, III, vv.615-618.
[2] ZILLI 1998, p.212.
[3] BODIN 2016 [1580], I, vi, p.158 [f.42 v°]: «Or celuy qui est impatient se desespere, et appelle le Diable à son ayde, comme on void le Roy Saul, apres avoir demandé conseil à Dieu, quelle issue il auroit contre ses ennemmis, et aux Prophetes, et aux Pontifes, et qu'il n'auroit aucune responde de la bataille, il s'adressa à une Sorciere, pour sçavoir l'issue de ses affaires».
[4] *Rm* 11, 20. Cfr. GINZBURG 1976.
[5] FRAGONARD 1998, p.26. Cfr. LA TAILLE 1992 [1572], pp.227-228, II, vv.293-294, 312-313.
[6] Cfr. DUPONT 1995, pp.56, 217 e CAIGNY 2011, pp.243-244, che ne sviluppa le osservazioni.

fra questi due stati d'animo. Se le discussioni intorno alla natura e allo statuto epistemologico delle forme di prescienza, fra cui quelle della negromanzia, hanno il loro *locus classicus* - ripreso per esempio da Pico - nel *De divinatione* di Cicerone, il quale in sostanza assimila la divinazione ad una forma di superstizione religiosa, è del resto lo stesso Seneca a ricordare i pericoli verso cui può andare incontro colui che cerca di perscrutare l'avvenire: «*Calamitosus est animus futuri anxius*[1]» scrive infatti Montaigne citando il filosofo latino, prima di dedicare un intero saggio a «la forçenée curiosité de nostre nature, s'amusant à preoccuper les choses futures[2]». La decisione presa da Saül, sorta di Ercole biblico, è pertanto biasimevole da un punto di vista tanto cristiano, quanto pagano. Non a caso, dunque, è proprio nelle parole del Premier Écuyer, cioè di colui che ancor più del coro si fa portavoce degli ideali stoici, che riecheggiano a più riprese le proscrizioni contro i maghi e gli indovini sancite all'interno del dettato veterotestamentario[3].

Nell'eco di questa valenza etica ma anche estetica della magia, la *divinatio ex mortuis* messa in scena da La Taille costituisce inoltre un argomento che nel periodo rinascimentale si trova al centro di un dibattito al contempo culturale, religioso ma anche epistemologico: «qu'elle soit naturelle ou artificielle, inspirée par Dieu ou de souce démoniacque, exercée par d'authentiques prophètes ou de véritables charlatans, la "pronostication"», come scrive Louise Frappier, «passionne les esprits, et non les moindres.[4]» L'episodio di Endor costituisce in effetti una vera e propria *crux interpretationis* della riflessione teologica e filosofica del secondo Cinquecento. Confrontandosi con l'ellissi narrativa di I *Sam.* 28, 3-25, «le seul […] de tout l'Ancien Testament où un mort revienne sur terre à la demande des vivants[5]», gli scrittori del tempo argomentano e discutono la natura dell'apparizione dello spirito di Samuele, principiando una discussione a forte taratura confessionale rispetto a cui La Taille fornisce il proprio inquadramento esegetico fra le riflessioni metapoetiche affidate al *De l'art de la tragédie*.

[1] MONTAIGNE 1992 [1588], I, iii, «Nos affections s'emportent au delà de nous», p.15, dove viene citata l'*Epistula* XCVIII di Seneca.
[2] Ibid., I, xi, *Des prognostications*, dove il bordolese cita peraltro Lucano, uno dei possibili modelli di La Taille.
[3] Cfr. TIN 1999, p.26. Più in generale CAMPAGNOLI 1985 sostiene che «la tragedia del Cinquecento si preoccupa […] di estendere ai personaggi, e ad alcuni "filosofi" in particolare, il punto di vista del coro, assumendolo come punto di vista privilegiato dell'autore.»
[4] FRAPPIER 2001, pp.46-47. Per i precedenti teologici, e più in particolare tomistici, per i quali la divinazione assume una connotazione di sapere demoniaco che si riverbera largamente nel pensiero rinascimentale cfr. CÉARD 1996, pp.112-131.
[5] LECERCLE 2007, p.169.

Nel «représenter l'histoire ou le jeu[1]» di un soggetto teatrale che pare in più momenti offrirsi quale specchio alle vicissitudini della Francia contemporanea[2], l'affinità fra realtà e finzione tragica subisce in effetti un cortocircuito nel momento in cui La Taille si ritrova a dover definire il proprio posizionamento rispetto ad una *vexata quaestio* che gode di una storia interpretativa plurisecolare.

Sin dagli albori della discussione patristica e della successiva discussione quodlibetaria scolastica[3], viene progressivamente maturato l'irrefutabile certezza che l'apparizione del profeta dall'oltretomba non sia altro che il risultato dell'intervento ingannevole del demonio[4], sorta di attore che compare sotto le spoglie del profeta («*ex persona eius loquentis*», come scrive Tommaso nella sua *Summa*[5]). Nella loro comune avversione all'invenzione del Purgatorio, realtà oltremondana inventata e progressivamente infernalizzata a partire dai secoli di mezzo[6], e nella conseguente riluttanza all'idea di una pratica di scambio fra vivi e spiriti dei defunti (ciò che Viret definisce senza mezzi termini come *nécromance papale*[7]), anche Lutero e Calvino interpretano l'apparizione di Samuele alla luce dell'interferenza diabolica, facendo della strega di Endor nient'altro che lo strumento di un inganno infernale per attirare Saul verso la propria rovina[8].

---

[1] KREYDER 1998, p.136, n.25, nota che questa espressione impiegata ne *De l'art de la tragédie* «a probablement le double sens d' "imiter" (de reproduire, de composer) et de "jouer sur scène"». Cfr. CHARPENTIER 1998c, pp.52-53, dove i concetti di unità di luogo e di tempo vengono ricondotti non tanto alla realtà quanto piuttosto a quelli della rappresentazione teatrale. Questa ambiguità della «représentation», con la quale sostanzialmente si tenta di tradurre l'*opsis* aristotelica, sembra peraltro costituire un espediente impiegato all'interno della tragedia: se l'«habit déguisé» (a. II, v.480) con cui Saül si cammuffa «d'étrange guise» (a. III, v.597) per non essere riconosciuto dalla strega ripercorre la fonte biblica (I *Sam.* 28, 9), il «parler menteur» (a. V, v.1189) col quale il Soldat Amalécite cerca di irretire David sembra come nel caso del travistimento intrecciare imitazione e rappresentazione scenica all'interno della stessa finzione tragica (cfr. LA TAILLE 1992 [1572], pp.234, 258).

[2] Cfr. REFINI 2009, p.249.

[3] Cfr. PORRO 2013, pp.83-84.

[4] Cfr. LOMBARDI 1996, pp.182-184, LOMBARDI 1997, pp.35-39, dove vengono riportate le posizioni di Giovanni di Salisbury (*Policratus*), di Nicola da Lyra (*Postilla super totam Bibliam*) e qulla di Jacopo Passavanti (*Specchio di vera penitenza*), tutti sostanzialmente concordi nel sostenere che la comparsa dell'anima di Samuele sia uno dei trucchi con cui il diavolo aveva inteso ingannare Saul. Cfr. HAINES 2018, pp.124-125.

[5] Tommaso, *Summa theologiae*, II-II, q.174, a.5, dove viene nondimeno sostenuto che Dio possa talvolta servirsi del demonio per rivelare una verità.

[6] Cfr. DELUMEAU 1983, pp.427-446, LE GOFF 2013, pp.84-98.

[7] L'argomento già è ampiamente trattato in VIRET 1552, dove già nel *Sommaire general* (f.3) l'autore si pone l'obbiettivo di «descouvrir la fiction & les abuz du purgatoire Papiste.» In VIRET 1553, che dà seguito alle discussioni intraprese l'anno precedente, il teologo riformato sostiene sin dall'*Epistre* (f.3) prefatoria di voler dare «confirmation des ditz erreurs, & principalement du Purgatoire, & de la Messe, & de tous les autres abus, co[m]mis autour des mortz.» Il carattere diabolico del Purgatorio, "miracolo" di invenzione satanica, è parimenti illustrato in CALVIN 2008 [1441], I, v, «De la penitence», p.807 [f.349]: «Il fault donc cryer à haulte voix que purgatoire est une fiction pernicieuse de Sathan». Il motivo si ritrova con frequenza fra gli scritti polemici di autori protestanti: fra i molti casi, l'italiano Bernardino Ochino sviluppa la propria critica lungo il *De Purgatorio dialogus […]* (Tiguri, Gessneros, 1555). La realtà del Purgatorio viene di contro sostenuta in ambiente cattolico da numerosi scrittori: Melchior Flavin (*De l'estat des ames après le trespas […]*, Paris, Guillaume Chaudiere, 1579), Jean Lambert (*Discours evangeliques […]*, Paris, Guillaume Bichon, 1586 [1582]), François Feu-Ardent (*Semaine des dialogues […]*, Paris, Michel Sonnius, 1598), René du Pont (*La Philosophie des esprits […]*, Paris, Guillaume de la Nouë, 1602), Pierre Crespet (*Discours catholiques […]*, Paris, Claude Chappelain, 1604) e Claude Durand (*Purgatoire des fideles defuncts […]*, Poitiers, Anthoine Mesnier, 1605).

[8] Nell'ambiente riformato, tale impostazione esegetica viene plasticamente resa nella xilografia che accompagna il commento di Lutero nella *Biblia. Das ist die gantze heilige Schrift Deutsch, durch Mart. Lut […]* (Wittenberg, 1572) riprodotta e discussa in SCHMITT 1987, pp.53-54. Cfr. Ibid. p.60, n. 70, dove viene riportato il commento di Lutero (f.169

Così, nel corso del Cinquecento l'interpretazione dell'apparizione di Samuele si polarizza *grosso modo* attorno a due principali e contrastanti soluzioni: o l'apparizione dello spirito di Samuele è realmente avvenuta, riconoscendo di conseguenza alla strega la facoltà di evocare, mediante un'arte che attira le attenzioni della speculazione cabalistica, l'anima di un defunto, per giunta profeta e santo[1]; oppure essa è viceversa soltanto un'illusione resa possible dalla polimorfia satanica[2], un vero e proprio *trompe-l'œil* diabolico che non è altro che un ingannevole raggiro nel quale, al pari di quanto Calvino afferma nei suoi *Sermons sur le Deutéronome* con una metafora dal sapore teatrale, il diavolo «ioue le personnage des morts: tellement qu'il semble (ainsi qu'il a esté n'agueres recité) qu'un ho[m]me se presente: & c'est le diable qui fait telles illusions.[3]» «C'est bien le diable qui parle lors», come scrive il teologo protestante Lambert Daneau nel suo *Dialogue des sorciers* (1574), «mais sous le no[m] d'un autre, & non pas en sa propre personne, comme la Pythonisse de Saul.[4]»

v°): «Das aber hie die Schrifft sagt Samuel sey aufferwecket und hab mit Saul geredt, ist zu verstehen nicht das Samuel Gewesen sey, sondern das Saul solchs also gemeinet und verstanden habe. Denn so mechtig ist der Teufel, selbs nicht ich geschweige, denn ein Mensch der des Teufels hiulffe brauchet, das er eirien verstorben Menschen aus seiner ruhe erwecken und aus dem Schos Abrahe, wie es die Schrifft heisset, rücken köndte. Darumb ist es gewis das solches nur ein Teufels gespenst gewesen ist, und nicht Samuel, der in seiner ruhe und schos Abrahe blieben ist.Die Schrifft aber heisst ein solch gespenst den Samuel, darumb das Saul und die Warsagerin es nur den Propheten Samuel gehalter haben». D'altra parte, ne *Les Tragiques* d'Aubigné individua nel re Saül in preda ai demoni l'archetipo di qualsiasi re cattolico colpevole delle persecuzioni contro i protestanti (AUBIGNÉ 1995 [1627], p.282, VI, vv.327-334). Per uno studio globale del pensiero riformato sull'episodio di Endor cfr. LAPLANCHE 1993, pp.57-58, CLOSSON 2000, p.104, n. 132, LECERCLE 2001, p.23, LECERCLE 2007, pp.182-183, LECERCLE 2011, capitolo III.

[1] Ampiamente conosciuto e letto in Francia, nel *De arte cabalistica* di Reuchlin viene scritto ad esempio che «una donna a Endor risuscitò Samuele morto, il quale, dopo la sua risurrezione, parlò con il re Saul.» (REUCHLIN 1995 [1517], p.106)

[2] Tale polimorfia di Satana, ricorrente nell'argomentazione tertullianea, è fra i numerosi casi descritta in PARÉ 1971 [1585], xxv, «Esemple des choses monstrueuses faites par les démons et sorciers», pp.80-82. Se gli uomini si votano alla stregoneria, scrive Paré, «c'est par une infidelité et deffiance des promesses et assistance de Dieu; ou par mepris, ou pour une curiosité de sçavoir choses secrettes et futures ; ou estans pressez d'une grande pauvreté aspirant d'estre riches. […] Masi le diable, puis qu'il a puissance sur eux, leur imprime tellement en la fantaisie les images des choses qu'il peuvent penser autrement qu'il ne soir ainsi […]. [Les] malins Anges, appelez Démons ou Diables, qui de leur nature taschent tousjours à nuire au genre huamin par machinations, faulses illusions, tromperies et mensonges ; et s'il leur estoit permis d'exercer leur crauté à leur volonté et plaisir , vertiablement en bref le genre humain seroit perdu et rüiné, mais ils ne peuvent qu'en tant qu'il plaist à Dieu leur lascher la main. […] les Demons se forment tout subit en ce qu'il leur plaist, et souvent on les voit transformer en bestes, comme serpens, crapaux, chat-huans, huppes, corbeaux, boucs, asnes, chiens, chats, loups, toureaux et autres ; voire ils prennent des corps humains vifs ou morts, les manient, tourmentent, et empeschent leurs œuvres naturelles; non seulment ils se transmuent en hommes, mais aussi en Anges de lumiere».

[3] CALVIN 1567, cix, f.640b, che continua: «Et cependant nous voyons par cela, que tout ce qu'on a dit des esprits qui revienne[n]t, n'ont esté que tromperies de Satan: & ceux qui s'y sont abusez, c'est autant comme s'ils se fussent venus rendre esclaves à Satan à leur escient & toutesfois cela a esté tenu pour grande devotion en la papauté.» Il carattere diabolico della scena di evocazione si ritrova anche nell'apocrifo di *Bartolomeo.*

[4] DANEAU 1574, I, f.21. Predicatore calvinista, Lambert Daneau prende spunto da alcuni processi avvenuti a Parigi per redigere il suo trattato in forma di dialogo, opera tradotta a stretto giro sia in latino che in inglese (verso il quale viene tradotto nel 1575 anche il *De veneficis* dello stesso Daneau apparso un anno prima). Cfr. MARCONVILLE 1564, ff.101 v°-102 v°, che conclude: «Et voilà comme certainement Sathan mo[n]stra en ces deux choses sa fallace, à sçavoir qua[n]d il se laissa adorer soubz le nom & habit de Samuël, & quand il dist qu'il seroit le lendemain avec Samuël.» PEUCER 1584, V, iiii, «Divers opinions de Payens touchant l'estat des ames separees des corps […]», f.216: «Ce n'est pas l'ame de Samuel qui revient[n]y, encore que la Pythonisse l'eust coniuree par le commandement de Saul: car les ames des iustes sont en la main du Seigneur. Parquoy le Diable ne peut les attirer & produire en veuë, quand il luy plait: ains il comparoit en forme des personnes decedees, & […] il repete ce que Samuel avoit predit au paravant.»

Fra le due alternative che si delineano in questa antinomia, alle quali si aggiunge la possibilità che la strega di Endor non faccia altro che fingere di imitare la voce di Samuele a mo' di ventriloqua[1], e fra i diversi slittamenti culturali e teologici per i quali l'apparizione di Samuele, nonostante le possibili interpretazioni avanzate, resta fondamentalmente un evento attraversato da una costante sovrapposizione fra realtà ed illusione, La Taille, in ultima analisi, sembra esplorare appieno le possibilità offerte da una posizione irrisolta, quasi programmaticamente ambigua, facendo dell'apparizione del profeta una sorta di prisma in cui convergono la realtà e l'illusione che distinguono tanto il demonio, quanto il teatro. In effetti, se nella prospettiva epistemologica rinascimentale la sfera del sovrannaturale demoniaco rappresenta di frequente un ambito nel quale, per riprendere le parole di un araldo della ricerca razionale come Paré, è talvolta necessario ammettere «la foiblesse de nostre esprit[2]», nel caso di La Taille questa stessa incertezza ermeneutica tende ad aderire alla semantica teatrale, traducendosi di conseguenza come un espediente letterario che può permettersi di giocare, a differenza delle fragili e colossali impalcature razionalizzanti delle dispute demonologiche, sui confini della poesia[3] e della finzione letteraria[4]. Ai deliri su cui si apre la tragedia e che per il tramite dello sguardo alienato del monarca introducono in un «autre théâtre, invisible aux spectateurs réels [5] », con la scena dell'evocazione di Endor subentra pertanto un'ulteriore sovrapposizione fra illusione e realtà, le stesse dimensioni che strutturano ontologicamente il teatro, e sul crinale delle quali si gioca il problema dell'identità satanica.

Le aporie esegetiche relative alla *mise en scène* di Samuel, vero e proprio *revenant*[6] la cui natura resta dunque sospesa fra la profezia divina e la frode diabolica[7], vengono del resto affrontate

[1] Pe un panorama d'insieme in merito alla contrapposizione fra le due principali tendenze confessionali suscitate da questo passo biblico cfr. SCHMITT 1987, pp.44-46, LOMBARDI 1997, pp.31-34, LECERCLE 2007, p.177, LECERCLE 2011, pp.48-52, NOBLESSE-ROCHER 2021. LECERCLE 2001, pp.21-22, riassume così: «La première affirme que c'est l'âme de Samuel qui paraît. […] La deuxième position dément absolument que l'âme puisse paraître: il ne s'agit que d'une opération diabolique, soit que le diable ait suscité une pure illusion, soit qu'il intervienne lui-même en prenant l'apparence du prophète. On peut distinguer encore une troisième position, qui s'oppose aux deux premières: il n'y a aucune apparition, c'est une supercherie de la sorcière qui, par ses dons de ventriloque, parvient à faire croire à la présence d'une créature surgie des abîmes.»

[2] PARÉ 1971 [1585], xxvi, p.83.

[3] Nel suo dialogo intitolato *Strix* (1523, poi volgarizzato da Leando Alberti nel 1556), Giovanfrancesco Pico della Mirandola, nipote del celebre umanista, descrive con queste parole la scelta del genere dialogico in una lettera indirizzata all'amico Giovanni Mainardo: PICO 2012 [1523], «Giovanfrancesco Pico saluta il suo Mainardo», p.39: «alla domanda perché io non scrivessi in forma di dialogo, ma in prosa, per capitoli, per teoremi e talvolta per questioni e annotazioni, risposi francamente che preferivo dividere l'argomento da trattare secondo le sue parti e che il dialogo mi pareva simile alla poesia.»

[4] Cfr. LECERCLE 2007, pp.196-197.

[5] CHARPENTIER 1983, p.75.

[6] Per una panoramica d'insieme sul tema dei *revenants* nella prima età moderna cfr. DELUMEAU 1978, pp.103-119.

[7] Nel 1553, Kaspar Peucer, genero di Melantone, pubblica a tal proposito un'opera dal titolo emblematico, il *Commentarius de praecipius divinationum generibus, in qua a prophetiis divina autoritate traditis, et Physicis praedictionibus, separentur Diabolicae fraudes et superstiosae observationes confutatae damnatur* (Wittenbergae, [Krafft], MDLIII [1553]. Nella traduzione verso il francese di quest'opera realizzata da Simon Goulart (*Les devins, ou commentaire […]*, Anvers, Herdrik Connix, 1584), il mondo viene descritto «comme un theatre élabouré & poli d'un

ed esplorate nel loro insieme ne *De l'art de la tragédie*, pur evitando di fornire una soluzione dirimente e capace di inquadrare l'apparizione del profeta sotto un'unica ed esclusiva angolatura esegetica. Risolvendosi a rimettere qualsivoglia soluzione alle curiosità della disputa teologica, La Taille, secondo un atteggiamento prossimo a quello che François Belleforest professa nelle *Histoires prodigieuses* (1575) in merito all'apparizione degli spiriti dei defunti[1], sembra voler ricorrere alla preterizione sin dall'inizio della sua argomentazione, quasi per ritagliarsi una posizione avulsa al confronto religioso e come se delegasse lo scioglimento del problema a quello stesso «autre engin que le nostre» al quale anche Montaigne rimanda, nel suo celeberrimo saggio sulla stregoneria, al fine di «accommoder les exemples que la divine parolle nous offre de telles choses, tres-certains et irrefragables exemples[2]».

> Et parce qu'il m'a été force de faire revenir Samuel, je ne me suis trop amusé à regarder si ce devait être ou son esprit même, ou bien quelque fantôme et corps fantastique, et s'il se peut faire que les esprits des morts reviennent ou non, laissant la curiosité de cette dispute aux theologiens[3].

Oltre a riprodurre le ambivalenze racchiuse nell'interpretazione del passo biblico, l'oscillazione argomentativa di La Taille tende d'altra parte a suggerire alcune dicotomie che contraddistinguono la discussione demonologica in merito all'episodio di Endor. Nell'alternanza che regola la distinzione tra fatto e finzione, tra la reale possibilità delle apparizioni dei defunti e la fantasia indotta dall'illusionismo diabolico, l'autore sembra in effetti riecheggiare quella stessa ambivalente

artifice singulier, ou chascun contemplast la sagesse de l'ouvrier» (f.20), mentre rispetto ai demoni viene fra le varie cose rilevato che «Ils representent en l'air diverses apparances & des prodiges semblables aux vrais Meteores (f.26). Per uno sguardo più generale su ques'opera cfr. CÉARD 1996, pp.178-186, HAVELANGE 1998, pp.64-65.

[1] BOAISTUAU ET AL. 1575, f.168 r°: «Or ces choses estant de grande consequence et difficiles à vuider, nous en laisserons aussi le vuidange, et resolution aux Theologiens»; f.169 r°: «Je laisse (comme j'ay dit) le secret de l'apparition des morts à la saincte escole de Theologie»; ff.169 r°-169 v°: «Je laisse discourir aux Theologiens (les lettres desquels je n'ay si avant penetrées que ie voudroy) ce que les enemys de l'Eglise concluroyent contre ses traditions»; f.172 v°: «De tels secretz je me raporte à la sainte escole de Theologie».

[2] MONTAIGNE 1992 [1588], III, xi, «Des boyeux», p.1031. Se l'attitudine dubitativa nei confronti delle possibilità della sola ragione umana sembra delineare i contorni di un terreno comune a La Taille e Montaigne, al pari di quanto avviene con un altro drammaturgo protestante fortemente avverso alla caccia alla streghe come Jacques Grévin, l'orizzonte di riferimento verso cui si muovono le riflessioni del poeta di Bondaroy e quelle del saggista di Bordeaux sono tuttavia differenti, dal momento che La Taille analizza gli esempi biblici *per se*, mentre Montaigne contempla quest'ultimi evitando di fornirne un'interpretazione tutta indirizzata a «les attacher à nos evenemens modernes» (al pari, si potrebbe aggiungere, di quanto avviene nella *Démonomanie* di Bodin, che Montaigne possiede nella propria biblioteca ma che che evita di criticare apartamente).

[3] LA TAILLE 1992 [1572], p.211, rr. 141-145. L'incertezza della distinzione teologica, che La Taille non sembra voler risolvere, si ripete nelle parole de Le Chœur des Lévites in conclusione all'a. III, vv.535-540 (cfr. Ibid., p.236). Cfr. FRAGONARD 1998, p.28, CLOSSON 2000, pp.105-106, LECERCLE 2007, pp.172-174. Se La Taille rifiuta di pronunciarsi in merito alla natura dell'apparizione dello spirito di Samuele, anche Claude Billard (1610) e Pierre du Ryer (1642) incontrano nelle loro tragedie, entrambe intitolate *Saül*, simili problemi esegetici: cfr. MILLET 1995b, p.175, LECERCLE 2022, p.39.

ripartizione metafisica fra «corps spirituel» e «corps aérien» che assilla sia la speculazione della scienza alchemica[1], sia le riflessioni della trattatistica demonologica[2]. Del resto, se da una parte l'ordine del discorso demonologico tende a costruirsi attorno all'ambiguità, prossima a quella di La Taille, che sussite intorno ad un fenomeno come stregoneria che viene alternativamente inteso «comme fiction vraie» o «comme illusion réelle[3]», tanto la demonologia quanto il *Saül* sono carsicamente percorsi da immagini analoghe, da simili contrasti chiaroscurali[4], al punto che, come osserva François Lecercle, «[q]uoique prétende La Taille dans son *Art de la Tragédie*, les dramaturges ne sont pas indifférents aux spéculations des démonologues: ils en font, pour la plupart, une grille de lecture indispensable pour comprendre leur pièces[5]».

Malgrado la professione di distanziamento, se non di vero e proprio esibito disinteresse («il m'a été force»), il drammaturgo consacra la sezione più consistente della sua *De l'art de la tragédie* non tanto a delineare la propria estetica, quanto piuttosto ad analizzare il passaggio biblico relativo all'episodio di Endor[6]. La sua argomentazione è tortuosa e altalenante, creando una sorta di movimento oscillatorio fra le due possibili posizioni esegetiche che, nonostante la finale risoluzione per una delle alternative, pare come riprodurre l'ambiguità e la variazione di senso che risulta sottesa

[1] Cfr. FRAGONARD 1984, pp.93-94.

[2] Come ad esempio si può leggere in LE LOYER 1586, I, i, «Definiton de Spectre, de l'imagination, & ensemble de ses especes», ff.8-9: «Qua[n]d est de l'imagination sensitive, ou bien elle est fausse & vient de l'immaginative corrompue ou des se[n]s blessez & alterez, ou elle est vraye, & alors c'est un Spectre que nous avons definy une substance sans corps se presentant sensiblement aux hommes. Ie dis substance sans corps, par ce que tout corps à besoin de longitude, latitude, & profondité, qu'on dict autrement crassitude, & par conseque[n]t doit estre palpable & maniable : ce qui n'est pas aux Esprits, lequels se vestans d'un corps aerien, & d'eux mesmes estans substa[n]ces incorporées ne sont point palpables de l'attouchement humain.» Sull'argomentazione di Le Loyer in merito all'esistenza reale delle apparizioni cfr. DUBOIS 1991, pp.81-83.

[3] LAVOCAT 2007, p.84: «C'est bien la perception de la sorcellerie comme fiction vraie, comme illusion réelle, qui emble avoir suscité un traitement (partiellement) littéraire, comme si les discours théologuqes, médicaux et juridiques ne suffisaient pas à rendre compte de ce paradoxe.» MAUS DE ROLLEY 2007, p.109: «Tout l'objet du discours démonologique est là: tracer, autour et au sein de chaque phénomène diabolique (métamorphoses, apparitions, incubes et succubes, sabbat et transport au sabbat, etc.), de multiples lignes de partage entre le réel et l'illusoire, entre le vrai et le faux, sans qu'il s'agisse jamais de ramener la totalité du fait diabolique d'un côté ou de l'autre.» Cfr. HOUDARD 1992, p.222.

[4] JACQUES-LEFÈVRE 2007, p.38: «Ce jeu de l'ombre et de la lumière, décliné dans tous les modes possibles, sera caractéristique de presque tous les textes démonologiques qui vont le [*scil.* le *Malleus Maleficarum*] suivre, comme si l'obscurité propre à la sorcellerie résistait toujours symboliquement aux tentatives d'élucidation». BODIN 2006 [1580], I, ii, p.111 [f.13 v°], declina a più riprese questa dialettica fra luci e ombre al fine di evidenziare il valore "illuminante" di un'opera posta al servizio della verità, anche quando si tratta di descrivere la vicenda di Saul: «On recueillist aussi que l'esprit de Dieu est comme la lumiere, qui se communique sans diminution, et qu'il n'est qu'en peu de personnes, et n'y est pas tousjours. Comme ne cas pareil, il est dict que l'esprit de Dieu laissa Saul, et quelquesfois le maling esprit le tourmentoit».

[5] Cfr. LECERCLE 2001, pp.25-26, LECERCLE 2007, p.199. Alcuni trattati demonologici sembrano del resto condividere con La Taille la medesima attenzione per i termini da impiegare nella descrizione dell'evocazione della strega di Endor: cfr. DEMOUGIN 2007, p.225, n. 2.

[6] Di lunghezza ineguale e di metro diverso (i primi quattro in alessandrini, l'ultimo in *décasyllabes*, tutti a rima baciata), fra i cinque atti che scandisono la tragedia, il terzo, ossia quello in cui si riversano le considerazioni programmatiche di La Taille, è quello più sviluppato.

al teatro stesso, anch'esso, in fondo, sospeso ad una costante oscillazione fra concretezza e apparenza, realtà ed illusione[1].

Di primo acchito, la posizione di La Taille sembra emergere con chiarezza, respingendo apertamente il «merveilleux savoir» riposto fra le pagine del *De incertitudine et vanitate scientiarum* di Agrippa (1529). Nell'argomentare la necessità di una mediazione spiritualistica per giungere a penetrare il segreto delle cose, Agrippa sostiene infatti che l'apparizione di Samuel sia stata reale[2], intrecciando la sua argomentazione con alcuni spunti attinti alla teoria classico-rabbinica dei *biaiothanatoi* e all'esegesi avanzata in merito da Agostino in un primo momento della sua vita[3].

Malgrado il rifiuto di questa interpretazione, la postura esegetica di La Taille, tuttavia, rimane fondamentalmente elusiva, ambigua, caratterizzata da «un certain flottement autour de ces pratiques abominables [4] ». Alla confutazione dell'argomentazione di Agrippa attraverso il riferimento all'esegesi più matura di Agostino e alle indicazioni cronologiche riportate nelle *Antichità giudaiche* di Giuseppe Flavio[5], La Taille alterna nella sua discussione accenni alla prospettiva ermeneutica più

---

[1] Del resto, come argomenta MASSÉ 1579, I, xxii, f.103 v°, coloro che sono inclini a seguire i riti delle «fausses religions» da cui deriva la stregoneria sono gli stessi «qui aimeront mieux un iour de Dimanche ou autre feste, aller à quelque bon desieneur, iour à la paulme ou à l'esbat aux champs, qu'estre au service & à la grand' Messe.» Già nel captiolo sedicesimo del *Petit fragment catéchistic* di René Benoist riportato in Ibid., ff.20-22 viene dedicato, così come recita il titolo del capitolo stesso, a dimostrare «*Que les ieux des theatres & les danses sont une suitte de la science diabolique, operante par philaphtie & amour de soymesme contraire à la foy operante par charité, fondament de la Cité de Dieu*.»

[2] AGRIPPA 1533, *De incertitudine*, ff.ccclvi-ccclvii: «*Nam in libris regnum legimus phytonissam mulierem, quae erat in Endor, evocasse animam Samuelis prophetae, licet pleriq; interpretentur no*[*n*] *fuisse anima*[*m*] *prophetae, sed malignu*[*m*] *spiritu*[*m*], *qui illius sumpserit imagine*[*m*]. *Tamen Hebraeoru*[*m*] *magistri dicunt, quod etia*[*m*] *August. ad Simplicianu*[*m*] *fieri potuisse no*[*n*] *negat, q*[*u*]*a fuerit verus spiritus Samuelis, q*[*ui*] *ante completu*[*m*] *annum à discessu ex corpore facile evocari potuit, prout doce*[*n*]*t Goetici. Quin etiam magi, necromantici, illud naturalibus quibusdam viribus ac vinculis fieri posse autuma*[*n*]*t, sicut nos in libris nostris Occulta philosophia tractamus.*» Jean Bodin, che bolla l'occultista tedesco come come «le plus grand Sorcier qui fut onques de son aage»» (BODIN 2006 [1580], IV, «Réfutation des opinions de Jean Wier», p.440 [f.119 v°]), ricorda inoltre nella sua *Réfutation* posposta alla *Démonomanie* come Johann Weyer sia discepolo dello stesso Agrippa. Fra le varie considerazioni sulla maliconia esposte nel *De Praestigiis Daemonum*, Weyer, che è lungi dal negare l'esistenza ontologica del diavolo, enfatizzandone per converso la sua parola menzognera e dunque l'innocenza delle sue vittime, ricorre d'altra parte all'argomentazione demonologica per per spiegare l'episodio di Endor (cfr. THORNDIKE 1929-1958, V, p.516, ANGLO 1976, p.225). La malinconia, concepita come la passione che induce a ritenere come reali le illusioni stregonesche, rappresenta inoltre l'oggetto delle ricerche esposte dallo stesso Weyer nel *De Ira morbo, ejusdem curatione Philosophica, Medica et Theologica Liber* (Bâle, Ex officina Oporiniana, 1577). Cfr. MÉNIEL 2006, pp.224, 230.

[3] Cfr. LOMBARDI 1996, pp.185-186, LOMBARDI 1997, pp.43-44. La ricostruzione dello slittamento esegetico di Agostino, il quale passa da una posizione proclive alla teoria dell'inganno diabolico (le «*diaboli machinationibus*» di cui parla nel secondo libro delle questioni *Ad Simplicianum*, scritto probabilmente sotto l'influsso di *Atti* 16, 16 e della lettura di Eustazio e Tertulliano) verso una prospettiva più cauta (esposta nel *De octo Dulcetii questionibus*, q.VI, dove con l'avvallo di *Ecclesiastico* 46, 20, viene ripudiata la teoria della simulazione diabolica per sostenere di contro la tesi dell'apparizione del vero Samuele) è sintetizzata da SCHMITT 1987, pp.44-45, LOMBARDI 1996, p.182, LOMBARDI 1997, pp.33-34.

[4] LA TAILLE 2024 [1572], p.97.

[5] Nello stesso anno in cui La Taille scrive la sua *pièce*, l'opera di Giuseppe Flavio viene peraltro pubblicata nella traduzione di François Bourgoing, *Histoire de Fl. Josèphe sacrificateur hebrieu* (Lyon, Héritiers de Jacques Jonte, 1562). Per l'apporto di questa fonte alla tragedia cfr. LECERCLE 2011, p.65, NOBLESSE-ROCHER 2017, in particolare p.537: «L'épisode de la nécromancienne d'En Dor est pour l'auteur juif le point culminant de cette tragédie. Ce chapitre d'1 Samuel 28 constitue la *péripeteia*, le renversement de fortune que l'historiographie rhétorique aime à souligner (*Antiquités Juives* VI, 327-339).» Sulle ulteriori fonti di La Taille cfr. WERNER 1908, p.xxii.

incline alla manifestazione diabolica («Je sais que les Hébreux, et qu'aujourd'hui les plus subtils en la religion tiennent sans doute, que c'était un diable ou démon que fit venir la pythonisse, et non l'esprit vrai de Samuel[1]»), per citare soltanto in conclusione quel passo di *Ecclesiastico* 46, 20, che sarebbe stato fin da subito sufficiente a suffragare l'ipotesi della reale apparizione del profeta contro la tesi dell'illusione diabolica («Mais d'autre part je voudrais bien qu'ils m'eussent interprété ou accordé ce que dit Salomon en son Écclésiastique[2]»).

Quasi in una sorta di rifiuto di una posizione netta, l'argomentazione di La Taille rende in sostanza vacillante se non ambigua la sua propensione per la teoria dell'apparizione vera, rendendola aperta e permeabile alle influenze della tesi demoniaca[3]. Se, in effetti, egli pare essere maggiormente incline più favorevole alla realtà dell'apparizione, e dunque più sensibile all'esegesi che, eccezion fatta per larga parte dei demonologi, prevale nel versante cattolico[4], tale scarto rispetto alla lettura

[1] Coloro che al tempo di La Taille propendono con maggior certezza per la tesi dell'apparizione diabolica sono soprattutto di confessione riformata. Fra «les plus subtils engins» che discutono dell'episodio di Endor si distingue per esempio la posizione di Ludwig Lavater, teologo protestante svizzero e genero di Heinrich Bullinger che soggiorna in tutta Europa prima di divenire primo pastore della chiesa zwingliana a Zurigo. WAGNER 1939, p.216, n. 3: «La nécromancienne étant, parmi les arts magiques, un des plus détestables, Lavater l'appelle *sorciere* (*Trois Livres des apparitions*, II, 7) et Taillepied avec lui (*Psichologie, ou traité de l'apparition des esprits*, VII, p.69)». Prendendo in parte spunto dalla dottrina di Giovanni Crisostomo e dal *De conscientia libri III* di Johann Rivius (Lipsiae, Nicolaum Wolrab, 1541), nel suo attacco rivolto contro la credenza nel Purgatorio, illusione creata dalle mistificazioni degli ecclesiastici, Lavater dedica difatti l'intero capitolo VII della seconda parte del suo trattato *De spectris, lemuribus et magnis atque insolitis fragoribus […]* (Genevae, [Jean Crespin], 1570, apparso inizialmente in tedesco con il titolo *Von Gespänsten, Unghüren, Fälen una anderen wunderbaren Dingen […]*, Zürych, Christoffel Froschowe, 1569 e tradotto nel 1571 in francese da Pietro Martire Vermigli), a dimostrare che, così come recita il titolo del capitolo nell'edizione francese, *Que ce ne fut point le vray Samuel qui apparut à la sorciere en Endor* (LAVATER 1571, II, vii, ff.131-138): come nel caso di altre apparizioni di spettri e simili prodigi, per il teologo riformato non sono infatti le anime o i fantasmi dei morti ad apparire, bensì gli inganni di Satana e dei suoi demoni onnipresenti. Cfr. Ibid., I question, f.234 *sq* e, più in generale, NOBLESSE-ROCHER 2021, pp.182-187. Al fine di dimostrare l'infondatezza delle osservazioni di Lavater, il frate minore Noël Taillepied ne riprende in senso cattolico l'argomentazione in una sorta di smontaggio e di rimontaggio delle tesi protestanti il cui scopo è quello di dimostrare la realtà del Purgatorio. Il trattato di Taillepied, intitolato *Psichologie, ou traité de l'apparition des esprits […]* (Paris, G. Bichon, 1588) dedica più passaggi all'episodio di Endor: al f.243, viene anticipato che «c'estoit Samuel qui se presenta en Endor apr la permission divine devant Saul, que non pas le diable en la forme de Samuel», mentre la vicenda viene analizzata più dettagliatamente nel capitolo XXIII, ff.269-276, dove il frate riassume al f.274 la propria interpretazione con queste parole: «ceste sorciere d'Endor invoqua le diable, au lieu duquel, dieu permit que l'ame de Samuel s'apparust pour respondre à Saul». Cfr. ARETINI 2000, pp.69-86, CHESTERS 2011, pp.64-99. Gli attacchi contro Lavater si protraggono sino nel Seicento, come nel caso di Pierre Le Loyer o di Jude Serclier, autore de *L'Antidemon historial […]* (Lyon, P. Rigaud, 1609).

[2] LA TAILLE 1992 [1572], «De l'art de la trgédie», p.212, rr.163-168, dove l'autore, citando in margine il capitolo XLVI dell'*Ecclesiastico* (o *Siracide*), continua: «qui parlant de Samuel dit ainsi: *Et après qu'il fut mort il prophétisa, et montra au roi la fin de sa vie, et éleva sa voix de la terre en prophétie*». Fra i documenti prodotti dalle tradizioni giudaiche del Secondo Tempio, l'*Ecclesiastico* o *Siracide* nega d'altra parte l'esistenza del diavolo: per esso, infatti, «Satana è solo una metafora per indicare i nostri istinti peggiori (21, 27)» (SACCHI 1990, p.117).

[3] Cfr. LA TAILLE 2024 [1572], pp.97-98. LOMBARDI 2012, p.155, osserva più in generale che «il concetto di demoniaco fu il mezzo principale con cui la teologia affrontò nel XVI secolo la questione dei fantasmi, distinguendolo tra le apparizioni dei veri spettri e le finte apparizioni dei demoni».

[4] Gli esegeti della Controriforma, i quali in quel torno di tempo stabiliscono la canonicità dell'*Ecclesiastico*, riprendono tutti quei passi di Agostino e soprattutto di Tommaso nei quali si sostiene che l'apparizione dello spirito di Samuel sia avvenuta per volere dell'onnipotenza divina e non in virtù degli incantesimi della strega: cfr. LAPLANCHE 1993, p.58. Nonostante questa presa di posizione, l'adesione a tale interpretazione resta maggioritraria, ma non assoluta, specialmente fra gli autori di trattati di demonologia: cfr. SCHMITT 1987, p.43, LECERCLE 2001, pp.24-25, LECERCLE 2011, capitolo IV.

riformata passa tutto sommato in secondo piano se si tiene conto del fatto che non soltanto l'adesione di La Taille al protestantesimo resta soggetta a cautele più che necessarie[1], ma che in sostanza, per l'autore del *Saül*, «la réponse importe beaucoup moins que la question, sans cesse reposée, démontrant en elle-même le pouvoir du doute et des simulacres diaboliques.[2]» In un'epoca in cui anche la trattatistica demonologica insiste con graduale acribia sulla «définition spiritualiste du diable[3]», La Taille sembra pertanto sospendere qualunque spiegazione definitiva circa la natura dello spirito di Samuel, lasciando insolute tutte quelle ambiguità che tale apparizione possiede nel suo legame con il fenomeno demoniaco. L'apparizione dell'ombra resta in questo senso un fenomeno spettrale, un evento torbido, opaco, posto sulla sottile linea di confine che separa la realtà dall'illusione, il prodigio dal prestigio, il miracolo celeste da quel raggiro infernale che consiste, come scrive de Lancre nel suo *Tableau*, nel «décevoir les yeux, estant chose asez frequente, que le Demons par quelque force occulte de nature, infectent et eblouissent tellement la veue et immagination de ceux qui les regardent qu'ils pensent voir ce qui n'est pas.[4]»

Paradosso scenico con il quale già si era confrontato il teatro medievale[5], la psicagogia del profeta Samuel costituisce infatti il momento di più alta densità patetica all'interno di una tragedia nella quale lo spettacolo della disgrazia, così come l'autore teorizza nelle sue indicazioni liminari, si profila non tanto nei momenti conclusivi della tragedia, bensì in prossimità dei suoi momenti centrali. Lasciando irrisolte le varie speculazioni relative alla sfera sovrannaturale, l'ambivalenza esegetica di La Taille tende insomma ad acuire e lasciare irrisolti i contrasti interpretativi di un'epifania dietro la quale incombe, quasi in controluce, lo spettro della manipolazione satanica.

Che sia sospinto da perplessità di natura confessionale o da ragioni più strettamente letterarie, La Taille resta insomma sul crinale posto fra le due alternative, fra l'apparizione reale e l'inganno diabolico, con il risultato che tale indecisione si riversa nel ritratto contrastante che emerge dal personaggio di Saül[6], individuo devoto alla voce divina che si manifesta per il tramite del profeta,

[1] Cfr. STAWARZ-LUGINBÜHL 2012, pp.226-227, STAWARZ-LUGINBÜHL 2013, *passim*.
[2] DOIRON 2008, pp.39-40.
[3] JACQUES-CHAQUIN 1985, p.202, che continua a p.211: «Ne pouvant, en effet, d'après la tradition théologique, modifier la substance, le diable en est réduit à de simples déplacement ou effets illusoires. Mais, comme l'étrangeté les rendait plus efficaces, l'aspect théâtral des actions de ce montreur de marionnettes l'érige en la figure de grand simulateur, maître artiste aux redoutables puissances.»
[4] LANCRE 2022 [1613] IV, iii, p.349 [f.286].
[5] Nel *Viel Testament*, tale paradosso viene risolto lasciando margine d'improvvisazione all'attore: una didascalia suggerisce che la Devyneresse, questo il nome della strega d'Endor, «icy fait un tas de mynes et conjuremens» (*ANONIMO 1878-1891, p.158, v.30641). Sortilegi vengono esercitati da Salatins nel *Miracle de Théophile* o da Judas nella *Passion* di Gréban, l'apostolo traditore col quale Saül sembra peraltro condividere lo stesso peccato di disperazione nonché la decisione finale di suicidarsi (*Gv* 13, 27).
[6] Il contrasto deriva in parte dall'intersezione fatta fra i riferimenti fatti al capitolo XIII delle *Antichità giudaiche* di Giuseppe Flavio, il quale non indugia troppo sulla spiegazione dell'episodio biblico, e le fonti patristiche, che invece ricorrono spesso all'immagine del re posseduto da un demone.

oppure, all'esatto opposto, idolatra che resta vittima di un *piège* infernale. La verosimiglianza teatrale, in altre parole, nasce nel caso di La Taille direttamente dall'ambiguità. Come per il resto del *Saül*, nella scena dell'apparizione dello spirito del profeta ogni verità resta sempre indefinita, sospesa, prendendo forma, benché fugacemente, soltanto in seguito ad un travagliato processo di interpretazione.

I poteri della strega

A questa alternanza fra diverse opinioni che, sin a partire dalle soglie paratestuali, rende difficilmente districabile l'ambiguità dell'apparizione del profeta, sembra corrispondere l'ambivalenza con la quale, nel corso del terzo atto, vengono descritte la figura della Phitonisse e le virtù magiche mediante le quali lo spirito del profeta di Samuel si manifesta sulla scena.

Una delle prime confusioni pare innanzitutto sorgere a livello prettamente onomastico. Se nell'etimologia del nome della «la Dame Phitonisse» (v.598) convergono, come si è visto, differenti orizzonti culturali, anche la denominazione che riguarda le sue arti occulte tende infatti a sollevare un problema lessicale di rilevanza non secondaria. Non vi è dubbio, infatti, che la principale facoltà della strega sia quella di poter evocare i defunti. Fra le stregonerie denunciate dal coro in chiusura al secondo atto, le cui parole rendono ancor più esecrabile e patetica la decisione di Saül di far ricorso a «l'art de Negromance» (v.461), spicca l'apostrofe rivolta contro ai «Maudits […] négromans» e alle «Maudites […] sorcières, / Qui s'en vont désendormants / Les ombres aux cimitières, / Violant les choses saintes / Pour venir à leurs atteintes[1]».

Richiamata con lo stesso vocabolo dalla stessa Phitonisse[2], la «Negromance» di questi versi sembra indicare più propriamente la «Necromance», ossia quella forma di divinazione mediante l'evocazione e l'interrogazione dei morti (dal greco *νεκρός-μαντεία*) la cui forma lessicale si sovrappone e si confonde nei secoli centrali del Medioevo proprio con «Negromance» (o «Nigromance»), il cerimoniale magico in voga presso le corti dei monarchi europei e addirittura dello stesso papa[3], la cui radice latina (*nigrum*) si collega invece ad una più generica magia occulta, oscura[4].

[1] LA TAILLE 1992 [1572], pp.235-236, II, vv.253-528.
[2] Cfr. Ibid., p.239, III, v.604.
[3] Cfr. LEVACK 2003, pp.40-42.
[4] Una delle prime attestazioni di questo lessema, presente anche in Agostino, si registra nelle *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia, il quale, pur non decidendosi se lo spirito di Samuele sia stato realmente evocato dall'Inferno su concessione divina o se invece egli sia soltanto un fantasma illusorio realizzato da Satana (*umbra falsa*), nella lista di indovini attestati nell'Antico Testamento e nell'antichità pagana parla di coloro che «*Negromantici sunt, quorum praecantationibus videntur resuscitati mortui divinare, et ad interrogata respondere.* Νεκρὸς *enim Graece mortuus,* μαντεία *divinatio nuncupatur: ad quos sciscitandos cadaveri sanguis adicitur. Nam amare daemones sanguinem dicitur. Ideoque quotiens necromantia fit, cruor aqua miscitur, ut cruore sanguinis facilius provocentur*» (VIII, ix, *De Magis*, 11) [ISIDORO 2013, pp.740-741: «I negromanti sono coloro grazie ai cui incantesimi si vedono morti resuscitati divinare e rispondere alle

Con la sovrapposizione e la confusione fra le due radici lessicali prende corpo nel corso dei secoli un'idea più generica di "magia nera" che coincide in particolare con l'evocazione blasfema ed eretica di demoni mediante invocazioni, preghiere, formule, sacrifici o fumigazioni, facendo insomma ricorso ad ogni espediente pur di costringere gli spiriti sublunari ad obbedire alla volontà dell'evocatore.

La distinzione fra queste due forme, stando perlomeno a quanto afferma d'Aubigné, inizia a delinearsi proprio nel corso del Cinquecento[1], anche se la sovrapposizione lessicale e semantica della negromanzia con le evocazioni di cadaveri tipiche della necromanzia sembra del tutto ordinaria alla penna di La Taille[2]. Anzi, nell'esatto momento in cui la Phitonisse acconsente alla richiesta di Saül, il suo discorso tende ad aggrovigliare sino alla confusione ogni distinzione che separa questi due forme di sapere magico:

Ce n'est pas le premier que mon merveilleux sort
A rendu éveillé du somme de la mort.
Et bien que le soleil ait la vingtième année
Depuis que ce prophète est défunt, ramenée,
Je ne lairrai poutant de contraindre aujourd'hui
Son esprit à venir en ce lieu malgré lui,
Et ce par mes démons, desquels l'esclave bande,
Forcée de mes vers, fait ce que je commande.
Ayant donc fait ici les invocations,
J'irai faire à l'écart mes conjurations[3].

domande loro rivolte: in greco, infatti, νεκρός significa morto e μαντεία divinazione. Per interrogare i morti si versa sangue sul cadavere, dato che si dice che i demoni amino il sangue: per quest'ultima ragione, inoltre, ogniqualvolta si realizza una negromanzia, si mescola il sangue versato con acqua al fine di facilitare il risveglio dei cadaveri con il flusso del sangue stesso.»] La concorrenza fra le due forme *necromancia* e *nigromancia* è attestata già a partire dal secolo XII, in particolare nel *Policraticus* ed in altre opere di Giovanni di Salisbury. Cfr. SCHMITT 1987, p.46, KIECKHEFER 1990, pp.152-153, BOUDET 2006, pp.92-94. Per un'analisi del personaggio del Necromante nel panorama letterario rinascimentale cfr. BETTONI 2016.

[1] Agrippa d'Aubigné, *Lettres touchant quelques poincts de diverses sciences*, 9 (I, 452): «La sotte distinction de magie noire et blanche, qui court en la bouche du vulgaire, est venue, avec d'autres grands abus, de l'ignorance de la langue grecque, pour laquelle nos bonnes gens ont dit *nigromantie* pour *necromantie*» (cit. in HUGUET 1925-1967, t.V, *s. v.* «Necromance»). Cfr. CÉARD 1996, p.352.

[2] In ambito demonologico, invece, sembra imporsi senza eccezioni evidenti la variante «Necromance».

[3] LA TAILLE 1992 [1572], p.239, III, vv.619-628. La stessa accezione di *conjuration* in quanto formula magica si ripresenta nella traduzione della commedia ariostesca realizzata dallo stesso La Taille, *Le Negromant*, II, ii: «A peine sçachant lire et escrire, il fait profession de philosophe, d'archmiste, de medecin, d'astrologue, de magicien, de conjureur d'esprits».

L'occultamento scenico e la segretezza delle arti diaboliche della Phitonisse[1] tendono a rispecchiare la lacunosità del racconto biblico, dove nulla viene detto a proposito dei metodi di questa evocazione. La discrezione del passo veterotestamentario tende inoltre ad intersecarsi con l'insegnamento dell'*Ars* oraziana, secondo la quale «*aut agitur res in scenis aut acta refertur*[2]», riflettendo per altri versi quella stessa suggestione nei confronti della parola magica che si ritrova nella cautela di coloro che, come i trattatisti di demonologia, si sforzano di denunciarne la deviazione malefica e stregonesca. La questione del linguaggio, e dei fantasmi che lo attraversano, è infatti centrale in entrambi i casi, a teatro e nella descrizione delle arti occulte, così come del resto in tutto il restante immaginario rinascimentale relativo alla magia: preghiere e incantesimi si intrecciano in una rete di similitudini, di simpatie, di concordanze e di affinità che uniscono la parola al sacro, e viceversa.

Molti fra gli autori dell'epoca moderna che discorrono in merito ai segreti della magia, si domandano, come fa ad esempio Agrippa, se pubblicare o affidare ad una cerchia ristretta di iniziati le proprie opere, accarezzando talvolta l'idea di abbandonarle addirittura al silenzio. La natura problematica della parola magica sembra del resto persistere anche in coloro che, mossi dalla volontà di denunciarne apertamente le deviazioni, si ritrovano a dover trascrivere e pubblicare delle espressioni dalla dubbia liceità.

Se gli autori del *Malleus Maleficarum*, che nella loro bulimia citazionistica ricorrono persino ad alcuni estratti delle commedie di Terenzio, evocano fra i primi quel *maleficium taciturnitatis* cui la strega può ricorrere per le sue fatture o per non profferire verbo nel corso degli interrogatori[3], il

[1] Ibid., p.242, a. III, vv.683-385, Saül: «Hélas, quelle horreur j'ai! ja tout mon poil s'hérisse / Des hurlement que fait léans la pythonisse, / Qui veut faire en secret ses conjurations!».

[2] Orazio, *Ars pœtica*, v.179 [ORAZIO 2019, p.175, v.179: «O l'azione si svogle sul palco, oppure viene narrata»]. Del resto, ne *De l'art de la tragédie* (LA TAILLE 1992 [1572], p.208, rr. 73-74) l'autore sostiene che «[Il faut] surtout d'observer cette manière de taire et de suppléer ce que facilement sans exprimer se pourrait entendre avoir été fait en derrière». Questa divisione fra il piano narrativo (articolato nei cori: cfr. DALEY 1934, p.118) e quello rappresentativo, già presente ne l'«Avant-parler» de l'*Aman* di Rivaudeau, viene ripresa nella conclusione della parabola tragica attraverso il racconto del suicidio del monarca.

[3] Cfr. INSTITORIS, SPRENGER 1997 [1486], in particolare III, xv, p.492 *sq.* Il tema del "*diabolus silens*", verso cui sembra convergere l'aspetto più "antirinascimentale" dell'ermetismo filosofico del tempo, si ripropone a diversi strati dell'immaginario del Cinque e Seicento: oltre al rapporto fra oralità (formule magiche) e scrittura (trascrizione di questi stessi incantesimi), l'argomento si ripresenta sia in relazione alla nozione del patto diabolico, centrale nella costruzione del concetto di stregoneria, sia nell'esame delle confessioni dei colpevoli. Per ciò che concerne il primo punto, l'idea che il patto con il diavolo possa avennire in due maniere, una professata esplicitamente mentre l'altra in modo implicito e tacito, viene ribadita sia in ambito teologico che demonologico. Per ciò che concerne la teologia, all'articolo 3 del decreto della facoltà di teologia di Parigi (1398, cit. in BODIN 2016 [1580], «Appendice», p.493) sembra dar seguito l'articolo 21 degli statuti sinodali di Saint-Malo (1618), dove si legge che «Les sorciers et devins font pactations expresse ou tacite avec Sathan, et l'invoquent expressement ou tacitement ; et lorsqu'ils vont à leurs ténebreuses assemblés, où il préside en forme de bouc de grandeur de forme monstreuse, ils lui font hommage, le baisant sous la queue» (cit. in WAGNER 1939, p.140, n. 1). Sul versante demonologico, BODIN 2016 [1580], I, vi, p.159 [f.43 r°] afferma che: «Il y a deux pactions qu'on fait avec le Diable : l'une expresse, que font les Necromanciens, et autres Sorciers qui l'adorent; l'autre tacite, ou implicite, qui est en toute sorte d'idolatrie, et observation superstitieuse, sciemment, et sans causa naturelle»; al di là delle Alpi, GUACCIO 1992 [1626], II, xvi, p.279, sostiene invece che «Satana, maestro di dottrine infami, si serve con somma

caso di Jean Bodin si presenta, sotto il profilo del "trattamento" della parola diabolica, ancora più particolarmente significativo. Assumendo rispetto all'episodio di Endor una postura esegetica che, a differenza della *vulgata* più ricorrente fra i demonologi di fede cattolica dell'epoca[1], risulta affatto simile a quella di La Taille[2], e accettando, a differenza degli altri intellettuali della prima età moderna,

astuzia della religione per compiere sortilegi. Agisce così per indurre più facilmente in errore e rendere superstizioso l'uomo che sa disposto a venerarlo; per evitare che si pensi che a far sparire il male sia proprio colui che l'ha provocato […]. Usano, a tale scopo, silenzio, bisbigli, veglie, immagini, lumi, riti propiziatori; o, peggio ancora, ne attribuiscono la colpa a un santo che, secondo loro, ha voluto vendicarsi di un'offesa». Per ciò che riguarda, invece, il ruolo del silenzio all'interno dei processi contro streghe e stregoni, un silenzio probabilmente ricalcato su quello descritto in alcuni passi evangelici (come *Mt* 9, 32-34; 12, 22 o *Lc* 11, 14), l'argomentazione dei trattati demonologici, a partire dal *Malleus Maleficarum* di Sprenger e Institoris, ricorre spesso la convinzione che durante gli interrogatori il diavolo possa colpire la strega con un *maleficium taciturnitatis* allo scopo di non lasciarla confessare: cfr. BODIN 2006 [1580], III, iiii, pp.317-318 [f.141 r°], GUACCIO 1992 [1626], II, xx, pp.290-291. Si veda più in generale JACQUES-CHAQUIN 1978a, MAGGI 2001, pp.10, 12, JACQUES-LEFÈVRE 2022, pp.39-40.

[1] I trattati demonologici redatti da autori cattolici tendono in sostanza a riecheggiare uno dei precedenti più illustri, il *Malleus maleficarum*, incline all'interpretazione diabolica: cfr. INSTITORIS, SPRENGER 1997 [1486], II, xvi, pp.242-243. Si vedano le discussioni offerte in RÉMY 1596, II, i, f.176, MALDONAT 1605, ff.56 r°, 179 v°-183 r°, LE LOYER 1608, VII, libro interamente dedicato a dimostrare, come recita il titolo, *Que l'Esprit evocqué par la Phytonisse en Endor, qui apparut à Saül, pour l'Ame de Samuel le Prophete, estoit Diable, & est le subiect par lequel on peut discerner les bons & mauvais Esprits*. MASSÉ 1579, I, ix, f.37 r°, sostiene che «C'est par ceste Sciomance que la Phytonisse dont il est faict mention en l'hisotire de Saül appella le diable à iceluy en guise de l'ame de Samuel pour luy predire l'evenement de la guerre qu'il avoit contre les Philistins.» Giudice cattolico che concepisce la Riforma come un complotto satanico, BOGUET 1610, viii, «Des corps des Esprits, & Demons», ff.33-48 [=34], descrive nel luogo citato l'apparizione di Samuele attraverso una sorta di *ut pictura daemon* dagli echi agostiniani (cfr. Agostino, *Soliloquia*, II, vi, 12): «Mais ces Esprits encor donnent, à l'exemple d'un bon peintre, telle couleur, & ressembla[n]ce, qu'il leur plait, aux corps qu'ils forment. L'esprit qui prophetisa à Saül sa mort & la perte de la victoire, representoir au vif Samuel.» Per il tema della vista e degli inganni ottici in ambito demonologico cfr. per tutti CLARK 2008. Per le posizioni di Le Loyer cfr. LECERCLE 2011, pp.168-181, in particolare p.172, FRAGONARD 1998, pp.213-230. In Italia, questa posizione è sostenuta da Leonardo Vairo (il cui trattato viene tradotto in francese con il titolo di *Trois livres de charmes […]*, Paris, N. Chesneau, 1583), in GUACCIO 1992 [1626], I, ii, p.23, e soprattutto dal bibliotecario vaticano Allatius (al secolo Leone Allacci), il quale nell'*Eustathius archiepiscopus Antiochenus in Exahemeron [...] et suum de Engastrimytho syntagma* (Lugduni, Laurentii Durand, 1629) cura l'*editio princeps* della replica che Eustazio, all'epoca del Concilio di Nicea, aveva rivolto contro l'*Uper tes Eggastrimuthou*, la rassegna di Origene sul *Libro di Samuele*. Rifacendosi al commento di Giuseppe Flavio in merito all'episodio di Endor, il commento origeniano riduce infatti la negromante ad un semplice strumento della voce dello Spirito Santo, dal momento che anche se fosse posseduta da un agente diabolico, essa non potrebbe predire il vero, essendo il diavolo il principio di ogni falsità. Rispetto a questa intepretazione che accredita l'idea di un'evocazione vera e propria, Eustazio, e con lui Allacci, sostiene invece che la negromanzia non può che essere considerata una deviazione della voce di Dio: pertanto, non fu lo spirito di Samuele a manifestarsi agli occhi di Saul, quanto piuttosto un'apparizione illusoria, frutto dei prestigi del diavolo, giacché quest'ultimo non gode di nessun potere sugli spiriti. La Scrittura, inoltre, non dice che Samuele giunse dall'oltretomba, ma solo che Saul credette questo. La visione non fu dunque che un inganno della maga, la quale a sua volta non era che una povera ossessa dal demonio (*paraplèx*). Con diverse sfumature circa il ruolo più o meno attivo della negromante, nella letteratura patristica la lettura di Eustazio è condivisa anche da Basilio (*Omelie* su *Isaia*), Gregorio di Nissa (*Lettera a Teodosio*), Giustino Martire, Tertulliano (*De anima*, 57, 8-9) e, inizialmente, Agostino: cfr. SCHMITT 1987, p.43, LAPLANCHE 1993, pp.59-60, LOMBARDI 1996, pp.181-182, LOMBARDI 1997, pp.32-34. Per Agostino cfr. inoltre BOUTON-TOUBOULIC 2007, p.16, n.2. Per il caso più specifico di Leone Allacci cfr. LECERCLE 2011, pp.201-212. Anche fra i pretesi autori "pseudo" o "protoscientifici" del Cinquecento l'interpretazione non è lineare: se Johann Weyer, l'aperto oppositore di Bodin, conferma nel suo *De Praestigis daemonum* (Basel, Oporinus, 1563) la natura diabolica dell'apparizione, nel suo *Discoverie of Witchcraft […]* ([London], [W. Brome], 1584) Reginald Scot ricorre all'aristotelismo di Pomponazzi per descrivere il carattere "naturale" di un fenomeno apparentemente occulto. L'insieme di queste interpretazioni, fatta eccezione per Scot, viene riassunto da Johann Georg Gödelmann nel suo suo *Tractatus de Magis, Veneficis et Lamiis, de que his recte cognoscendis et puniendis […]* (Francoforti, Nicolai Bessai, 1591), I, iv, 12: cfr. ANGLO 1977, p.111.

[2] Tale prossimità deriva dal comune riferimento a *Ecclesiastico*, 46, citato sempre più di frequente nella seconda meta del XVI secolo, soprattutto per il riconoscimento del suo valore canonico sancito nel Concilio di Trento. Tale riferimento scritturistico è, come si è visto, riportato anche da La Taille, la cui fraseologia argomentativa echeggia in BODIN 2016 [1580], II, iii, p.206 [f.70 v°]: «Je sçay bien que quelques Theologiens tiennent que c'estoit le Diable, et non pas Samuel,

la possibilità che la strega possa «transfigurer son corps en mille formes», per riprendere le parole con cui lo scudiero del *Saül* descrive i poteri della strega biblica (v.469)[1], già a partire dall'*editio princeps* della sua *Démonomanie des sorciers* (1580), Bodin, il quale non esclude che l'evocazione necromantica possa verificarsi grazie al permesso divino, esprime difatti una certa reticenza nei confronti dei *verba diabolorum*, di un linguaggio che pare costantemente attraversato dal simulacro demoniaco:

> Poursuyvons donc par le menu, et le plus sobrement que faire se pourra, les moyens qui sont illicites, pour s'en garder, et les bien considerer, quand on viendra à juger de ceux qui en usent. En quoy je me trouve bien empesché. Car de monstrer, et toucher au doigt et à l'œil la façon, les moyens, les parolles, desquelles il faut user, ce seroit enseigner, ce qu'il faut ensveilir d'une eternelle oubliance ; et de passer aussi en un mot non entendu, l'impieté, qui se commet en tel cas, ce n'est profiter, ny aux ignorans, qu'il faut advertir de se garder de la fosse, ny aux juges, qui veulent estre instruicts du merite du forfaict, à fin de ne juger à veuë de païs[2].

L'immaginario ed il sistema di riferimenti che si deposita fra le maglie dei discorsi demonologici tende a delinearsi, quasi in controluce, anche nella tragedia di La Taille. Fra i bisbigli e le formule magiche mormorate dalla Phitonisse prende forma, per il tramite di una protratta ipotiposi, una vera e propria sintesi culturologica della demonologia rinascimentale, nella quale confluiscono tanto le fonti classiche quanto quelle scritturali, in un vortice di richiami diretti ed obliqui in cui si accumula e si stratifica tutto ciò che l'immaginario del Cinquecento elabora in relazione al mito di Satana.

> O démons tout-sachant épars dessous la lune,
> Si j'ai jamais de vous reçu faveur aucune,

mais grande partie tient le contraire, et le texte de l'Ecclesiastique chap. XLVI y est formel, où il est dict entre les louanges de Samuel, qu'il a prophetizé apres sa mort, predisant la mort du Roy, et la victoire des Philistins. Justin Martyr est aussi de mesme advis, et le Rabin Saedias, et Haias, et presque tous les Hebrieux. […] C'est pourquoy je ne puis suivre l'advis de Rabi David Kimhi sur ce passage, ny de Terullian au livre de l'Ame, ny de sainct Augustin, qui tiennent que c'estoit le Diable, et ne veux aussi resouldre le contraire». Cfr. LOMBARDI 1997, pp.46-47. Anche DEL RIO 2023 [1608], II, ii, q.6, pp.114-117, sostiene la realtà dell'apparizione dello spirito di Samuele.

[1] Cfr. LEVACK 2003, pp.54-55.

[2] BODIN 2016 [1580], II, i, p.177 [f.54 r°]. Cfr. BAXTER 1977, p.90, HOUDARD 1992, pp.94-95, JACQUES-LEFÈVRE 2007, pp.38-39, che nota come Bodin «met l'accent sur le danger possible de discours trop clairs sur l'art des sorciers (d'où le blancs dans le texte : dans le cas par exemple d'Abel de la Ruë, l'un des sorciers dont il raconte l'histoire, il ne donne pas les mots de la messe pendant lesquels on peut nouer l'aiguillette).» Simile postura tende ad emergere nell'atteggiamento dello stesso Bodin nei confronti dei grimori: cfr. BODIN 2016 [1580], II, iii, p.210 [f.73 r°], HOUDARD 1992, pp.92-93. Si vedano parimenti i casi di BOGUET 1610, xxii, «De ce qui se fait au Sabbat», f.141: «Afin de toucher icy quelque chose de la Messe qu'ils cellebrent au Sabbat, ce que ie ne puis escrire sans horreur»; Pierre de Lancre, *Du sortilège, où il est traicté s'il est plus expédient de supprimer et tenir soubs silence les abominations et maléfices des sorciers, que les publier et manifester […]*, s.l., s.e., 1627.

Si je vous ai toujours dignement honorés,
Si je ne vous ai point dans un cerne enserrés,
Venez tous obéir à ma voix conjurée:
Vous aussi que je tiens dans ma bague sacrées,
Comme esclaves esprits, si j'ai appris de vous
Tout ce que j'ai voulu, venez me servir tous:
Et vous diables lesquels fites au premier homme
Goûter à ses dépens de la fatale pomme,
Vous, gloire des enfers, Satan et Belzebus,
Qui faîtes aux humains commettre tant d'abus,
Et toi Léviathan, Belial, Belfegore,
Tous, tous je vous appelle: et vous anges encore
Que l'arrogance fit avecques Lucifer
Culbuter de l'Olympe au parfond de l'enfer:
Si je vous ai voué dès le berceau mon âme,
Si de vous seuls dépens de ma vie la trame,
Venez faire un grand fait, faisant venir d'en bas
L'esprit d'un qui faisait de vous si peu de cas:
Montrez votre puissance à la semence humaine,
Montrez si la magie est une chose vaine:
Le faisant malgré lui, voire malgré son DIEU,
Et les anges aussi, revenir en ce lieu:
Montrez si vous savez contraindre la nature,
Et si chaque élément cède à votre murmure:
Montrez que vous pouvez les cieux ensanglanter,
Les astres, et Phoebus, et la lune enchanter[1].

Ai demoni sublunari e dalla natura ambivalente che la strega considera suoi sottoposti («mes démons, desquels l'esclave bande», v.625, «esclaves esprits», v.635, «venez me servir», v.636), in virtù di incantesimi («cerne enserrés […] voix conjurée», vv.632-633)[2] e di un anello magico («ma bague

[1] LA TAILLE 1992 [1572], pp.239-240, III, vv.629-656.
[2] Ne *Le Premier Livre des Amours* (1552), Ronsard invoca in un sonetto i «Legers Demons qui tenez de la terre […] Dites Courriers (ainsi ne vous enserre / Quelque sorcier dans un cerne de feu)» (RONSARD 1993-1994, I, *Le Premier Livre des Amours*, xxxi, p.40, vv.1, 5-6). L'*ars circuli* costituisce un elemento fondamentale dell'evocazione negromantica: essa si ritrova anche in un episodio narrato da Benvenuto Cellini nella sua *Vita* (scritta fra il 1558 ed il 1566), dove un negromante convoca una truppa di demoni all'interno del Colosseo di Roma.

sacrée», v.634)[1] che richiamano un insieme di riti e di oggetti che afferisce nel loro complesso alla magia talmudica descritta nell'apocrifo *Testamento di Salomone*[2], si aggregano, nei prodigi della parola messi in scena dalla strega, i diavoli del giardino edenico responsabili del peccato originale (vv.637-638). La strega proclama inoltre di essere legata a quest'ultimi da un patto che ella ha stilato sin dalla propria infanzia cedendo la propria anima (vv.645-646), in maniera del tutto simile, dunque, a quanto avviene nei racconti di uno dei miti più sanguinari del Rinascimento, il mito del sabba. Al gruppo di dèmoni intermediari di ascendenza neoplatonica descritti fra gli altri dal Ronsard dell'*Hymne des Daimons*, dove gli spiriti «bons» e forieri di prodigi «présagieux» vengono distinti da quelli «mauvais» che al contrario si manifestano con eventi «monstrueux» (come «deux Soleilz présenter» o «noircir la Lune»[3]), succede, nell'evocazione della strega, una ridda di demòni desunti invece dalla tradizione cristiana canonica e apocrifa (Satan, Belzebus, Léviathan, Belial, Belfegore[4]),

[1] PARÉ 1971 [1585], xxv, p.82 scrive a tal proposito che i demoni «font semblant d'estre contraints, et qu'on les tient attachez à des anneaux, mais une telle contrainte est volontaire et pleine de trahison.» L'editore commenta in Ibid., p.177, n.169, rileva che a questo proposito Paré si allontana dai vv.406-406 dell'*Hymne des Daimons* ronsardiano più volte ripreso, per riprendere piuttosto le parole di Pietro Martire Vermigli, che dedica a commento in due libri all'apparizione di Sameule (*In duos libros Samuelis prophetae qui vulgo priores libri Regnum appellantur*, Tiguri, C. Froschoverus, 1564) e che lo stesso teologo fiorentino riprone in una versione volgare posta in appendice alla traduzione di LAVATER 1571, II question, f.300: «Le diable fait bien semblant d'estre contraint, & qu'on le tient attaché à des aneaux: mais une telle contrainte est volontaire et pleine de trahison. Il faint de vouloir ietter un autre diable : mais ce n'est rien. Les diables s'entr'entendent pour decevoir les hommes.» Cfr. LANCRE 2022 [1613], III, v, pp.288-289 [f.229], dove vengono riportate le stregonerie subite dal re Enrico II a causa di un anello incantato dalle virtù demoniache. Anche Ronsard nel suo inno sui demoni scrive che «Au reste, ils sont si sots et si badins qu'ils craignent / Les charmeurs dint les poincts et la voix les contraignent / À leurs faire service, et les tiennent fermez / Ou dedand les mirouers, ou des anneux charmez, / Et n'en osent soritr enchantez d'un murmure, / Ou d'une voix barbare, ou de quelque figure.» (RONSARD 1993-1994, II, *Les Hymnes*, i, «Les Daimons», pp.486-493, pp.492-493, vv.291-296).

[2] Il libro apocrifo del *Testamento di Salomone*, testo ebraico di ispirazione ermetica, costituisce un autentico trattato di magia nel quale ogni demone viene abbinato ad uno specifico astro o costellazione di appartenenza: viene inoltre indicato il nome dell'angelo o la formula magica che ne annulla il potere. Questa tradizione, per la quale il monarca veterostamentario, anche sulla base di quanto scritto in I *Sam* 5, 9-14, sarebbe stato il primo uomo nella storia in grado di asservire alla propria volontà i demoni per il tramite di incantesimi, si ritrova in alcuni passi delle *Antichità giudaiche* di Giuseppe Flavio (VIII, 44-45): «Compose pure millecinque libri di odi e canti, e tremila libri di parabole e similitudini, poiché compose parabole per ogni genere di piante, dall'issopo al cedro, e allo stesso modo per gli uccelli e per ogni genere di creature terrestri, per quelle che nuotano e per quelle che volano. Non c'era nessuna forma naturale che non conoscesse o che non sottomettesse ad accurato esame; egli le studiò tutte in modo filososfico, e manifestò completa conoscenza delle varie proprietà. Dio gli concesse la conoscenza dell'arte da usare contro i demoni a sollievo e vantaggio degli uomini; compose formule magiche per curare le infermità, e lasciò varie forme di esorcismi con i quali si scacciano i demoni da coloro che ne sono posseduti, e non ritornano più» (FLAVIO 1998, p.487). La strega di La Taille, del resto, parla di un vero e proprio apprendistato (vv.635-636) che, nell'immaginario del Rinascimento, non può non far riferimento proprio al *Libro di Salomone*, opera che, pur raccomandando il segreto e la rivelazione a pochi iniziati, circola largamente fra i cabalisti cristiani del Cinquecento: simile conoscenza viene ad esempio utilizzata da Giulio Cesare Scaligero nel suo *Exotericarum exercitationem subtilitates […]* (Paris, Michel Vascosan, 1557) per rispondere a Cardano in merito alla corrispondenza dei metalli con le virtù dei pianeti.

[3] RONSARD 1993-1994, II, *Les Hymnes*, i, «Les Daimons», pp.486-493, p.489, vv.146-147. Il primo di questi due eventi atmosferici prodigiosi si riferisce al fenomeno di parelio, un evento che, come l'eclissi solare o lunare, possiede nel folklore della prima età moderna un significato fondamentalmente nefasto, preannunciando morte e disastri. Simile interpretazione emerge ad esempio nell'epistola in prosa del *Gran prodigio di tre soli apparsi in Franza* (Roma, Albertin Zanelli, 1536), il cui estensore non ha dubbi nell'asserire che tale fenomeno non potesse che accadere nella «luterana setta e pagani, la qual con lascivia e falsa sua legge ingenerassi de sottomettere il natural Sole, cioè il popolo christiano».

[4] A questa lista si aggiunge Astarot, divinità dei Filistei demonizzata dai cristiani a cui alludono più versi della tragedia: cfr. LA TAILLE 1992 [1572], p.252, IV, 1008, p.257, a.V, vv.1177-1178. Ne *La Famine* (vv.173-174) si ripresenta una lista di idoli e demoni in cui vengono nuovamente citati Belial e Belfegore.

riuniti sotto il comando di Lucifer, la cui superbia viene descritta, con ambiguo anacronismo, tramite la sovrapposizione di richiami classicheggianti (vv.642-644). Se Agrippa aveva riconosciuto qualche possibile punto di contatto tra l'operazione necromantica della strega di Endor ed il ricorso all'ausilio dei diavoli, La Taille sembra in questi versi estendere ulteriormente i poteri della «Dame Phitonisse», rendendola capace, attraverso il potere di questa pletora di demoni eterogenei, di sovvertire l'intero ordine naturale.

Nell'ipertrofia dei suoi riferimenti culturali, insomma, l'incantesimo della Phithonisse non fa altro che evocare innanzitutto una realtà disordinata, di assoluta confusione. L'incomprensione e lo spaesamento che ne derivano tendono oltretutto ad essere enfatizzati dall'atmosfera notturna creata dalla stessa strega biblica. Già nell'immaginario classico, la pratica della magia viene del resto associata al venir meno della luce diurna. La notte, come esclama la Medea ovidiana, è infatti «*arcanis fidissima*[1]», mentre l'omonima protagonista della tragedia senecana si appropria ai vv.766 *sq*. della luminosità del suo avo celeste Febo al fine di creare una luce artificiale, abnorme, una luce in cui il giorno e la notte si confondono creando un'atmosfera straniante in cui possa infine manifestarsi Ecate, divinità della notte[2]. Sul modello delle streghe di reminiscenza classica[3] elencate

[1] Ovidio, *Metamorphoseon libri XV*, VII, v.192. Anche Apuleio (*Metamorfosi*, I, 10, 14; I, 11, 12-13; III, 20, 2-3) insiste a più riprese sull'idea della notte come l'ora più propizia alla pratica delle arti magiche.

[2] Nell'immaginario del Rinascimento, il personaggio di Medea subisce di frequente una flessione interpretativa in senso demonologico, divenendo il più delle volte una testimoninza del mondo antico circa l'eternità del male della stregoneria: cfr. WAGNER 1939, p.146. A metà Cinquecento, viene pubblicata postuma, e sotto la curatela di Scévole de Sainte-Marthe, *La Medee, tragedie, et autres diverses poësies* (Poitiers, les des Marnefs & Bouchets, 1556) di Jean Bastier, detto La Péruse (allievo di Buchanan, che a sua volta nel 1543 aveva tradotto verso il latino la *Medea* di Euripide). Il componimento di La Péruse riprende, contaminandole reciprocamente, le omonime tragedie di Euripide e, soprattutto, di Seneca, concendendo inoltre spazio scenico al gesto dell'infanticidio e contravvenendo di conseguenza al precetto dell'*Ars poetica* oraziana contrario alla rappresentazione violenta (v.185): all'atto V di questa stessa *pièce*, peraltro, la follia della protagonista viene resa attraverso un monologo in cui ricorrono le immagini delle Furie infernali.

[3] Apuleio, *Metamorphoseon libri XI*, III, xv-xvi, dove Fotide, dopo averne invocato il sacro vincolo del silenzio («*sanctam silentii fidem*», 15, 4) rispetto a quanto sta per rivelare, espone a Lucio «*erae meae miranda secreta, quibus obaudiunt manes, turbantur sidera, coguntur numina, seruiunt elementa*» (15,7): la schiava afferma inoltre che «*Audiui vesperi, meis his, inquam, auribus audiui, quod non celerius sol caelo ruisset noctique ad exercendas inlecebras magiae maturius cessisset, ipsi soli nubilam caliginem et perpetuas tenebras comminantem*» (16, 2). Ovidio, *Metamorphoseon libri XV*, VII, vv.207-208 (dove il *traho* pronunciato da Medea verso la Luna ne indica probabilmente l'eclissi), XII, vv.263-264. L'immagine della strega che "tira giù" la luna è presente anche in Virgilio, *Egloghe* VIII, v.69; Properzio, *Elegie* I, i, 19. Così come BODIN 2006 [1580], IV, «Réfutation des opinions de Jean Wier», pp.442-443 [ff.221 r°-221 v°], ne riporta le parole, nel *De morbo sacro* di Ippocrate l'attrazione della Luna e l'eclissi solare sono due dei fenomeni associati ai poteri magici degli stregoni: «Aussi lisons nous en Hippocrate, que ceux qui estoyent ensorcéles par les Sorciers, s'appelloyent "*πεφαρμαγμένοι*", car tout le livre *de morbo sacro* escript contre les Sorciers, qu'il alleppelle "*μαγούς γοητάς φαρμακούς άγυρτάς*", c'est-à-dire magiciens, imposteurs, Sorciers, Sarlatans, lesquels, dict il, se vantent d'attirer la lune, obscurcir le soleil, faire la tempeste, et asservir les Dieux.»

da Guillaume Telin[1] e rievocate, fra i diversi casi, anche da Ronsard[2], la maga biblica "contraddice" la natura (v.653), sovvertendo con incantesimi il normale corso de «les astres et Phébus, et la lune» (v.656)[3].

Eppure, è proprio in questa cupa atmosfera che filtra, sebbene per un solo e brevissimo istante, una verità di spessore apocalittico. Attraverso un gioco di luci ed ombre, nelle parole oscure pronunciate dalla strega di Endor affiora infatti un'apostrofe dai toni quasi profetici e che illumina ed anticipa per un momento il destino che attende il monarca:

> Venez donc m'aïder: ainsi la grand' lumière
> N'illumine jamais la journée dernière,
> En laquelle ici-bas on n'habitera plus,
> DIEU damnant les mauvais, et sauvant ses élus:
> Ainsi jamais, jamais ne vienne ce Messie
> Duquel on vous menace en mainte prophétie[4].

Se con queste parole le «conjurations» della Phitonisse tendono ad assimilarsi per contenuti e struttura ad una sorta di formula esorcistica, indirizzandosi a dei destinatari demoniaci affinché essi agiscano o reagiscano nella dimensione umana proprio come avviene nelle formule dell'*exorcisator*, il riferimento al Giudizio universale, per quanto conciso, sembra d'altra parte mettere come sullo stesso piano Saül e i demoni, preannunciando in questo senso il destino rovinoso riservato al monarca.

Diavoli e Saül tendono in effetti a rispecchiarsi in un comune destino ineluttabile e senza appello di cui la strega auspica la differita. Il Giudizio, universale, che attende i primi sembra infatti anticipare con valore paradigmatico e nel più assoluto anacronismo il responso, particolare, che si sta per rovesciare sul re d'Israele. Nella ripartizione escatologica fra «mauvais» e «élus», il monarca,

---

[1] TELIN 1534, dove nella parte del capitolo *Des illusions de magie* dedicato a *De l'art de la nygromentie* (ff.xcvi r°-xcvi v°), viene innanzituitto fornita l'etimologica greco-latina di questa *art mechanique*, per poi fornirne una descrizione: «Les Nygromantiens en exercant leurs ars magics usent le plus denfans vierges et innocens, et les font regarder en une espee bien fourbie, ou en ung bassin bien clero u aucunesfois en leurs ongles, lesq[ue]lz ilz oignent dhuylle ou autre liqueur pour estre plus clers. Et a iceulx innocens appellent les dyables, & leur respondent ce quilz dema[n]dent.Et pour atteindre a leurs coniurations ilz menassent aucuneffois le ciel & les elemens, et leur attribuent signes et carateres, ainsi comme silz eussent puissance sur eulx». Dopo aver ricordato le negromanti descritte da Apuleio (*Metamorfosi* III), da Virgilio (*Eneide* IV, riferendosi a Didone) ed Ovidio (*Epistre*, VI [*Metamorphoseon libri XV*, VII]), Telin riassume inoltre le formule magiche pronunciate da Medea nell'opera di Ovidio: «C'est assavoir q[ue]lle ses forcoit de faire retourner la lune de son cours malgre elle, et de adiouster les chevaulx du soleil a tenebres.» (TELIN 1534, *Des Artz magiques*, f.xcvii).

[2] RONSARD 1993-1994, II, *Les Hymnes*, i, «Les Daimons», pp.486-493, p.492, vv.277-290. Cfr. CÉARD 1996, p.209.

[3] Lo sconvolgimento astrologico, descritto da Lucano come tipici degli incantesimi delle maghe della Tessaglia (*Pharsalia*, VI, vv.500-505), viene ripreso in chiave polemica contro la regina madre Caterina de' Medici in AUBIGNÉ 1995 [1627], p.102, I, *Misères*, vv.895-912, il quale fa peraltro riferimento al dettaglio delle formule magiche mormorate e all'evocazione necromatica.

[4] LA TAILLE 1992 [1572], pp.240-241, III, vv.660-663.

come gli spiriti infernali, non può che appartenere al primo dei due gruppi: le sue sfortune e la sua dannazione sono infatti il prodromo necessario alla vicenda gloriosa di David, figura di Cristo, di «ce Messie» il cui avvento e la cui elezione divina stanno per essere profetizzati dallo spirito di Samuel.

Contro la luce di questa momentanea profezia che rende sempre attuale la Parola divina, contro la comprensione chiara e distinta dell'inesorabile ragione che regola gli eventi, l'unica possibilità, come si augura la Phitonisse, è quella di restare nell'oscurità, di perdurare in quella comprensione soltanto parziale degli eventi in cui la follia e l'immagine dell'eclissi si rispecchiano reciprocamente. In questo senso, nell'evocazione della strega si riverbera non soltanto l'insieme più oscuro della cultura classica e biblica, ma anche un avvicendamento di luci e ombre che getta, per un breve istante, un bagliore apocalittico sulla storia di Saül, di un singolo individuo la cui parabola rovinosa è iscritta all'interno di un disegno provvidenziale di cui non è possibile cogliere, se non per frammentarie epifanie, l'ineluttabile linearità.

Del resto, la rivelazione del destino di Saül per bocca di Samuel non è affatto immediata e folgorante. Sulla scia della narrazione del racconto biblico, infatti, la psicagogia si distribuisce in due tempi. Lo spirito del profeta tarda così ad apparire sulla scena, quasi a segnalare la fallacità di un'arte della quale La Taille sembra come sfruttare l'ambigua efficacia al fine di ripartire la struttura ritmica di queste scene.

L'*art de la coupe* di un autore così sensibile alla disposizione scenica e alla scansione della materia tragica per atti[1] coincide, in effetti, con la contrazione o, viceversa, con la dilatazione con cui si articolano i passaggi di transizione da un momento all'altro della narrazione scenica. All'ipertrofia sintattica e di immagini con cui si articola l'evocazione della strega segue, nell'immediato, un momento di passaggio e di sospensione in cui la stessa Phitonisse mette in discussione, con frasi brevi e quasi brusche, le virtù della propria "arte" e dei propri "versi". Le esclamazioni e le interrogative si alternano con ritmo concitato, stemprando il vigore locutorio di una «thessalle voix» in cui echeggia, quasi indistinto, il richiamo alle maghe della cultura classica:

Esprit de Samuel que tardes-tu là-bas?
Mais quoi? il semble à voir que tu ne fasses cas
De mon art, de mes vers, de moi, ni mon ire.
M'as-tu donc à mépris? ne te puis-je donc nuire?
Mais si notre fureur tu poursuis d'allumer,
Je jusre ce grand Dieu, que je n'ose nommer,

[1] Gli ultimi versi che in ciascun atto i vari personaggi pronunciano prima del coro di chiusura si distinguono in effetti per la costante presenza di elementi riconducili a delle didascalie interne che dispongono la progressione degli eventi.

Qu'à la fin tu viendras, car la hâte me presse.
Suis-je donc une vaine et folle enchanteresse?
Ai-je donc désappris tout ce que je savois?
Qui t'invoquerait donc d'une thessalle voix,
Prompt tu obéirais, et tu ris ma puissance!
Mais de vous, mes démons, si tardifs je m'offense,
Que je veux châtier, s'une fois mon courroux
S'enflambe à votre dam, aidez donc, ou je vous…[1]

Il rallentamento dei passaggi scenici attraverso i quali viene introdotto lo spirito del profeta si estende ulteriormente anche dopo le «conjurations» ed i dubbi espressi dalla strega. La vera identità di Saül, finora rimasta celata al fine di non suscitare alcun sospetto nella Phitonisse, viene infatti rivelata per errore dallo scudiero, con l'effetto di distogliere il fuoco narrativo verso lo sviluppo di altri eventi[2]. Anche le successive parole con cui la Phitonisse descrive al re le sembianze dello spirito che ha finalmente intravisto producono in fondo un risultato simile, quasi a dilatare gli istanti che precedono quella «ruine des grands Seigneurs» che lo stesso La Taille teorizza quale argomento centrale della tragedia[3].

[1] LA TAILLE 1992 [1572], p.241, a. III, vv.663-676. Prestando ascolto questi «hurlements» (v.684), che per la loro disarticolazione sonora e linguistica rinviano alle grida dei posseduti descritti in *Mc* 1, 23-28 e *Lc* 4, 33-37, Saül esclama: «En l'oyant je sens dans ma poitrine / Errer un [sic] avant-crainte, et le cœur me devine / Je ne sais quel malheur» (Ibid., p.242, vv.687-689). In questa esternazione sembra come riecheggiare l'«avant-science» della Phitonisse, così descritta dal coro al v.518 per distinguere le arti negromatiche della strega dalla «pre-science» divina. Il riferimento geografico sotteso alla «thessalle voix» della strega rinvia ad un *topos* diffuso fra tutti quegli autori del mondo classico che descrivono figure di maghe: esso si ripresenta in Teocrito, Lucano, Apuleio e soprattutto nella *Medea* senecana.

[2] L'identità viene rivelata da un *lapsus* de Le Premier Écuyer, il si indirizza a Saül chiedendogli «Sire, que songez-vous?» (Ibid., p.242, v.691). Nelle *Antichità giudaiche* di Giuseppe Flavio (VI, 332) è invece lo spririto di Samuel e rivelare l'identità del monarca. Curiosa, infine, è l'osservazione di Mantice nell'omonimo dialogo di TYARD 1990 [1573], pp.160-161 [ff.178 r°-178 v°]: «Mesmes la Necromantie est plus qu'evidemment prouvée veritable, par l'histoire de Saül et de la Phytonisse. Vous avez leu (et nous le recevons pour telle verité, que le nier seroit piz qu'heresie) que celle Phytonisse evoqua Samuel mort: chose qui ne se faisoit que par Necromantie: selon la secrette doctrine de laquelle, le mort s'apparoissoit les pieds contremont, et la teste en bas s'il estoit appelé en faveur d'une personne populaire: et au contraire, si pour royale personne, il se faisoit voir la teste en haut, et les pieds contrebas: d'où les Cabalistes dyent que la Phytonisse descouvrit celuy qui l'interrogoit estre le Roy Saül, qui autrement, de face luy estoit incogneu.» Simile osservazione viene offerta anche da LE LOYER 1586, IV, i, f.172, il quale, rifacendosi al commento talmudico a *Lv* 10, afferma: «Et le mesme tient l'interprete Hebrieu, sur le Levitique et adjouste une superstition Magique et sotte, que le mort montant en terre se monstre à un Roy et noble en une sorte, et aux autres en une autre. Car quand il est evocqué et mandé per un Roy et noble il a la face en haut, et pour un rustique ou roturier, il a la face en bas, et les pieds en haut.»

[3] LA TAILLE 1992 [1572], p.241, III, vv.697-700. Tale descrizione, ed il riconoscimento da parte dello stesso Saül nei versi immediatamente successivi, tende a ricalcare il corrispettivo passaggio delle *Antichità giudaiche* di Giuseppe Flavio (VI, 333).

L'apparizione del profeta, infine, viene acclamata da Le Premier Écuyer, seppur nel registro di una reiterata ambiguità che sembra insistere sul carattere di un evento che si manifesta in una zona grigia, a metà fra realtà ed illusione, in una condizione ermeneutica la cui incertezza, al pari di quanto viene discusso in ambito demonologico[1], possiede una stretta analogia con lo stato di dormiveglia: «Quel fantôme est-ce là? Songé-je, ou si je veille? / Est-ce donc Samuel que luisant en blancheur / Cette sorcière amène?» (vv.708-710)[2]. Il carattere dubbioso ed ambivalente dell'apparizione, inoltre, viene come amplificato dalla negromante, la quale profferisce una seconda evocazione, come se, in un richiamo classico[3] in cui echeggia l'ironia che *Isaia* rivolge contro la necromanzia[4], le sue arti magiche fossero percorse da una validità ontologica mutevole, profondamente incerta («car je vais redoubler / Mes conjurations pour le faire parler», vv.713-714).

Soltanto dopo averne ribadito lo statuto contradditorio in questo intreccio di reazioni, l'apparizione inizia a prendere forma. La descrizione viene quindi affidata al Chœur des Lévites, nella cui apostrofe viene fatto accenno non soltanto all'enigmaticità dell'evocazione magica («murmures vains», v.717), ma anche ad un'atmosfera dominata da una luce chiaroscurale che rende ogni contorno sbiadito, evanescente, come se, al pari di quanto avviene in alcuni passaggi del *Thyestes* senecano, l'eclissi solare gettasse un'ombra su un fatto orroroso e problematico da rappresentare secondo i canoni dell'*opsis* aristotelica, preludendo al contempo ad un evento minaccioso[5].

Incalzato dalla strega, e di fronte al monarca che «le genou en terre, il incline sa tête» (v.728)[6], l'Esprit de Samuel, «d'un parler tout contraint / Va rompre son silence» (vv.730-731). Le prime parole del profeta, che nella sua designazione di "Esprit" parebbe essere evocato quasi più attraverso un rito di sciomanzia che di necromanzia[7], sono tutte tese ad un'invettiva contro la «maudite sorcière»

[1] Cfr. STEPHENS 2004, pp.20-21, CLARK 2007, pp.276-281.
[2] Del resto, come nota JULIAN 1557, f.L [v°], «Songer voir des diables aux malades c'est tresmauvais signe, & aux sains signifie colores, & melancolies & le plus souve[n]t maladies furieuses.»
[3] Cfr. Lucano, *Pharsalia*, VI, vv.527-528.
[4] In particolare in *Is* 19, 3, dove la pratica della necromanzia viene apertamente ridicolizzata. Cfr. TOORN, BECKING, HORST (ed) 1999, pp.230-231.
[5] LA TAILLE 1992 [1572], p.241, pp.242-243, vv.715-721: «La voilà qui encore regrommelle à l'oreille / De ce dolent esprit qui encor ne s'éveille / Par ses murmures vains. Que n'as-tu obscurci / Tes rayons, ô Soleil, en voyant tout ceci? / O qu'on lui fait souffir! Mais le Seigneur céleste / Qui tel art tout contraire à sa grandeur déteste, / Ceci ne peut permettre».
[6] Anche in questa didascalia interna la vicenda assume un aspetto ambiguo. La riverenza o meno di Saul al cospetto dell'apparizione infernale costituisce un dettaglio che viene discusso in ambito esegetico da coloro che, rispettivamente, sotengono la tesi della visione diabolica, riconoscendo nel monarca un atteggiamento idolatrico, e coloro che invece sono più inclini a considerare l'evocazione come reale, facendo di questo gesto di deferenza una reazione consona alla teofania.
[7] LOMBARDI 2012, p.153: «il poetere magico di evocare il morto richiamandolo nel corpo era detto *necromanzia* in senso stretto; mentre l'evocazione del solo spirito del morto, senza il corpo, veniva definita come *sciomanzia*, in quanto compariva l'*ombra* del defunto.»

(v.731), sorta di corrispettivo simmetrico del profeta[1] che viene accusata delle più abominevoli accuse, le stesse, peraltro, con le quali vennero costruite le più accese accuse di stregoneria sulla scena del teatro del mondo rinascimentale.

O maudite sorcière,
Pourquoi me fais-tu voir deux fois cette lumière?
Fausse sorcière, hélas, qui par vers importuns
Vas tourmentant toujours les esprits des défunts,
Qui dessèches toujours par ton faux sorcelage,
Les vaches et les boeufs de tout le voisinage,
Qui effrayes toujours au son de quelque sort
Les mères lamentant de leur enfants mort
Uses-tu donc vers moi de magique menace? [2]

Secondo quegli stessi processi dialettici che, nel confronto fra cultura letteraria e cultura popolare, risultano sottesi alla creazione del mito satanico della stregoneria[3], la Phitonisse, nell'apostrofe del profeta, viene dunque accusata delle più terribili nefandezze, quasi in un ritratto in cui si delinea in controluce il profilo della strega rinascimentale. Essa, difatti, è colpevole non soltanto di aver pronunciato «vers importuns», ma anche di praticare un «faux sorcelage», facendo ammalare il bestiame e provocando la morte di fanciulli, crimini che appartengono a quel «sostrato di credenze contadine» che affiorano negli anni della Riforma e della Controriforma[4], e che proprio in virtù di tale appartenenza ricorrono con una certa frequenza nei processi di stregoneria, malgrado l'opposizione di umanisti del calibro di Erasmo, Pomponazzi, Alciati o Montaigne, ma anche di cultori della magia dotta come Cornelio Agrippa[5].

Del resto, la violenza verbale di questa apostrofe si inasprisce ulteriormente nel momento in cui lo spirito si rivolge, subito dopo, a Saül, verso colui che per disperazione e avidità di conoscenza

[1] Nel coro conclusivo all'atto secondo Le Chœur des Lévites esclama: «Que la curiosité / De ces devins soit maudite / Qui à tort la dignité / Des prophètes contr'imite» (LA TAILLE 1992 [1572], p.236, II, vv.529-532). Non bisogna infatti dimenticare che il lemma francese *sorcier*/*sorcière* deriva dal latino *sortilegus*/*sortilega*, termini con cui si indicano coloro che traggono le *sortes* o, più in generale, i "divinatori", figure distinte da quelle del profeta. MOINS 1998, p.124: «La sorcière et le prophète dédoublent le rôle classique du devin, dans une série de symétries presque excessive. La vivante commande aux démons, le mort sert Dieu». FRAPPIER 2000, p.40: «elle personnifie par son statut même de "phitonisse", le côté sombre et diabolique de la parole divinatoire, le versant positif étant, par opposition, incarné par le personnage de Samuel».
[2] LA TAILLE 1992 [1572], p.243, III, vv.731-739.
[3] Cfr. MUCHEMBLED 1993, GINZBURG 1995, p.xxv, LEVACK 2003, pp.64-65.
[4] GINZBURG 1999, p.26: «La Riforma, spezzando la crosta dell'unità religiosa, […] aveva fatto affiorare indirettamente [questo sostrato di credenze contadine]; la Controriforma, nel tentativo di ricomporre quell'unità, l'aveva portato alla luce per spazzarlo via.»
[5] Cfr. per tutti DUNI 2012, *passim*.

ha interrotto il riposo eterno del profeta (vv.740-742). La perseveranza nella trasgressione di cui il sovrano si rende colpevole riceve nel corso di questi versi la sua congrua punizione[1]. Alla profanazione del silenzio divino provocata dalla *cupiditas cognitionis* - la stessa conoscenza morbosa dalla quale secondo Agostino «*spectaculis exhibentur quaeque miracula*» e «*eodem perversae scientiae fine per artes magicas quaeritur*[2] » - segue, infatti, la condanna sancita dallo spirito[3], dal quale il re scopre finalmente la ragione dei «maux qu'il plut à Dieu» (v.754). Così, per il tramite di un oracolo la cui parola agisce «sur les ruines d'une personnalité minée par le doute et la conscience intime de son impuissance[4]», Saül apprende da ultimo il proprio destino, la sua «dernière sentence» (v.756).

Pur avendo insistito a più riprese sull'ambiguità dell'evocazione negromantica e sulla conseguente identità discutibile di Samuel, le parole del profeta non lasciano margine ad alcuno tipo di incertezza[5]. In questi versi, la validità della sentenza non viene mai messa in discussione, per quanto questa inappellabilità non costituisca un elemento valido a suffragare la realtà dell'apparizione. Interpretando l'apparizione del profeta in piena adesione all'esegesi calvinista, ovvero come un raggiro di Satan, nei *Trophées* (1591) di Guillaume de Salluste Du Bartas, ad esempio, viene detto che il diavolo, purché Dio glielo permetta, può asserire la verità in determinate occasioni, sì che nonostante il carattere illusorio dello spirito «Le Demon ne ment point[6]».

---

[1] PARÉ 1971 [1585], xxx, p.92: «Le Roy Saül fut cruellement puny pour s'estre addressé à la femme enchanteresse.»

[2] Agostino, *Confessiones*, X, xxxv, 55: «*Ita et in ceteris sensibus, quae persequi Jongum est. Ex hoc morbo cupiditatis in spectaculis exhibentur quaeque miracula. Hinc ad perscrutanda naturae, quae praeter nos est, operta proceditur, quae scire nihil prodest et nihil aliud quam scire homines cupiunt. Hinc etiam, si quid eodem perversae scientiae fine per artes magicas quaeritur. Hinc etiam in ipsa religione Deus temptatur, cum signa et prodigia flagitantur non ad aliquam salutem, sed ad solam experientiam desiderata.*» [AGOSTINO 1992-1997, IV, p.83: «Ed è così anche per gli altri sensi, ma sarebbe un lungo discorso. Da codesta morbosa curiosità deriva quel far mostra, negli spettacoli, di stranezze d'ogni sorta. Di qui viene anche che si proceda a esplorare i misteri della natura fuori di noi, che nulla giova conoscere e nei quali gli uomini non cercano nient'altro che conoscere. Di qui anche, col medesimo scopo di un sapere perverso, il ricorso alle arti magiche. Di qui, nella religione stessa, l'atto di tentare Dio esigendo da lui segni e prodigi, invocati non per qualche beneficio, ma solo per farne esperienza.»]

[3] Cfr. HOWE 1986, p.4.

[4] JUNOD 2008, p.62.

[5] Nel *De divinatione daemonum*, VI, 10, Agostino è ad esempio particolarmente attento sulla distinzione epistemologica che distingue la profezia che Dio realizza attraverso i suoi angeli e i profeti dalla predizione dei demoni, i quali, peraltro, «*Fallunt autem etiam studio fallendi et invidia voluntate, qua hominum errore laetantur. Sed ne apud cultores sous pondus auctoritatis ammittant, id agunt, ut interpretibus suis signorumque sourum coniectioribus culpa tribuatur, quando vel decepti fuerint vel mentiti.*» [AGOSTINO 2024, p.89: «Comunque, essi ingannano anche per amore dell'inganno e per la loro volontà carica di invidia, che è felice quando gli uomoni cadono in errore. Ma per non sminuire la loro autorità presso i propri devoti, essi fanno in modo che la colpa, quando sono stati ingannati o hanno mentito, ricada su chi li interpreta e su quelli che decifrano i loro segni.»]

[6] Guillaume Du Bartas, *Les Trophées, ou premiere partie du IIII. jour de la sepmaine*, in Id., *II. Partie de la Suite des Œuvres de G. de Saluste, sieur du Bartas*, ([Genève], Jacques Chouët, 1598), f.21, v.675. Questa affermazione finale viene precedentemente introdotta da una descrizione dei poteri della strega di Endor attraverso immagini e prodigi assai simili a quelli che si ritrovano nei versi di La Taille. Nello specificare la natura della conosceza diabolica, Du Bartas, con una spiegazione di calco agostiniano, continua così in Ibid., vv.675 : «non qu'il [le Demon] ait feuilleté / Les chartres du destin Fils de l'Eternité; / Ains pour avoir souvent releu nos adventures / Dans le livre secret, des claires coniecture / d'un loin voyant esprit, il rencontre souvent, / Ainsi, on peu s'en faut, qu'un medecin sçavant, / Venu le jour du crise, audacieux, presage / Si nature ou le mal gangera l'avantage: / Et comme l'Astrologue asseure quelque fois, / Par un eclipse instruit,

Attraverso il verdetto del profeta, la vicenda biblica del *Saül* assume infine l'andamento della parabola descritta dalla tragedia classica, inscrivendosi all'interno di una volontà divina che si distingue per il suo carattere inappellabile: «Sache doncques que DIEU est ja tout résolu / De bailler ton royaume à un meilleur élu, / C'est David dont tu as par ta maligne vie / Tant de fois aguetté la juste et droite vie» (vv.757-760). La disperazione individuale diviene irrevocabile condanna celeste, e alla follia del re si mescola il riconoscimento di un vizio che porta nel suo stesso nome quello sguardo obliquo con cui il monarca ha finora interpretato gli eventi confondendo il bene e il male, la «maligne envie» (v.759)[1], la stessa passione che delinea assieme all'accidia il profilo del malinconico, nonché il più intimo dei peccati che il diavolo può instillare fra le pieghe dell'animo umano[2].

Nell'accusa che lo spirito muove nei confronti del monarca vengono insomma riassunti il peccato e la sua punizione. Così, i tre gradi di follia che scandiscono l'alienazione di Saül giungono a fondersi quasi ciclicamente nelle parole del profeta: «[d]ire que Saül est "furieux" a donc trois équivalents sur d'autres modes: c'est le dire hors d'esprit, bloqué dans sa logique propre d'échec, c'est le dire possédé par un démon, c'est le dire visiblement réprouvé.[3]» La rovina del monarca è del resto non soltanto terrena, ma anche oltremondana, dal momento che il profeta gli promette che

---

le trespas de nos Rois, / Ou trouve, ingenieux, dans les brasiers funestes / Des feux plus signalez, des faims, guerres, et pestes.» Il poeta ugonotto, allievo di quello stesso collegio di Guyenne dove studia anche Montaigne, aveva già dedicato già dedicato qualche verso de *La Sepmaine, ou la création du monde* (Paris, Michel Gadoulleau, 1578) alla spiegazione scientifica dell'eclissi. I *Trophées* vengono pubblicati ad un anno dalla morte del poeta, come seguito de *La Seconde Semaine ou Enfance du monde* (Paris, P. l'Huillier, [1584]). Cfr. LYONS 1934, pp.229-230, MÉNAGER 2005, pp.28-31.

[1] Parlando della logica che anima l'azione del serpente genesiaco WÉNIN 2000, p.32, afferma che si tratta de «l'envie, avidité ou convoitise - et sa sœur jumelle, la jalousie -, c'est-à-dire le désir qui prend mauvaise tournure lorsqu'il ne peut consentir à la limite qui le structure. Car la convoitise focalise le regard sur ce dont cette limite lui impose le deuil, au point de faire oublier tout ce qui a été donné. Pis, avec elle, ce que l'on a reçu n'est plus reconnu comme don : il fait figure de droit acquis. En outre, l'envie joue sur les apparences du bien et du mal pour laisser croire qu'en suivant son chemin - prendre et manger -, on échappera aux frustrations qu'impose la limite pour enfin trouver un bonheur sans ombre. Elle dénature les paroles d'autrui et jette le soupçon sur ses intentions secrètes, le faisant passer pour un dangereux rival dont il convient de se méfier. Elle fait ainsi sortir de cet espace de confiance où des alliances sont possibles et où la vie peut trouver à s'épanouir en vérité.»

[2] Rispetto alle *Antichità giudaiche* (VI, 193) di Giuseppe Flavio, il quale, rielaborando I *Sam.* 18, 5, afferma che «le donne attizzarono l'invidia e l'odio di Saul contro di lui [David]» (FLAVIO 1998, p.376), La Taille connota il livore del sovrano con un'aggettivazione («maligne») che pare connotare questo vizio secondo un'accezione demoniaca. L'invidia, del resto, rappresenta una passione associata sovente alla malinconia e dalle sfumature tradizionalmente diaboliche. Commentando *Sap*, 2, 24, Tommaso afferma nella *Summa theologiae* (II-II, q.36, a.4) che «*quando diabolus invidiam suggerit, ad hoc hominem inducit quod ipse principaliter in corde habet*» [TOMMASO 2014, p.406b: «quando il demonio riesce a insinuarla, induce l'uomo ad accogliere il diavolo nel suo cuore in una maniera speciale»]. Nella tradizione della cultura e dell'esegesi cristiane, proprio l'invidia costituisce d'altra parte una delle passioni che animano più nel profondo l'azione ed i timori del re Saul: cfr. MÉNIEL 2006, pp.225-227, 232-233, MÉNIEL 2020, pp.287-288. La Taille muove precise accuse contro questo stesso vizio nei due componimenti liminari che precedono *De l'art de la tragédie*: nel sonetto in volgare, la seconda quartina è dedicata ad una requisitoria contro il «peuple ignorant et traître, / Qui envieusement délâchant tes abois / Grinces la dent dépite aussitôt que tu vois» (vv.5-7), versi che riproducono un immaginario per il quale l'invidia viene associata al cane e al morso; l'ottava in latino che segue il sonetto insiste inoltre sulla contrapposizione luce-fama e tenebre-ignoranza già abbozzata nel primo componimento, attaccando nuovamente l'«*indoctum vulgus, procul est maligna* / *Turba novis Vatum, quae laudibus invida latras*» (LA TAILLE 1992 [1572], pp.203-204).

[3] FRAGONARD 1998, p.26: «Dire que Saül est "furieux" a donc trois équivalents sur d'autres modes: c'est le dire hors d'esprit, bloqué dans sa logique propre d'échec, c'est le dire possédé par un démon, c'est le dire visiblement réprouvé».

«Tantôt aux bas enfers je te verrai sans doute» (v.763), secondo un andamento narrativo che riaccredita, con rinnovata ambiguità, l'ipotesi della natura diabolica dell'apparizione[1].

Il dileguamento dello spirito del profeta coincide con la più intensa espressione della disperazione di Saül. Senza alcuna possibilità di riscatto, il responso di Samuel condanna difatti il sovrano alle angosce del presente e della solitudine, le stesse dimensioni nelle quali si rifugiano i malinconici; i quali, come spiega Jourdain Guibelet qualche decennio dopo la pubblicazione della tragedia di La Taille, «comme tous presque apprehendent la mort, quand le sujet de cette apprehension fantasque excede l'ordinaire, au lieu de craindre la mort à venir, ils s'impriment l'opinion de la mort presente ; et ceux qui ont quelque scrupule ou remorde de conscience, ou qui se dédient du tout à une bonne vie, de peur d'encourir une punition éternelle, s'imaginent quelquefois la mort de l'ame, qui est sa damnation[2]».

In preda a quello stesso sentimento di totale abbandono sul quale insiste l'esegesi calvinista[3], Saül giunge di conseguenza ad accusare Dio, apostrofandolo senza alcuna perifrasi in un discorso che si discosta ampiamente dalla prosternazione con cui egli viene invece descritto nel racconto biblico. Di fronte alla negazione della propria libertà umana, al monarca non resta infatti che la blasfemia, sfumando così i contorni del messaggio di insegnamento religioso dell'intera tragedia[4]. Il monologo in cui il re d'Israele critica la crudeltà di Dio articola in tal senso le discrasie prodotte dalla convergenza fra filosofia stoica e visione cristiana: all'antropologia tragica classica fondata sulla gelosa Nemesi divina si innestano così i toni biblici, e alla condizione di vittima il cui discorso echeggia quello della Medea senecana si intesse la nostalgia per una condizione edenica priva di quel rancore, di quell'invidia e di quell'ambizione che sembrano peraltro alludere alla dimensione politica, quasi cortigiana, sottesa al più profondo problema dell'esercizio del potere sul quale in parte si intesse l'intera vicenda tragica[5]:

O grandeur malheureuse, en quel gouffre de mal

[1] Non è da escludere, tuttavia, che su questa provenienza infernale di Samuel possa nuovamente agire l'influenza delle *Antichità giudaiche* (VI, 332), dove in effetti Giuseppe Flavio si discosta dalla fonte biblica sostenendo che il profeta sia stato invocato dall'Ade.
[2] Jourdain Guibelet, *Trois discours philososphiques* (1603), f.272: cit. in CÉARD 1976, p.139.
[3] Cfr. CHARPENTIER 1998a, p.92.
[4] Cfr. LEBÈGUE 1962, pp.86-87.
[5] È proprio in questa dialettica del potere che si scontrano la ragione del piano umano e la giustizia di quello divino da cui deriva il peccato di Saül e che forse, in una certa misura, potrebbe alludere al contesto delle guerre di religione, marcato dal conflitto di questi due stessi principi: cfr. LA TAILLE 1992 [1572], p.228, II, vv.312-325; LECERCLE 2011, p.65. Tale conflitto fra legge divina e legge umana sembra riproporsi nei versi che oppongono da una parte il Soldat Amalécite, il quale finge di aver ucciso Saül benché su richiesta dello stesso monarca (secondo quanto narrato in II *Sam* 9-10), e dall'altra il rigoroso David, il quale commette un peccato di *hybris* punendo con la morte colui che nonostante la professione di innocenza ha il «sang du Christ divin honni» (cfr. LA TAILLE 1992 [1572], pp.260-261, a.V, vv.1251-1302).

M'abîme-tu hélas, ô faux degré royal!
Mais qu'avais-je offensé quand tu mon toit champêtre,
Tu me tiras, ô DIEU, envieux de mon être,
Où je vivais content sans malédiction,
Sans rancoeur, sans envie, et sans ambition,
Mais pour me faire choir d'un saut plus misérable,
D'entrée tu me fis ton mignon favorable.
(O la belle façon d'aller ainsi chercher
Les hommes, pour après les faire trébucher!) [1]

Consapevole della propria rovina, Saül «adresse à Dieu des plaintes, et même des reproches[2]», riconoscendo nel suo mutamento di condizione, nella sua peripezia, il riflesso di un volere sovrumano ed «inconstant» (v.811), giungendo così alla piena blasfemia, alla totale confusione fra cielo ed inferno. Per via di un mutamento di condizione che il monarca interpreta come raggiro celeste, Dio, infatti, viene denunciato come l'Ingannatore per eccellenza, come una sorta di Diavolo dalla volontà perversa[3]. Del resto, come scrive Montaigne, «ceux là surpassent toute follie, d'autant que l'impieté y est joincte, qui s'en adressent à Dieu mesmes, ou à la fortune, comme si elle avoit des oreilles subjectes à nostre batterie.[4]»

Prima ancora che per il suo ruolo di padre o di monarca, la "classicità" di Saül sta dunque in questa sua costante ribellione, in questa sua irriducibile tensione che si scontra con il piano celeste[5]. La tragicità dello scontro fra il re terreno e quello divino è tutta in questo continuo e vano tentativo di imporre la volontà del singolo uomo rispetto ad un piano che ne trascende i limiti. Ed è pertanto

[1] LA TAILLE 1992 [1572], p.245, III, vv.793-802. L'accusa continua nei versi successivi, riassumendosi nel distico dei vv.809-810: «Tu me fis sacrer Roy, tu me haussas exprès / Afin de m'effondrer en mil malheurs après!». Nell'*Hercules furens*, vv.738-739, l'eroe eponimo assiste alle punizioni inflitte al tiranno: Seneca è del resto uno dei modelli tragici più importanti nel Rinascimento francese proprio per la riflessione critica e politica che le sue tragedie propongono circa le dinamiche più spaventose del potere tirannico. La dimensione cortigiana è probabilmente evocata nel lessema «mignon», i favoriti del sovrano sui quali cfr. JOUANNA et al. 1998, pp.1102-1104. Per la disistima con cui La Taille considera la gente di corte si vedano, oltre alle severe espressioni contenute ne *De l'art de la tragédie*, il poema violentemente satirico *Le courtisan retiré*, dove si riprendono le osservazioni di Castiglione, oppure *Le Prince Nécessaire* (LA TAILLE 1882, III, p.cvii: «Qu'il chasse de sa cour ces monstres de la vie / Par qui parvient un sot, Faveur, Forune, Envie»), entrambi apparsi nella raccolta delle *Œuvres* (Paris, Federic Morel, 1573): cfr. SMITH 1966, pp.164-166. Se molteplici ed assodati sono gli spunti che, per ciò che concerne il discorso tragico, La Taille desume e quasi parafrasa dalla *Défense et illustration de la langue française* di Du Bellay, anche i *Regrets* di quest'ultimo siano presi a riferimento nella descrizione, del resto ricorrente, circa le ostilità che intercorrono fra poeta e cortigiano: la critica dei «mignons» di corte da parte di Du Bellay viene in particolare delineata nei componimenti CV e CXXXIX.

[2] LEBÈGUE 1977, p.41.

[3] Cfr. LECERCLE 2006, pp.161-162, LECERCLE 2007, p.198, LECERCLE 2011, p.65. Al v.914 del successivo IV atto, Saül giunge ad apostrofare Dio usando dei termini («en mes maux tu te plais») che richiamano la più profonda volontà diabolica.

[4] MONTAIGNE 1992 [1588], I, iv, «Comme l'ame descharge ses passions sur des objects faux, quand les vrais luy defaillent», p.23.

[5] Cfr. LECERCLE 2007, p.198.

nel fallimento di questo tentativo che la collera di Saül da folle diviene malvagia[1], sovversiva in un certo senso, prossima in larga misura all'umore che giustamente contraddistingue il tiranno[2] nonché a quella «passion qui esbranle tant la sincérité des jugements» di cui parla Montaigne[3]. Cercando di oltrepassare la propria condizione di sudditanza, Saül, al pari di Satana, resta pertanto vittima della folgorazione divina, la quale si abbatte sui suoi eccessi, sulla sua dismisura, proprio come avviene per gli eroi della tragedia greca[4]. La verità a cui egli accede provoca la sua definitiva caduta: come il mago Elimas degli *Atti degli Apostoli*, un testo biblico più volte messo in scena nel Medioevo, la cecità, l'abissale oscurità a cui il miscredente viene condannato, vengono infine ricondotte alla volontà del Signore[5].

I dubbi interpretativi del monarca vengono così dissolti dalla *certitudo damnationis*, la quale, nella sua inequivocabile chiarezza e nitidezza, irradia finalmente di senso l'intera vicenda tragica, quasi fino ad eccederne i confini[6], al punto che l'«enfer de Saül, devenu l'enfer de sa race, engendre un avenir de mort.[7]» La luce della spiegazione offerta dal profeta dissolve infatti le tenebre dell'apparenza, e sul monarca, vittima finora delle ombre dell'illusione, si abbatte infine l'irremovibile giustizia divina. Del resto, come scrive Montaigne delineando la postura da adottare rispetto alla volontà divna, «Il se faut contenter de la lumiere qu'il plait au Soleil nous communiquer par ses rayons; et, qui eslevera ses yeux pour en prendre une plus grande dans sson corps mesme, qu'il ne trouve pas estrange si, pour peine de son outrecuidance, il y perd la veüe.[8]» In fondo, come ricorda anche il mito di Satana, non si può aspirare all'illuminazione della luce divina senza restarne accecati, se non addirittura sopraffatti ed umiliati.

Non è forse soltanto nell'eventuale rispetto alla logica dell'unità di tempo che La Taille, con uno scarto rispetto alla fonte biblica, decide di alterare la fonte biblica, ambientando la consultazione della Phitonisse in pieno giorno ed esattamente al vertice di una vicenda tragica dal chiaro andamento

[1] Cfr. LA TAILLE 1992 [1572], rispettivamente p.217, I, v.23; p.237, III, v.570.
[2] Cfr. CÉARD 1976, p.143. Proprio a «l'honeur de la Tyrannie» che al monarca «a fait perdre la vie» vengono dedicate le considerazioni del finale della tragedia (cfr. LA TAILLE 1992 [1572], p.262, a.V.vv.1317-1332, Second Écuyer-David).
[3] MONTAIGNE 1992 [1588], II, xxxi, «De la colere», p.715.
[4] TIMOTIN 2012, p. 20: «Des éléments de cette représentation d'une divinité régulatrice qui punit les dépassements de la juste mesure et fait alterner équitablement la fortune et l'infortune reviennent fréquemment dans la tragédie».
[5] *At*, 13, 8-10: «*Saulus autem qui et Paulus repletus Spiritu Sancto intuens in eum dixit: "O plene omni dolo et omni fallacia fili diaboli inimice omnis justitiæ non desinis subvertere vias Domini rectas? Et nunc ecce manus Domini super te et eris caecus non videns solem usque ad tempus et confestim cecidit in eum caligo et tenebrae et circumiens quaerebat qui ei manum daret"*».
[6] Si è infatti già detto come i vv.767-772 dell'atto III del *Saül* (cfr. LA TAILLE 1992 [1572], p.244) anticipino le vicissitudini de *La Famine*, richiamando in tal senso una costruzione drammaturgica a dittico.
[7] FRAGONARD 1998, p.38.
[8] MONTAIGNE 1992 [1588], I, xxxii, «Qu'il faut sebrement se mesler de juger des ordonnances divines», pp.216-217.

parabolico[1]. In questo senso, la rivoluzione del Sole a cui accenna la *Poetica* aristotelica[2] si profila al contempo sia come un'indicazione tecnica, la stessa a partire dalla quale la trattatistica rinascimentale quasi si impone di riconoscere la norma dell'unità di tempo, sia come un principio dal più profondo valore ontologico, e per il quale la punizione inferta ai trasgressori della legge divina, così come viene scritto nel *Deuteronomio*, consiste nell'inflizione di uno stato di delirio e di pazzia, precludendo lo sguardo del colpevole a qualunque orizzonte, anche nel pieno meriggio[3].

All'eclissi e alla luce lunare in apertura, e all'oscuramento del Sole provocato dai sortilegi della strega biblica, sembra, pertanto, seguire lo schiarimento della profezia dello spirito di Samuel, le cui parole declinano in chiave biblica un modello di eloquenza, quello per l'appunto della profezia, che viene assunto fra i membri della Pléaide come l'esempio più sublime del discorso ispirato dal furore platonizzante. In maniera complementare rispetto alla vicenda del protagonista eponimo del *Thystes* senecano, Saül passa dall'ignoranza alla conoscenza del proprio destino attraverso una presa di coscienza, tanto brutale quanto dolorosa, delle conseguenze di un crimine che, benché commesso in buona fede, non per questo esso diviene espiabile[4].

Al cospetto della miseria del protagonista, la compassione e la pietà della Phitonisse, modulate a partire dalle *Antichità giudaiche* di Giuseppe Flavio (VI, 338)[5], tendono ad amplificare sul piano dialogico la disperazione del re, oltre a conferire a queste scene un andamento contraddittorio. La strega assume infatti un atteggiamento che collima fortemente con quello di una carità umana e devota, finanche religiosa, come se l'autore volesse corroborare ed applicare i principi poetici, ma anche morali, esposti nel corso dell'argomentazione del *De l'art de la tragédie*[6]:

---

[1] Cfr. LA TAILLE 2005 [1572-1573], p.68, n.136. Benché le indicazioni di tempo siano assai rare, è possibile ipotizzare che l'azione della tragedia si sviluppi su quattro o cinque giornate: l'unità di tempo e di luogo a cui La Taille sembrerebbe accennare nelle note preliminari affidate a *De l'art de la tragédie* è pertanto da intendersi più come indicazione finalizzata alla concreta rappresentazione scenica che come indicazione estetica di valore paradigmatico assoluto.

[2] Aristotele, *Poetica*, 1449b, 10 [ARISTOTELE 2010, p.599: «[la tragedia] cerca il più possibile di essere al di sotto di un solo giro di sole o di allontanarsene di poco».]

[3] *Dt* 28, 28-29: «*percutiat te Dominus amentia et cæcitate ac furore mentis et palpes in meridie sicut palpare solet caecus in tenebris*».

[4] Cfr. CHESTERS 2005, *sed* STAWARZ-LUGINBÜHL 2012, pp.229-230.

[5] Cfr. FLAVIO 1998, p.402. Il calco risulta esplicito nel racconto della Phitonisse che offre ristoro al re: cfr. LA TAILLE 1992 [1572], p.246, III, vv.829-831.

[6] Il concetto di «pitié», in parte derivabile dalla *Poetica* di Aristotele (cfr. RIVAUDEAU 2021 [1566], p.158, n.5), innerva l'intero complesso teorico esposto ne *De l'art de la tragédie*, dove l'autore sintetizza i contenuti della tragedia sostenendo che «[s]on vrai sujet ne traite que les piteuses ruines des grandes seigneurs». Cfr. KREYDER 1998, p.136. Nella stessa prefazione, tuttavia, al concetto aristotelico di catarsi sembra opporsi quello di «plaisir», che La Taille matura probabilmente dalla tradizione stoica evocata nel distico dell'*Hercules furens*, vv.656-657 («*Quo fuit durum pati* / *Memnisse dulce est*», versi che Amphytrion recita cercando di indurre Theseus a raccontare ciò che egli ha visto negli Inferi con lo stesso Ercole). Simile «plaisir», che per La Taille deriva dalla «compassion», sembra inoltre echeggiare la *delectatio* di cui parla Scaligero: cfr. LA TAILLE 1992 [1572], p.183. LA TAILLE 2007 [1572], p.37, n.43: «tandis que les termes "piteux, pitoyable", correspondant à ce qui ressortit à l'*éléos* grec, peuvent laisser subsister une sorte de distance face à un événement […], la "compassion" […] implique que l'on *souffre avec* la victime. Ce sentiment éminemment chrétien tient peut-être lieu de la crainte aristotélicienne, tout en trascendant l'apitoiement». Non si dimentichi, inoltre,

Prends espoir, ta douleur, qui à compassion
Pourrait fléchir un roc, un tigre ou un lion,
Peut-être fléchira Dieu, qui est pitoyable[1].

Se la collera divina rappresenta uno di quei punti in cui è possibile intrecciare, con tutti i paradossi che ne derivano[2], la filosofia della tragedia antica, e relativa *Poetica* aristotelica, con il quadro teologico cristiano[3], il sentimento di pietà che esprime la Phitonisse di fronte alla manifestazione di questa sorta di odio celeste sembra non soltanto riecheggiare alcuni motivi della mimesi aristotelica, fondata per l'appunto sul concorso di ἔλεος e φόβος[4], ma tende anche a fare affiorare quella discrepanza fra la tragicità negativa di matrice greca e l'ideologia provvidenzialistica biblica che anche in uno dei modelli ripudiati da La Taille coinvolge innanzitutto il personaggio che dà voce al problema dell'interpretazione del male.

Anche nell'*Abraham sacrifiant* di Bèze, la cui vicenda è ricordata sia nel paratesto che nel corpo della tragedia di La Taille[5], Satan tende non solo ad adottare quella stessa retorica del «peut-être» che echeggia nelle parole di conforto della Phitonisse, ma è parimenti anche il primo

che già Des Masures fa più volte esplicito riferimento al «plaisir» nei prologhi della sua trilogia: cfr. DES MASURES 1989 [1566], *DC*, p.251, vv.12, 21; *DT*, p.311, vv.1-11.

[1] LA TAILLE 1992 [1572], pp.245-246, III, vv.813-815. G. Spillebout nel suo commento a LA TAILLE 2005 [1572-1573], p.67, n. 129 nota che «Dans les sources elle ne parle pas de Dieu». Nelle tre immagini evocate al v.814 sembrano stratificarsi diversi significati: se la roccia rappresenta uno degli attributi di Dio più frequenti nella Bibbia (fra i vari *Is*. 26, 4; *Dt* 32, 4; *Sal*. 31, 3), il leone, come scrive MOSS 1984, p.12, «in the Bible may be interpreted either as an allusion to the devil [I *Pt* 5, 6-11] or to Christ, depending on the points of similarity relevant to the context in which the metaphor is made to operate»: la prima di queste due accezioni è testimoniata, a titolo di esempio, in VIRET 1552, f.137. La tigre, infine, nel bestiario medievale rappresenta per con il suo manto maculato, assieme al leopardo e al drago, uno degli animali che generano più inquietudine (cfr. PASTOREAU 2004, pp.206-207). Lo stesso campo metaforico viene impiegato ed arricchito con altri animali "diabolici" (incluso il leone) nel monologo che Le Sultan rivolge contro Moustapha ne *La Sultane* di Bounin: «O félon, ô cruel, ô irgueilleux mutin, / Cœur muré d'un rocher, ô coeur diamantin, / O cruel engendré d'un' renaissante Hydre, / D'un lion phrygien et maculeuse tigre ! / O cruel que les ours, les onces et léopards / Ont allaité au bers dans les andtres échars, / Dans les roches du tan contreval mi-pendantes, Dans les andtres moussus et cavernes béantes!» (BOUNIN 1986 [1561] [1561], p.342, a. III, vv.1036-1042).

[2] MAZOUER 2006, p.403: «la manifestation de la colère risque fort de faire ressurgir l'image du dieu méchant et de faire basculer le drame biblique dans le tragique; comme si, à la faveur de la forme tragique reprise des Anciens, leur pensée tragique s'était glissée dans les pièces bibliques, introduisant une théologie fort peu compatible avec celle de l'ancien Israël.» Cfr. MASTROIANNI 2018, pp.11-12.

[3] MÉNIEL 2011, p.361: «La colère divine est un thème commun à la mythologie païenne et à la théologie biblique». Più in generale, MAZOUER 2015, pp.361-362, osserva che «sur une trentaine de tragédies bibliques éditées entre 1545 et 1610, vingt-six éclairent le thème de la colère de Dieu - étrange et terrible mystère chez le Dieu qui reste le Dieu d'Amour. […] la forme littéraire même de la tragédie, récupérée à la Renaissance, implique […] une certaine philosophie propre à la Religion grecque, mais contradictoire avec la théologie biblique de l'Ancien Testament et encore plus avec la foi chrétienne».

[4] Aristotele, *Poetica*, 1453b [ARISTOTELE 2010, p.616: «Ebbene, è possibile che ciò che è atto a suscitare terrore e pietà si produca dalla vista, ma è possibile che si produca dalla stessa composizione dei fatti: il che comporta una superiore abilità ed è proprio del poeta migliore.»]

[5] Oltre ad essere evocata ne *De l'art de la tragédie*, la prova cui viene sottoposto il patriarca veterotestamentario viene ricordata nel corso dell'esortazione che Le Premier Écuyer rivolge al monarca nel corso del quarto atto (cfr. LA TAILLE 1992 [1572], p.253. IV, vv.1048-1050).

personaggio ad esternare sulla scena la «pitié» paradossale che egli prova alla vista della scena sacrificale[1]. Negli istanti che precedono il compimento del sacrificio, il Satan di Bèze erompe infatti in una sorta di sfogo patetico che sembra preludere a quelli della vittima e del sacrificatore[2], in maniera pertanto analoga a quanto avviene in chiusura al terzo atto del *Saül*, dove la pietà espressa dal coro (vv.849-856) si manifesta soltanto successivamente a quella della strega. Le due tragedie sembrano insomma condividere un elemento che percorre carsicamente l'immaginario rinascimentale, un immaginario fortemente impregnato dalla riflessione sul linguaggio e dove «la parole diabolique est par essence paradoxale[3]».

Pur nelle simmetrie di una vicenda tragica scandita tanto dai vuoti di senso provocati dal silenzio divino quanto dall'inumanità di una «épreuve de meurtre absolu où l'obéissance est le seul but recherché[4]», la «pitié» professata dal Satan di Bèze è tuttavia un sentimento fugace, subito sconfessato dalla volontà di perseguire le proprie macchinazioni nonostante la sconfitta: come avviene per gli altri personaggi diabolici della drammaturgia del secolo, «s'il tient le discours de la foi, ce n'est pas pour troubler le spectateur, mais pour se mettre au service de la dimension didactique de la pièce.[5]» Nel *Saül*, di contro, la pietà della Phitonisse assume contorni ben più problematici e contradditori, per quanto giustificabili alla luce del racconto di Giuseppe Flavio[6]. Nella tragedia di La Taille, tale sentimento viene infatti investito di un effetto pressoché catartico sulla negromante stessa, mossa alla compassione per il destino abbattutosi sul monarca[7]. Quasi riscattando l'empietà magica in nome di quella stessa pietà con cui i filosofi naturali del Seicento giustificano le ambizioni del proprio sapere[8], la maga biblica diviene in questo modo protagonista di una conversione spirituale che getta nuovamente delle luci equivoche sulla vicenda. Riconoscendo silenziosamente il carattere ineluttabile della volontà divina, la negromante di Endor cerca infatti di introdurre nella profezia di Samuel una serie di letture che ne rendono ambigua l'interpretazione, secondo un'alterazione della parola divina tipicamente satanica. In effetti, la Phitonisse si propone di confortare il monarca evocando dapprima la possibilità del perdono divino (v.815), per poi cercare di persuadere il monarca, ormai del tutto disilluso sul destino che lo attende, a cercar ristoro, quasi più per contravvenire alla

[1] BÈZE 1986 [1550], pp.48-49, vv.841-844: «Ennemi suis de Dieu et de nature, / Mais pour certain cette chose est si dure, / Qu'en regardant cette unique amitié, / Bien peu s'en faut que n'en ai pitié». Già al v.242 Satan asserisce di provare una recondita pietà nei confronti dell'umanità.
[2] Ibid., v.847, Isaac: «Avoir au moins pitié de ma jeunesse», p.51, vv.931-933, Abraham: «Faut-il jamais pitié, / Faut-il jamais une telle amitié? / Fut-il jamais pitié?».
[3] WAJEMAN 2007, p.162.
[4] FRAGONARD 1998, p.22.
[5] WAJEMAN 2007, p.163.
[6] Cfr. LECERCLE 2011, pp.60-65, 97, STAWARZ-LUGINBÜHL 2012, pp.265-267.
[7] Rispetto al discorso della Phitonisse, NOIROT-MAGUIRE 2010, p.135, rileva come «Le pathétique le plus affirmé demeure ici celui de la pitié. Cette passion s'associe au *movere* augustinien, à utiliser dans l'urgence, et à la charité à exercer, plutôt qu'à une véritable katharsis psycho-physiologique».
[8] Cfr. LOMBARDI 1997, pp.22-24.

volontà celeste che per una necessità fisiologica (vv.833-834). Insomma, «[t]out comme on hésite à voir en Samuel soit un démon soit un saint homme, on peut se demander si la sorcière est un suppôt de Satan ou un modèle de piété.[1]»

Il valore ambiguo della pietà della strega sembra peraltro amplificarsi nelle parole con cui il Soldat Amalécite apre il quinto atto della tragedia[2], dando forma ad un gioco di riflessi interni fra i personaggi negativi della *pièce* che tende ad acuire il contrasto con gli inviti all'*apatheia* che lo stoico Premier Écuyer rivolge al re nel corso della penultima parte della tragedia[3]. Del resto, se Calvino, nel suo commento al *De clementia* senecano (1532), fa emergere come intorno a questo punto si gioca forse la frizione più evidente fra filosofia stoica e religione[4], anche Montaigne si premura dal suo canto di osservare che «est la pitié passion vitieuse aux Stoïques : ils veulent qu'on secoure les affligez, mais non pas qu'on flechisse et compatisse avec eux.[5]»

I due atti conclusivi del *Saül* tendono ad esaurire la parabola tragica del sovrano proprio secondo questo continuo attrito fra ideali stoici e religione cristiana. Ai chiaroscuri della follia, difatti, succede infine la lucida ribellione derivante da un eccesso di ragione[6], in un gioco di contrasti per il quale l'*hybris* de re si profila al contempo come pervicacia satanica ed *amor fati* del più impassibile degli eroi senecani.

Nel quarto atto, la rivolta di Saül diviene coscienza eroica, come se, sulla scia della distinzione ciceroniana, dalla follia in quanto *insania* egli passasse ad un tipo di *furor* che può conoscere anche il saggio nei momenti di un eccesso di timore o dolore[7]. Quasi nella più estrema applicazione di quei rigorismi logici di cui ora ha appreso la ragione, la furia del monarca sfocia da ultimo nella ricerca della morte[8], ripristinando la tensione polare che struttura l'intera tragedia declinandosi nell'opposizione fra pentimento e pervicacia, melancolia e titanismo, libero arbitrio e inesorabile

[1] LECERCLE 2006, p.161.
[2] Cfr. LA TAILLE 1992 [1572], p.257, a.V, vv.1159-1160, 1167, dove si ripresenta per ben tre volte il lessema «pitié».
[3] Cfr. Ibid., p.252, vv.1003, 1019-1022 (dove viene esposto il tema della Fortuna), pp.253-254, vv.1055-1058.
[4] Nell'intento di misurarsi con Erasmo, Calvino redige e pubblica nel 1532, ovvero alla vigilia della propria conversione, un commento al *De clementia* di Seneca, nel quale (II, v) sembra voler evidenziare, nonostante le affinità riscontrabili in particolare mediante la nozione di provvidenza sovrana, l'infondatezza in un certo senso epistemologica della condotta stoica proprio in merito alla misericordia: «*Quod si est quid in hac scientia, quae dediscere humanitatem iubet, portumque aduersus fortunam certissum mutuo auxilio cludit?* […] *Adijce quod sapiens providus est, & in expeditio consilium habet. Nunquam autem liquidum syncerumque ex turbido venit. Tristitia enim inhabilis est ad dispiciendas res, utilia excogitanda, periculosa vitanda, aeque aestimanda. Ergo non miseretur, quia & sine misericordia animi facit caetera omnia quae qui miserentur*». Cfr. ZANTA 1914, pp.62-64, MILLET 1992, pp.90-91, MOREAU 1999. Rispetto al commento di Calvino, si potrebbe ipotizzare che la strega e lo scudiere di *Saül* rappresentino rispettivamente la «critique» e la «fascination» che caratterizzano l' «irénisme hésitant» di Calvino nei confronti della stessa filosofia stoica (GRAVES 2006, p.118).
[5] MONTAIGNE 1992 [1588], I, i, «Par divers moyens on arrive à pareille fin», p.8.
[6] Cfr. DUBOIS 2009b, p.70.
[7] Cfr. Cicerone, *Tuscolanae disputationes*, III, 4-5.
[8] LA TAILLE 1992 [1572], «De l'art de la trgédie», pp.206-207, rr. 29-35: «il faut que le sujet en soit si pitoyable et poignant de soi, qu'étant même en bref et nûment dit, engendre en nous quelque passion: comme […] qui ne pouvant trouver un bourreau pour finir ses jours et ses maux, fut contraint de faire ce pitieux office de sa propre main.»

necessità. Simile ricerca dell'autoannientamento rappresenta d'altra parte l'ultimo gesto, dopo la clemenza concessa nei confronti del re degli amalechiti Agag[1] e dopo la consultazione della Phitonisse, attraverso cui si svolge «l'énigme de la faute inévitable[2]» che travolge il monarca. Inserito in questa linea prospettica, l'atto estremo del sovrano di Israele si distingue come il culmine della trasgressione, lo stesso peccato rintracciabile proprio nella clemenza usata nei confronti del re nemico, nonché la stessa colpa che sta alla base della credenza idolatrica con cui egli si è avvalso dei poteri della magia divinatoria. Percependo da parte di Dio soltanto oblio ed inimicizia, il re decide quindi di perseverare nel peccato, cercando di far prevalere la propria volontà tramite la più esasperata delle soluzioni possibili, quasi per offendere, come l'Ercole pagano, quell'orizzonte celeste che ne ha inesorabilmente sancito la disgrazia.

Anche quest'ultimo gesto quasi titanico con cui Saül rivendica della propria libertà è cionondimeno segnato dall'ambiguità. Una volta appresa la morte dei figli, infatti, Saül spera in un primo momento di incontrare il proprio fato gettandosi nella mischia dei soldati avversari. L'eroismo di questo impeto bellico è tuttavia stemperato nell'arco di pochi versi, tramutandosi come in una provocazione rivolta indirettamente a Dio stesso:

Que je m'enfuye donc? ou que je sois couard!
Venez, venez plutôt, mes ennemis, me prendre,
Et que le même fer lequel a fait descendre
Mes enfants aux enfers, mes jours vienne achever,
Venez votre fureur en mon sang dessoiver
[…]
Mourons, car par ma mort doit être du prophète
La dure prophétie entièrement parfaite[3].

L'ambiguità dell'eroismo con cui il re della terra sfida il sovrano dei cieli si estende, del resto, alle modalità con cui essa viene rappresentata. Nel rispetto sia dell'equivoche divergenze della fonte biblica[4], sia di quel *decorum* oraziano per il quale ciò che non è convenevole alla vista deve essere

[1] Cfr. Ibid., pp.226-227, a. II, vv.270-281. Il passaggio aderisce a quanto affermato nella narrazione biblica di I *Sam* 15, 9-34, dove il sovrano viene accusato da Samuele di aver disatteso al comando di Dio in merito alla condanna degli indovini e dei profeti.
[2] RICŒUR 1953, p.288.
[3] LA TAILLE 1992 [1572], p.251, IV, vv.970-974, 979-980.
[4] La sequenza delle scene dà infatti modo di riportare nella vicenda i due passi biblici che narrano la morte di Saul in modo contradittorio: da una parte, I *Sam* 31, 4 (ribadito poi dai *Libri delle Cronache* 10, 13-14) riporta che il re si sia suicidato dopo aver chiesto ad uno scudiero di ucciderlo (così come riporta La Taille ai vv.987-990 dell'a. IV); dall'altra, in II *Sam* 9-10 si sostiene invece che sia stato un soldato amalechite ad assassinare il re, benché su sempre su richiesta del re (ciò che nel *Saül* viene riportato all'inizio dell'a. V, in particolare ai vv.1203-1222). La contradittorietà delle fonti è

rappresentato solo sul piano narrativo[1], l'atto estremo del sovrano viene infatti rappresentato soltanto indirettamente, tramite il resoconto che ne forniscono gli altri personaggi della tragedia. Anche nel descrivere le dinamiche con cui Saül va incontro alla morte, l'ambiguità, ancora una volta, sembra prevalere su qualsiasi altra descrizione più precisa, più chiara, facendo quasi slittare semanticamente l'irascibilità del re descritta in tutti suoi folli eccessi nel corso della tragedia verso un furore di tipo "marziale"[2], militare[3], secondo una certa riqualificazione di un peccato capitale che riecheggia le distinzioni che gli umanisti fiorentini suggeriscono in merito sulla base dell'insegnamento del *De ira* senecano[4]. Grazie a questa sovrapposizione lessicale, la crisi tragica viene infine risolta nell'apoteosi di un gesto supremo di affermazione individuale, intrecciando fino in fondo la vicenda biblica con il modello tragico e filosofico di matrice stoica[5].

Tuttavia, come nel *Saul bei der Hexe von Endor* dell'olandese Jacob Cornelisz van Oostsasen (1526), dove peraltro l'episodio di Endor viene dipinto con i dettagli di un vero e proprio sabba[6], la rappresentazione del suicidio del monarca, per quanto derivante da un prode furore, rimane nel *Saül* sullo sfondo, quasi impercettibile. Nell'ultimo atto della tragedia, il destino del sovrano prende infatti forma soltanto gradualmente, prima attraverso le menzogne e le parole equivoche che il Soldat Amalechite rivolge a David (vv.1203-122, 1255-1260), poi mediante il resoconto degli eventi fatto dal Second Écuyer (vv.1345-1406).

---

tale che Giuseppe Flavio opta ad esempio per la seconda delle due versioni escludendo completamente l'altra: cfr. FLAVIO 1998, p.407, VI, 370-372. Atrettanto *tranchant* è, se si vuole, BODIN 2006 [1580], I, iii, p.133 [f.26 v°], il quale sostiene che «Saul pour n'avoir obey, fut delaissé de Dieu, et du peuple, et fut tué par ses ennemis».

[1] LA TAILLE 1992 [1572], «De l'art de la trgédie», p.207, rr. 46-48: «[Il faut] aussi se garder de ne faire chose sur la scène qui ne s'y puisse commodément et honnêtement faire, comme de n'y faire exécuter des meurtres, et autres morts, et non par feinte ou autrement». FRAGONARD 1998, p.8: «Le récit est chargé de dire ce que la scène ne peut montrer, gestuelle et passion intime, amène ainsi le spectateur-auditeur à pousser son imagination aux frontières du supportable, plus loin que son expérience de la douleur, devant des malheurs proprement illimités».

[2] LA TAILLE 1574, [ff.2 v°-3 r°]: «Mars […] fait ordinairem[m]ent les hommes processifs, rioteux, furieux […]. Il est ennemy de la Lune».

[3] Cfr. LA TAILLE 1992 [1572], p.254, IV, vv.1084-1091, Saül.

[4] Cfr. WIND 2012, pp.85-86.

[5] GORRICHON 1991, p.165, evidenzia in questo atto volontario del suicidio una più probabile influenza di un secondo possibile ipotesto senecano, l'*Hercules Oetaeus*, dove vengono rappresentate la morte e l'apoteosi dell'eroe, episodi ripresi anche in Ovidio, *Metamorphoseon libri XV*, IX, vv.259-275. Già la *Cléopâtre captive* di Jodelle, ad ogni modo, mette in scena un suicidio, espediente che viene ripreso più avanti anche nel *Marc Antoine* di Garnier: in queste tragedie di argomento classico, il suicidio «apparaît à la victime comme le moyen de reprendre le contrôle de son destin, de transformer une défaite en victoire, de convertir la pitié en admiration, et même de se rédimer par une mort sacrificielle» (MÉNIEL 2011, p.369).

[6] Jacob Cornelisz van Oostsanen, *Saul bei der Hexe von Endor* (1526), olio su tavola, Amsterdam Rijksmuseum. Fra i vari elementi del quadro che rinviano al prototipo della cerimonia del sabba, la candela posta in prossimità della maga biblica viene ripresa anche ne *La semaine ou création du monde* di Du Bartas, il quale descrive una scena in cui la Pitonessa opera le proprie stregonerie tramite una candela maleodorante («puant Flambeau») ottenuta dal grasso del proprio figlio: cfr. LOMBARDI 1996, p.189. Un'altra rappresentazione plastica dei momenti finali della vita di Saul è offerta dal quadro del 1562 di Pieter Bruedel il Vecchio, *Selbstmord Sauls* (Wien, Kunsthistorisches Museum, olio su tavola). Per la proliferazione figurativa relativa all'episodio di Endor nel corso del Rinascimento cfr. CASTELLI 2005, p.229.

Simile ambiguità tende del resto a presentarsi nell'eziologia con cui il futuro re d'Israele tenta di spiegare la follia ed il gesto estremo del suo predecessore[1]. Nel calco della fonte scritturistica[2], le ragioni che David adduce per commentare *post mortem* le pulsioni suicidarie del re riallacciano infatti l'estrema azione stoica del monarca alla teodicea cristiana, tendando di motivare sul piano morale un gesto altrimenti troppo scandaloso e pertanto troppo difficile da giustificare:

C'était l'espirt malin
Qui l'affligeait, car il n'était enclin
De sa nature à telle chose faire,
Et ne fut oncques un roi plus débonnaire[3].

Le ragioni della deliberata intenzionalità del suicidio del re, che nel dipinto di Cornelisz resta come sospeso nel suo compimento[4], delineano in conclusione, e con rinnovata ambiguità, un individuo il cui profilo viene assurto a campione esemplare della morale stoica, ma anche come un soggetto posseduto dalle pulsioni demoniache[5].

[1] Anche nella *Cléôpatre captive* di Jodelle alla morte della regina nel quarto atto, con il quale si chiude sostanzialmente la vicenda tragica, segue nella quinta parte il racconto ed il commento dei fatti che gli spettatori devono immaginare.
[2] I *Sam* 18, 10; 19, 9-10.
[3] LA TAILLE 1992 [1572], p.259, a.V, vv.1229-1232. Parimenti, nel *DC* di Des Masures, il re Saül esclama ai vv.416-417: «Tu m'as donc délaissé au Malin qui me prit / Et qui vient m'agiter à tout coups d'une rage?». CALVIN 2008 [1541], I, iii, «De la congnoissance de l'homme», p.347 [f.89]: «Or que le ministre Sathan entreviene à inciter les mauvais, quand Dieu par sa providence les veut fleschir çà et là, il apparoistra assez par un passage. Car il est souventfois dict que le mauvais esprit de Dieu a invadé ou laissé Saul.» VIRET 1561, pp.516-517: «Nous en voyons par fois, semblent avoir quelque bonne affection à Dieu & à sa parole, & à sa vertu & honnesteté. […] Et puis vire la main, ils sont soudainement changez de bien à mal, en telle forte [*sic*], que tu dirois que le diable leur est entré au corps, & qu'ils sont devenus demoniacles. Ceux-cy sont de tels demoniacles qu'a esté le Roy Saul». BODIN 2016 [1580], II, iii, p.216 [f.77 v°]: «Et neantmoins la predication Diabolique se faict quelquesfois par convention expresse, et du consentement du Diable et de l'homme ; quelquesfois aussi l'homme est forcé, et assiégé sans maladie, et devine, comme faisoit Saul estant agité du Diable, qui le tournoit en fureur, et le faisoit deviner». Cfr. FRAGONARD 1998, p.27. BURON 2006, p.419: «Quant à l'origine de ce sentiment, la tragédie ne se prononce pas: Jonathe rapporte la folie du roi à "l'humeur de cette frenaisie" (v.8), et David à un "Esprit maling" (v.1229), mais rien ne vient départager l'hypothèse physiologique et la démoniaque». Come si è visto, questa dualità innerva del resto l'intero tessuto compositivo della pièce.
[4] Saul, infatti, viene rappresentato in tre diversi momenti all'interno del quadro: a sinistra, nel momento in cui decide di rivolgersi alla strega di Endor; al centro, sopra la figura di Samuel su cui convergono le linee prospettiche, mentre viene riconosciuto dalla stessa negromante; infine, sempre al centro della composizione, durante una scena di battaglia, dove la sua figura si riconosce per gli abiti e la spada con cui si trafigge.
[5] Cfr. FORSYTH 1962, pp.102-103. LEBÈGUE 1964, pp.90, 94: «Le "stoïcisme chrétien" qui fleurit après 1560, présentatit des avantages moraux ; on sait tout le parti qu'en a tiré un Du Vair. Mais certaines opinions stoïciennes étaient inconciliables avec le Christianisme. Nos auteurs de tragédies, qui apprenaient leut métier dans celles de Sénèque, ont exploité les avantages, et ils ont essayé de surmonter ou de contourner les obstacles». Tale commistione è percepibile nei versi edificanti de Le Chœur des Lévites in conclusione al IV atto, dove la ricerca della morte da parte di Saül viene commentata nei vv.1123-1124 («Par désespoir ou manie / Rompre à force l'harmonie»). La rima semantica per antitesi accoppia da una parte un termine («manie») collegabile sia alla terminologia medica relativa alla malinconia (cfr. CÉARD 1976, pp.133-134), sia al "furore divino" sviluppato nell'ambiente neoplatonico-ficiniano e ripreso dai poeti della Pléiade (come da Du Bellay, nel sonetto CXLIX dei *Regrets* o nella *Deffence et illustration de langue française*, II, ii), gli stessi, come si è visto, che vengono satireggiati da Bèze; dall'altra, il secondo termine della rima («harmonie») evoca un'equilibrio fra anima e corpo (v.1129) che proprio la «manie» vuole annientare, avvicinandosi in tal senso ad una pulsione suicidaria di origine diabolica. La rima «harmonie/manie» è presente, come si è visto, ai vv.27–28 dell'atto I,

Nell'estetica di La Taille, *homo duplex* del Rinascimento[1], questa presenza conclusiva del mito di Satana permette di risolvere la parabola tragica nel rispetto del dettato biblico, ma anche secondo le soluzioni del modello classico. Nel commento sentenzioso del Second Écuyer, la ricerca spasmodica di Saül, quella sua *libido sciendi* che come per il Tasso di Montaigne non ha fatto altro che aumentarne la follia, vengono iscritte all'interno di un ciclico corso degli eventi dove il monarca, sorta di idolo terrestre, sembra essere additato di un orgoglio luciferino:

Ha, sort léger, flatteur, traître et muable,
Tu monstres bien que ta roue est variable!
Puisque celui que tu as tant haussé,
Est tellement par toi-même abaissé:
Je dis Saül, que de rien tu fis être
Un empereur, et presque un DIEU terrestre,
Tant qu'il semblait aux étoiles toucher
Du haut en bas, et soi-mêmes occire[2].

Quasi a riflesso di un contesto antropologico nel quale, «[p]aradoxalement, l'individu vit une histoire éminemment personnelle dont, en même temps, il n'est plus le créateur[3]», il finale del *Saül* scioglie la vicenda in un esemplare quanto ambivalente rivolta[4], laddove le tragedie di Bèze e di Des Masures tendono al contrario a dissipare la tragicità della condizione umana accettandone, con remissiva obbedienza, il provvidenzialismo[5].

Assorbendo fino ai limiti della più aperta ambiguità i nodi semantici tradizionalmente simbolizzati da Satana, nel protagonista del *Saül* si confondono tutte le distinzioni necessarie a

alludendo ai poteri curativi e tradizionalmente esorcistici della musica di David nei confronti della follia del monarca. La narrazione dell'anelito alla morte di Saül continua nell'atto successivo attraverso i racconti del Soldat Amalécite (a.V, vv.1207-1222, 1243-1250) ed in quello del Second Écuyer (vv.1345-1406): cfr. LA TAILLE 1992 [1572], pp.258-260, 263-264.

[1] Cfr. JONKER 1939, p.149, LAZARD 1995, p.82. MOINS 1998, p.90: «La Taille peut ainsi coincilier les deux systèmes : Saül se tue par un désespoir qu'inspire l'esprit malin […]. Mais ce geste désespéré du roi courant au devant de sa mort annoncée, avant de se jeter sur son épée, héroïse conjointement sa figure, en la rapprochant des grands vaincus de l'histoire romaine (Caton déchirant ses entrailles)».

[2] LA TAILLE 1992 [1572], pp.261-262, a.V, vv.1305-1312.

[3] BLUM 1989a, I, p.536.

[4] L'esemplarità della figura di Saül viene sancita nei versi finali del quinto atto pronunciati da David, vv.1493-1494 (LA TAILLE 1992 [1572], p.267): «O que beaucoup auront sur vous envie / Qui finissez vaillement votre vie». La rima, già presente nell'a. III, vv.759-760, è tipica nella letteratura francese del Rinascimento: cfr. KARAGIANNIS-MAZEAUD 2005.

[5] Cfr. FORSYTH 2005, pp.85-86, CROUZET 2008, pp.555-556. MASTROIANNI 2018, p.19: «la révolte et le consentement constituent tous les deux un lieu théologique où se retrouvent le croyant juif comme le croyant chrétien. Il s'agit en effet d'un motif central de la théologie de l'histoire qui vise la notion même de Providence, ainsi que la conception du rapport entre l'homme et Dieu, fondé justement sur une attitude de consentement et acceptation et de refus et de la révolte, conception tout à fait étrangère à le vision tragique classique».

definire una qualunque assiologia morale. In tal senso, la rivolta suicidaria di Saül sembra indotta non solo dalla disperazione e dalla follia che si profilano nei primi atti, ma anche da una sorta di rassegnazione simile a quella descritta nel *De finibus* di ciceroniano[1] o nel *De providentia* senecano[2], da un'accettazione del male che è al contempo una consapevolezza degli immutabili limiti che regolano la condizione umana: «[n]on fuga, ma assunzione consapevole, gesto che ha il valore di un tentativo di risolvere la tensione, in sé intollerabile, cha dà la conoscenza, l'aver penetrato il segreto dei segreti, il mistero della conoscenza. Dalla conoscenza del male, al male della conoscenza.[3]»

Se, in sintesi, il percorso di Saül consiste nel passaggio «[d]e la folie involontaire à la mort choisie[4]», tale vicenda viene intessuta con continui richiami obliqui che rinunciano all'unità della spiegazione allegorica per aprirsi alla pluralità e alla sovrapposizione di significati dell'allusione simbolica[5]. In effetti, la vicenda che coinvolge il primo monarca d'Israele non è soltanto un esempio morale in cui i protagonisti politici della Francia di fine Cinquecento si possono rispecchiare, ma anche la parabola di un individuo su cui si proiettano molteplici allusioni, da quelle che rinviano all'ipotesto senecano a quelle che percorrono, per vie differenti, un tipo di immaginario a cui attingono, fra gli altri, anche i demonologi del secolo. Incardinata su un soggetto alla ricerca di una interpretazione della propria vicenda, delle ragioni del proprio male, il *Saül*, dall'eclissi iniziale al suicidio finale, sembra offrire, al pari di quanto avviene per la controversa apparizione negromantica posta all'apice dell'intera storia, continui significati irriducibili, continue spiegazioni che non possono che assumere contorni sempre indefiniti, fugaci, tutt'al più intermittenti. Per il male, la cui trascendenza si riversa progressivamente nella pietosa condizione individuale, non esiste che una vertiginosa quanto equivoca spiegazione priva di qualsiasi limitazione di senso.

[1] Cicerone, *De finibus bonorum et malorum* I, xv: «*Memineris maximos morte finiri, parvos multa habere intervalla requietis, mediocrium non esse dominos, ut si tolerabiles sint feramus, sin minus, e vita, quum ea non placeat, tanquam e theatro exeamus*.» Il passo viene ripreso in MONTAIGNE 1992 [1588], I, xiv, p.57.
[2] Seneca, *De providentia*, VI, vi: «*Contemnite mortem: quae vos aut finit aut transfert.*»
[3] BALMAS 1990, p.7.
[4] TERNAUX 1998, p.75. Cfr. LESTRINGANT 2018, p.273.
[5] Tale sovrapposizione è percepibile nei versi di carattere gnomico con i quali il Second Écuyer commenta la vicenda di Saül, contaminando reciprocamente la teologia classica relativa alla Fortuna ed il mito satanico: cfr. LA TAILLE 1992 [1572], pp.261-262, a.V, vv.1305-1322. Il verbo «trébucher» ricorre, come si è visto, negli improperi di Saül, mentre il collegamento fra la «rouë» e la Fortuna diviene esplicito nel sonetto di chiusura dedicato a Henri de Boubon: cfr. LA TAILLE 1992 [1572], p.268. L'accenno alla tirannia, infine, sembrerebbe ripercorre la tradizione classica, nella quale (come in Platone, *Rep.*, 573c) il potere assoluto viene associato al prevalere dello stato malinconico: cfr. KLIBANSKY, PANOFSKY, SAXL 1983, p.20.

2. «Le mal ressuscité»: l'esempio tragico delle guerre di religione

longum iter est per praecepta, breve et efficax per exempla
Seneca, *Epistulae morales ad Lucilium*

On dit qu'il faut couler les exécrables choses
Dans les puits de l'oubli et au sépulcre encloses,
Et que par les écrits le mal ressuscité
Infectera les mœurs de la postériorité:
Mais le vice n'a point pour mère la science,
Et la vertu n'est point fille de l'ignorance.
Agrippa d'Aubigné, *Les Tragiques*

Nella trasposizione scenica di un mito biblico nel quale si riflette inevitabilmente un tema politico, il *Saül* di La Taille, pur essendo pubblicato lo stesso anno dell'eccidio della notte di San Bartolomeo, si conclude con una condanna del monarca che resta soltanto morale: per quanto l'atteggiamento del re assuma lineamenti tirannici, dispotici e a tratti diabolici, e per quanto lo stesso dettato biblico possa talvolta giustificare un atteggiamento antimonarchico, nulla, in definitiva, sembra giustificare una posizione antimonarchica. Se il destino del sovrano di La Taille, così come l'estetica tragica delineata ne *De l'art de la tragédie*, sembra rispecchiarsi nella dimensione storico-politica dell'epoca, la prospettiva provvidenzialistica permette di neutralizzare, in maniera analoga a quanto avviene nelle tragedie di Des Masures e Rivaudeau, ogni forma di violenza e di critica diretta. Del resto, se Calvino, nel suo *Commentaire sur l'Epistre aux Romains* (1550) arriva addirittura ad ammettere, come già prima di lui aveva fatto Lutero, che «combien que les tyrannies & dominattions iniques ne soyent point du gouvernement ordonné: toutesfois le droit d'empire ou du royaume a esté ordonné de Dieu pour le salut du genre humain[1]», nel *Discours de la servitude volontaire* di Etienne de La Boétie, la celeberrima dissertazione retorica e a tratti teatrale che Montaigne afferma di non voler pubblicare poiché essa «a esté depuis mis en lumiere et à mauvaise fin, par ceux qui cherchent à troubler et changer l'estat de nostre police[2]», la reazione al dispotismo tirannico avviene

[1] CALVIN 1550, xiii, f.464. Commentando il il libro di *Samuele* in merito all'istituzione monarchica, già nell'*Institution* Calvino aveva scritto che «Samuel appelloit puissance sur le peuple pourtant qu'il luy estoit necessaire d'y obeyr, et n'estoit licite d'y resister, comme s'il eust dict: La cupidité des Roys s'estendra à faire tous ces outrages laquelle ce ne sera pas à vous de reprimer: mais seulement vous restera d'entendre à leurs commandements, et d'y obeyr.» (CALVIN 2008 [1541], II, xvi, «Du gouvernement civil», p.1624 [f.778]). Con l'inasprirsi del conflitto religioso, tuttavia, questa posizione sarà progressivamente rivista, sino ad essere completamente ribaltata, facendo dei protestanti i principali esponeneti della cosiddetta "monarcomarchia": Bèze, nel suo *Du droit des magistrats sur leurs sujets […]* ([Genève], [Jacob Stoer], 1574), giustifica ad esempio la ribellione contro la tirannide.

[2] MONTAIGNE 1992 [1588], I, xxviii, «De l'amitié», p.194, dove viene fatta chiara allusione al fatto che il trattato di La Boétie fosse stato ampiamente adottato e ripreso fra gli scrittori ugonotti. Nel 1574, ad esempio, viene pubblicato a

esclusivamente sul piano morale, attraverso il rifiuto dell'omaggio all'autorità, lungi dalla veemenza che per converso si ritrova in buona parte della trattatistica politica, soprattutto se di penna protestante e posteriore ai fatti del 1572[1]. L'argomento biblico, come avviene del resto per le *Juifves* di Robert Garnier (1583), permette insomma di richiamare soltanto per riflessi indiretti la storia presente, inserendo quest'ultima in una dimensione teologica, di progressiva rivelazione della volontà celeste[2]. A teatro, come nella realtà, la provvidenza celeste, prima o poi, giustifica tutto: il regista di entrambe queste scene resta sempre e comunque Dio.

Nell'ultimo quarto di secolo del Cinquecento, tuttavia, la distanza frapposta fra eventi storici e racconto teatrale tende sempre più ad assottigliarsi, quasi a confondersi: del resto, come osserva Montaigne, «le pis de ces guerres, c'est que le cartes sont si meslées, vostre ennemy n'estant distingué d'avec vous de aucune marque apparente, ny de langage, ny de port, nourry en mesmes loix, meurs et mesme air, qu'il est mal-aisé d'y eviter confusion et desordre.[3]» In simile confusione, la realtà irrompe sempre più senza filtri, in tutto il suo tragico spessore. «La trasformazione della struttura degli stati, i conflitti religiosi, le guerre, i contrasti d'ogni genere», per riassumere con le parole di Eugenio Garin, «presentano una tragica realtà machiavellica, non una erasmiana società umanistica.[4]»

La tragedia, nonché i modelli e l'immaginario ad essa associati[5], si delineano più nello specifico come il quadro etico ed estetico di riferimento per la narrazione delle violenze delle guerre

---

Losanna presso i tipi di Nicolas Barnaud un opuscolo anonimo (attribuito a Bèze o, con maggiore fondamento, al traduttore di Seneca Simon Goulart) dal titolo *Le Réveille-matin des François et de leurs voisins*, un'opera che attribuisce i massacri della notte di San Bartolomeo alla diffusione delle teorie politiche di Machiavelli: questo *pamphlet*, destinato a godere di una vasta risonanza su scala europea, contiene un frammento tradotto in latino del *Discours* di La Boétie. Per la qualità teatrale della retorica dell'opuscolo di La Boétie cfr. LAFOND 1984.

[1] A titolo di esempio, si vedano i casi di Andreas Hondorff, *Theatrum historicum siue Promptuarium illustrium exemplorum*, (Frankfurtum, P. Lonicer, 1616, traduzione latina *dell'editio* princeps in tedesco del 1568), o quello di di E. Junius Brutus, *Vindiciae contra tyrannos, sive de Principis in populum populique in Principem legitima potestate* (Edimburgi [i.e. Basel], [Guarin], 1579), che ebbe un'ampia risonanza nel contesto francese. Scritto dopo il massacro della notte di San Bartolomeo, quest'ultimo trattato, nel quale viene abbozzata la dottrina contrattualistica dello stato, viene attribuito a Hubert Languet (sulla scorta delle testimonianze di D'Aubigné, Simon Goulart e più tardi Bayle) o a Bèze (secondo quanto attestato da François Hotman, il probabile autore del *Franco-Gallia* apparso a Ginevra nel 1573 come risposta immediata al massacro della San Bartolomeo): se la traduzione in francese (*De la puissance légitime du prince sur le peuple et du peuple sur le prince*, 1581) è più facilmente attribuibile a Languet, la paternità dell'originale latino va probabilmente accreditata a Philippe Du Plessis-Mournay, una delle personalità più importanti nel panorama intellettuale ugonotto, subito dopo Calvino e Bèze.

[2] Quello biblico, come noto, non costituisce il solo espediente cui ricorre Garnier per alludere all'attualità. Nella "trilogia" tragica di argomento romano, il poeta cattolico adotta infatti l'argomento della guerra civile della Repubblica romana al fine di evocare e condannare il rovinoso conflitto religioso che attanaglia la Francia contemporanea, In *Porcie* (1568), che si modella in parte sulla narrazione delle *Pharsalia* di Lucano, l'azione tragica è principiata dalla Furia Mégère, la quale, al pari di quanto avviene nella tragedia in *Antigone* (1580), richiama la discordia ed il furore che affliggono nella stessa misura sia la scena teatrale che quella reale. Nella *Cornélie* (1574), la collera che induce all'assassinio di César è denunciata dal coro dell'a. IV come un effetto dell'invidia. L'ultimo *volet* di questa "trilogia" romana è rappresentato da *Marc-Antoine* (1578).

[3] MONTAIGNE 1992 [1588], II, v, «De la conscience», p.366.

[4] GARIN 1967, p.104.

[5] MASTROIANNI 2004, p.204: «il Rinascimento aveva già trovato nelle tragedie di Seneca - oltre a un modello forse più accessibile per ragioni linguistiche - la sentenziosità e il moralismo, in particolare su alcuni punti chiave della meditazione etica del Cinquecento, che si apre sempre più, progressivamente, al Neostoicismo: in particolare, per quanto concerne la

di religione, soprattutto dopo gli eventi sanguinolenti del 1572, sì che mai come allora «*tragédie* et *tragique*» si profilano come «des mots qui conviennent également à l'histoire réelle, à la fiction narrative et au théâtre», facendo di quest'ultimo una vera e propria «métaphore universelle[1]».

Nei tumulti civili che seguono il massacro della notte di San Bartolomeo, le tragedie, soprattutto se redatte da un autore di confessione cattolica, sembrano infatti sempre più incentrate più sul piano storico-politico che su quello teologico. Se la drammaturgia tragica protestante tende infatti a reperire all'interno del mito biblico degli eventi che possano illustrare innanzitutto la verità delle proprie dottrine leggendo la storia sotto la lente di una Provvidenza divina che resta insondabile sul piano ermeneutico, nelle tragedie politiche scritte dagli autori di professione cattolica, l'eco del contesto storico diviene così centrale da rendere secondaria, se non del tutto irrilevante, non solo l'esposizione della propria dottrina, ma anche la centralità stessa del racconto biblico. La *mise en scène* della storia contemporanea, come osserva Michele Mastroianni, comporta insomma «un movimento inverso rispetto a quello caratterizzante le tragedie mitologiche o le tragedie d'ispirazione biblica, che dalla *fabula* antica passano al riferimento attualizzante[2]». All'esegesi degli scrittori riformati che teatralizzano il mito biblico recuperandone una sorta di grammatica storica capace di ordinare ed interpretare la confusione degli eventi del presente, subentra, presso i tragediografi cattolici, una teatralizzazione dell'attualità, della storia evenemenziale, una *mise en scène* del presente nella quale il riferimento biblico agisce soprattutto nella costruzione di un mito di tipo più strettamente politico, concedendo peraltro un margine di operatività all'interno della dimensione umana a quella Provvidenza e a quella Fortuna che la storiografia del tempo tende per converso a negare gradualmente. Sospinta dall'attualità del momento storico e politico, la tragedia cattolica è dunque più ideologica che teologica, intrisa della necessità di interpretare la realtà a partire da una prospettiva che accetta la falsificazione storica pur di reperire un senso degli eventi.

Tutta la produzione letteraria di questo periodo viene del resto più o meno coinvolta dal deflagrare dello scontro civile, riprendendo ed enfatizzando dei *topoi* che si erano in parte già delineati verso la metà del Cinquecento. Se nell'*Epitre* dedicatoria con cui introduce il suo *Le Théâtre du monde* (1558), Pierre Boaistuau si era già chiesto che cosa fosse «ce monde, sinon un Théâtre» dove ognuno interpreta il proprio ruolo finché «la mort vient» mettendo fine «à ceste sanglante tragedie[3]», nella raccolta di novelle di impronta bandelliana intitolata *Histoires prodigieuses*, lo stesso autore dedica già a partire dall'*editio princeps* (1560) l'intero primo capitolo ai «Prodiges» con cui Satana

prospettiva politica, le riflessioni sulla tirannide e sul *furor regni* e, per quanto concerne la dimensione più propriamente morale ed esistenziale, le riflessioni sulla Fortuna».

[1] MAZOUER 2009a, p.75.

[2] MASTROIANNI 2011, p.286.

[3] BOAISTUAU 1981 [1558], *A Jacques de Betoun*, p.42.

certa di alterare la lettura del mondo[1]. Queste stesse novelle, nelle quali fenomeni diabolici e catastrofi naturali collimano senza attriti[2], vengono peraltro in seguito ampliate da François de Belleforest e da altri scrittori in un'edizione collettanea (1571, arricchita nel 1575), nella cui epistola prefatoria viene ricordato al lettore come «le temps present est plus monstrueux que naturel» a causa del contesto bellico e la diffusione dell'eresia ugonotta, quintessenza della mostruosità che domina nel tempo presente[3]. E prima che d'Aubigné, raccogliendo nel suo poema gli echi ormai tardivi delle guerre di religione, affermi che «ce siècle n'est rien qu'une histoire tragique[4]», l'intersezione fra storia e tragedia diviene un *topos* sempre più ricorrente già negli anni a ridosso del 1562, lo stesso anno dell'anonimo *Advertissement à la Royne mere du Roy* con cui, attraverso la metafora teatrale, un autore ugonotto avvisa la regina madre Caterina de' Medici dei rischi che lei stessa corre nel rivestire il ruolo di protagonista sulla scena della Francia delle guerre civili:

> Si vous ne vous esveillez de ce sommeil, il vous sera mortel, et dressez par vostre tollerance un Theatre en France pour y veoir de vos propres yeux jouer la plus lamentable tragedie, dont on ayt jamais faict mention, en laquelle Dieu veuille que vous ne soyez point le principal personnage[5].

È insomma questo il periodo in cui, per riprendere le parole di Alain Riffaud, «la fiction tragique s'emploie à se démarquer de la fiction elle-même. Elle cherche au contraire à s'appuyer sur la réalité des faits, à promouvoir une lecture instruite par le tragique, qui révélerait l'importance, la densité et la valeur des faits.[6]» Del resto, nella dilatazione senza precedenti che subisce la metafora del *theatrum mundi* toccando anche autori che, come La Popelinière[7], indagano sul fondamento epistemologico

[1] Cfr. BOAISTUAU 2010 [1561], i, pp.357-364, CÉARD 1996, pp.262-265, in particolare p.264: «Le pouvoir que Dieu a refusé à Satan de changer les natures, le diable l'exerce en apparence. […] le singe de Dieu copie les effets de Dieu et la nature, il en propose des simulacres mensongeres et, par cette imitation, il rend incertaince toute lecture du divre de Dieu.»
[2] Similmente, nel genere narrativo delle *histoires tragiques*, come nelle novelle di Bandello tradotte e pubblicate da Pierre Boisteau e da François de Belleforest a partire dal 1568, la narrazione di crimini commessi dall'umanità si alterna a quella di autentiche stregonerie.
[3] Cfr. CÉARD 1996, p.335. Belleforest prende inoltre parte alle discussioni intorno agli eventi del 1572 scrivendo nello stesso anno un *Discours sur les rébellions* (Paris, J. Hulpeau) indirizzato contro i protestanti.
[4] AUBIGNÉ 1995 [1627], p.122, II, *Princes*, v.206.
[5] Cit. in FRISCH 2015, p.104.
[6] RIFFAUD 1994, p.540. FRAPPIER 2001, p.40, osserva che «La Renaissance aura une conception spéculaire du spectacle tragique : celui-ci est présenté comme un reflet du Monde, comme l'indiquent les titres des œuvres elles-mêmes.» Questa riflessione pare suffragabile, per altro verso, dal *Discours sur la reyne Catherine de Médicis* di Brantôme, nel quale viene narrato di come la reggente italiana, che dopo la rappresentazione della *Sophonisba* di Sanit-Gelais aveva manifestato un certo trasporto per il genere tragico, in seguito alla morte di Enrico II e Francesco II e dopo lo scoppio delle guerre di religione, si era convinta che la rappresentazione di tragedie a Corte avesse portato sventura agli interessi del Regno: cfr. FRISCH 2015, p.132, n.1.
[7] Henri-Lancelot de La Popelinière, *La Vraye et entière histoire des troubles* (Basle, Pierre Davantes, 1572 [1571]), f.475 v°, dove viene sostenuto che la guerra civile «a produit aux yeux de tout le monde, presque tous les peuples Chrestiens,

della narrazione storiografica, «l'histoire devient un théâtre […] et l'historien doit donc avoir le talent du dramaturge.[1]»

Sulle orme dell'estetica aristotelica riproposta da Scaligero, la cui *Poetica* si impone progressivamente in Francia come una sorta di vangelo drammaturgico diffondendo la convinzione che la tragedia debba essere fondata sulla storia, e come in risposta all'appello lanciato da Ronsard nella *Continuation* (1563) al suo *Discours des Miseres de ce temps* (1562)[2], il poeta, al pari dello storico, si fa carico di testimoniare le atrocità del suo tempo. A differenza di certa letteratura di evasione che sembra come anticipare la nozione di *oubliance* sancita dall'editto di Nantes (1598)[3], la tragedia diviene testimonianza, (ri)scrittura della memoria storica. A teatro come in poesia, i fatti contemporanei non sono più allusi, ma irrompono direttamente sulla scena: fra la cronaca narrata nelle opere storiografiche e la declinazione teatrale che questa stessa cronaca assume una volta portata in scena, inizia a profilarsi una discontinuità fra verità e verosimiglianza, secondo uno scarto che sembra del resto ripercorrere la celeberrima distinzione aristotelica fra il racconto storico, relativo a ciò che è stato, e quello poetico, formulato a partire da ciò che sarebbe potuto accadere[4].

Storia e teatro, cronaca e finzione non risultano tuttavia mai scissi. Fra queste due dimensioni le intersezioni sono molteplici, sia in relazione ad una comune finalità pedagogica e morale, per la quale, tutto sommato, entrambe restano secondo l'insegnamento ciceroniano *magistra vitae*, uno "specchio" morale della condizione umana dove reperire *exempla* per il presente[5], sia nel rapporto ad una comune polemica, allo stesso tempo religiosa e politica.

---

sur l'Eschafault & Theatre de la France, pour leur faire iouër la plus estrange & miserable Tragedie, que nation aye iamais representé».

[1] BERCÉ 2005, p.351.

[2] Pubblicato nell'estate del primo anno delle guerre di religione e dedicato a Caterina de' Medici, il *Discours des Miseres de ce temps* è rivolto contro i protestanti, deplorando più nello specifico il sacco di Notre-Dame de Cléry ed accusando Bèze di predicare il Vangelo di un «Christ empistollé» (v.126). Per la tendenza controriformista osservabile in altri componimenti di quegli stessi anni cfr. YATES 1968, pp.186-189.

[3] SOZZI 2002, pp.199-202: «Le littérature narrative du seizième siècle se présente, en principe, comme un genre de pure évasion. […] C'est surtout dans la seconde moitié du siècle, dans les recueils publiés à l'époque des guerres de religion, que cette intention d'évasion se fait jour avec le plus de fréquence».

[4] Il passo di Aristotele (*Poetica*, 1451a-1451b) rappresenta il riferimento più canonico in merito: anche lo storico Polibio nelle sue *Storie* (II, 56, 7-12) si esprime similmente. Prendendo parte ad una discussione intorno al poema epico su cui si spende lungamente anche Tasso, già a partire dalla prima prefazione «Au lecteur» de *La Franciade* (1572), Ronsard sembra accogliere pienamente la distinzione aristotelica. Cfr. GUERRIER 2015, p.97, il quale cita in proposito l'«Avant-propos» del *Methodus ad facilem historiarum cognitionem* di Jean Bodin nella traduzione francese del 1572 (l'edizione latina data del 1566): «C'est donc à son immense utilité, à son extrême facilité et à son agrément encore plus grand, que l'histoire doit le respect unanime dont elle est entourée: car, alors que nombre d'auteurs ont accusé les autres sciences d'être à quelque égard pernicieuses ou inutiles, on n'a jamais trouvé personne pour noter d'infamie le souvenir de l'antiquité, si ce n'est peut-être l'individu qui après avoir déclaré la guerre à toutes les vertus et à toutes les normes convainquit l'histoire de mensaonge. Mais ce reproche ne peut viser que les fables, et non pas l'hisotire authentique, car un récit ne peut être nommé historique s'il n'est conforme à la vérité». Per la distionzione fra finzione e storia cfr. inoltre DUPRAT 2009, pp.74-78.

[5] Nel suo avviso *Aux lecteurs* che introduce gli adattamenti di quattro tragedie senecane raccolti nel *Premier livre du théâtre tragique […]* (Tours, Claude de Montroeil et Jean Richer, 1590), Roland Brisset afferma che i disordini delle

Le dissimmetrie, piuttosto, risultano nel diverso trattamento della nozione di tempo e nella conseguente ingerenza della finzione. Se gli studi di Claude-Gilbert Dubois hanno infatti evidenziato come nella letteratura storica straordinariamente abbondante della seconda metà del Cinquecento si imponga spesso la ricerca di una certa razionalità metodologica[1], una razionalità che in parte deriva, per imitazione o per reazione, dall'influenza del realismo storiografico italiano[2], le modalità di narrazione della storia presente che si riscontrano, fra gli altri contesti, nella tragedia di fine Cinquecento sembrano più che altro rispondere a quei «jeux avec le temps» che Paul Ricœur ha descritto, più in generale, in merito alla narrazione finzionale, fino al punto di sostenere che «le récit de fiction est plus riche en informations sur le temps, au plan même de l'art de composer, que le récit historique[3]». D'altra parte, anche George Huppert sostiene che «[t]he old histories in their view bore more resemblance to fiction than to fact» e che, di contro, «there was no room for fiction in the new histories[4]»: se l'affermazione presenta una scissione forse un po' troppo perentoria, è giustamente lungo questa faglia fra storia e finzione che le «tragédies politiques d'actualité[5]» tendono a tessere il proprio intrigo, il proprio *récit*.

Ciò che emerge nella drammaturgia dell'autunno del Rinascimento, in effetti, è una continua ingerenza del piano fittivo e spesso sovrannaturale nella narrazione dei fatti storici, come sulla scia di quell'indicazione che Jodocus Badius aveva fornito già ad inizio Cinquecento scrivendo che «*Tragoedia saepe ex historia, id est ex re gesta componitur, licet fabulosa admisceatur*[6]». In tal senso, la storia e gli eventi politici vengono "mescidati" all'interno di un campo dell'immaginario dove l'influenza diabolica offre la possibilità di fornire un significato a degli eventi incomprensibili, talvolta inconfessabili. In un panorama letterario dominato dal motivo del "*monde à l'envers*", il diavolo, nella sua difforme simbologia, si presenta sulla scena teatrale così come sulla scena del mondo, mai così popolata da streghe e da demoni come negli anni delle guerre civili, creando fra queste due dimensioni un margine d'interpretazione che segue precisi disegni polemici ma che, allo

guerre civili sono «d'exemples tragiques qui se jouent véritablement sur le grand échaffaud de France»: cit. in MAZOUER 2009a, p.73. Cfr. MASTROIANNI 2015.

[1] Cfr. DUBOIS 1977. Cfr. inoltre DUBOIS 1987, pp.24-25: «Tels sont les trois nuveaux de sens, en rapport avec des degrés de réflexion, que rêvet le mot "histoire": l'histoire est un mode d'écriture, un genre littéraire, qui est la mise en sens des données de la recherche (la documentation); l'histoire est une méthode ou une science, qui comporte un certain nombre de moyens reconnus pour passer du réel à la production d'un texte; l'histoire est une réalité, ou plus exactement un ensemble de référents, destinés à cautionner la cohérence des signes, et à faire que la signification donnée apparaisse comme une image de la réalité. Ce passage du sens à l'image est évidemment ce qui fait fait problème.» Lo studioso invita dunque a concepire un'opposizione de «l'histoire comme narration - un genre littéraire qui ressortit du domaine des formes - à l'histoire comme résurrection des morts – un acte magique qui ressortit à l'imaginaire.»

[2] Cfr. DUBOIS 1995, p.117.

[3] RICŒUR 1983-1985, II, p.232.

[4] HUPPERT 1970, p.88.

[5] CHOCHEYRAS 1993, p.161.

[6] Cit. in LAWTON 1949, p.28. La definizione deriva da Donato: cfr. Ibid., p.10.

stesso tempo, evita l'impatto diretto e brutale della storia più recente. Come scrive Marie-Madelaine Fragonard,

> La présence assez fréquente du Diable ou d'une Furie chargée d'attiser la guerre renvoie à un fonds passionnel des réalités sociales que la politique ou le caractère ne suffisent pas à élucider. L'emprunt est tout à la fois aux Mystères, où les diables jouent un rôle de «forceneries», et aux entrées royales, où le surnaturel (plus mythologique il est vrai) est pourtant très inscrit. Son rôle dramatique est évident: il permet d'amplifier le pathos, d'autant que Diables et Furies crient de longues tirades. […] L'usage du surnaturel permet de diluer en grande partie le politique, puisque si les Furies le veulent, la passion individuelle n'est qu'une force induite, un moyen secondaire où la responsabilité s'efface[1].

Nelle sue diverse declinazioni, il mito diabolico tende insomma a costituire un bacino semantico a cui attingere per rendere malleabili i limiti che separano la finzione teatrale dalla vicenda storica. La demonizzazione dell'Altro che si ripropone lungo la drammaturgia del Medioevo si specifica in tal senso come un attacco *ad hominem* che strumentalizza, inoltre, il riferimento alla classicità. Teatro medievale e tragedia latina tendono così a convergere nel ritratto della «figure (sénéquienne) du tyran démoniaque, qui, sur le plan thématique, semble indissociable […] de la dramaturgie du complot[2]».

Assieme all'espediente allegorico, di cui tuttavia viene ridotto lo spettro di diffrazione semantica, Satana rappresenta insomma un prisma attraverso cui filtrare la realtà. Se questa deformazione degli eventi può comportare una percezione satirica, talvolta apertamente polemica dei fatti messi in scena, la conseguenza più immediata è la creazione di una struttura drammaturgica

[1] FRAGONARD 2006b, p.209.

[2] MILLET 1998b, p.24. La demonizzazione del tiranno e delle sue aspirazioni autocratiche rappresenta d'altro canto un elemento che, dal punto di vista teatrale, risulta ben radicato già nell'immaginario medievale. Essa, in effetti, si delinea chiaramente nel panorama della tragedia europea sin dal suo primo esempio originale, l'*Ecerinis* di Albertino Mussato, autore peraltro di un trattato in forma di dialogo sulla composizione drammaturgica, gli *Evidentia tragediarum Senecae*. Ispirata allo stile dello stesso Seneca ed immersa nella vita politica contemporanea, quest'ultima allusa attraverso il riflesso nel presente di alcuni eventi storici passati, la tragedia venne letta pubblicamente nel 1314 a Padova, intorno alla cui università gravitano studenti di tutta Europa, Francia compresa. All'interno di una struttura che, per l'estensione dei tempi e la molteplicità dei luoghi, riproduce le forme dell'epica e soprattutto del teatro medievale, questa tragedia, in lingua latina, sviluppa una filosofica meditazione sulla violenza dei tiranni, cui sola si può contrapporre la religiosa speranza nella giustizia della divina provvidenza, che non manca di intervenire nel finale. Oltre ad alcuni parallelismi con l'*Octavia* di Seneca e con la mitologia infernale del mondo classico, le accuse rivolte nei confronti del protagonista eponimo prendono forma, in particolare, attraverso l'esplicita dichiarazione della sua origine demoniaca: Ezzelino, come il fratello Alberigo, è infatti nato dalla violenza carnale usata alla madre da Lucifero, o «Sathan», così come viene chiamato dallo stesso tiranno non appena ne apprende la paternità. Come nell'affresco dipinto a Siena un paio di decadi più tardi da Ambrogio Lorenzetti, la Tirannia, ovvero la figura principale fra le allegorie che popolano la descrizione del Mal Governo, possiede dunque già nell'immaginario medievale dei connotati demoniaci: nell'affresco senese, essa viene ritratta con corna, zanne ed volto orrido e corrugato, mentre siede su un trono che, come nel resto dell'iconografia dei secoli XIII-XV, si trova al centro del dominio infernale, al centro di un drappello di personificazioni di vizi e con la Giustizia prigioniera ai piedi del proprio scranno. Su questo affesco cfr. BASCHET 1990, p.392.

volutamente frammentaria, priva di qualsiasi verosimiglianza. Così, in questa dimensione marcatamente finzionale e priva di un qualunque contatto col reale, la spiegazione sovrannaturale si impone come l'unica in grado di illuminare le zone d'ombra di un'azione umana responsabile di eventi troppo oscuri per essere riprodotti fedelmente in scena: in fondo, «les guerres de religion sont un avatar de la guerre de Satan, une force antérieure à l'actualité comme à chaque volonté individuelle[1]».

2.1. La *Tragédie de feu Gaspard Coligny* di Chantelouve

Pauvre France […]
Tes massacres cruels aux beayx ans qui suivront
Aux Poëtes Tragics de suiet serviront
Jean Vauquelin de La Fresnaye, *L'Art poétique*

La *Tragédie de feu Gaspard Coligny* (1575) dello scrittore cattolico Jean François Grossombre de Chantelouve [2] costituisce il primo dramma della storia del teatro francese rinascimentale ad attingere il proprio argomento direttamente dagli eventi delle guerre di religione. Sorta di apologia delle ragioni sfociate nella notte di San Bartolomeo, di cui essa ricostruisce faziosamente le cause e le ragioni[3], la tragedia del filomonarchico bordolese è in effetti una delle prime ad intessere la propria vicenda sulla base di un evento storico della Francia contemporanea, anticipando, in un certo senso, l'estetica teatrale proposta da Vauquelin de la Fresnaye nel suo *Art poétique françois* (1605).

[1] FRAGONARD 2006b, p.211
[2] CHANTELOUVE 1999 [1575]. Lo stesso personaggio storico che dà il titolo alla *pièce* di Chantelouve è al centro di alcuni componimenti satirici del cattolico militante Jean Le Masle: il *Chant d'allegresse sur la mort de Gaspard de Colligny […]* (Paris, N. Chesneau, 1572), il *Brief discours sur les troubles qui depuis douze ans ont continuellement agité et tourmenté le royaume de France […]* (Paris, N. Chesneau, 1573), dove l'assasinio di Coligny e gli eventi della San Bartolomeo vengono descritti come uno scioglimento teatrale, ed infine il *Discours contre les Huguenotz […]* (Lyon, B. Rigaud, 1573).
[3] Cfr. MAZOUER 2015, pp.277-279. Questo episodio ha naturalmente avuto un'enorme risonanza nella letteratura dell'epoca: oltre alla ristampa della *Remonstrance pour le roi* di Jean de La Taille, apparsa già dieci anni prima per invitare tutti i francesi a deporre le arimi, le testimonianza letterarie più intense sono forse offerte da l'*Hymne des Etoiles* di Ronsard e les *Tragiques* di d'Aubigné (AUBIGNÉ 1995 [1627], p.150, II, *Princes*, v.1229 *sq.*), il quale applica alla vicenda dell'Ammiraglio il modello dell'inversione desunto dal racconto cristico, tramite il quale essi descrivono il passaggio dall'umiliazione alla vittoria della vittima (modello esplicitato da AUBIGNÉ 1995 [1627], p.156, II, *Princes*, vv.1431-1433, ma si veda anche Ibid. p.248, V, *Les Fers*, v.693). Del resto, proprio AUBIGNÉ 1995 [1627], p.251 *sq.*, V, *Les Fers*, v.787 *sq.* sostiene che l'autore del massacro della notte di San Bartolomeo, la quale «constitue l'acmé des violences religieuses et le point culminant du drame des *Tragiques*» (AUBIGNÉ 1995 [1627], p.485, n. vv.702-703), sia stato proprio Satana. Sulla risonanza di questa figura storica nella letteratura dell'epoca cfr. PINEAUX 1972.

Redatta a due anni di distanza di quel massacro della notte del 24 agosto di cui il pittore protestante François Dubois ha immortalato in un dipinto dall'intensa disposizione teatrale[1], la tragedia di Chantelouve segue la versione degli eventi diffusa dalla Corte di Francia[2], evitando peraltro i toni giubilanti adottati in alcuni canti pubblicati in quello stesso torno d'anni[3]. La *pièce* offre dunque un resoconto dei fatti che, suscitando la spontanea indignazione contro il demoniaco avversario protestante, sgrava il re di ogni responsabilità morale, investendolo invece di una missione ispirata dalla vendetta divina[4]. La scrittura della storia, nel caso di Chantelouve, non passa insomma attraverso il silenzio, quanto piuttosto attraverso la falsificazione degli eventi.

Concludendo la narrazione nel corso della notte che precede il massacro, prima che vengano giustiziati tutti quei «martyrs du diable[5]» fra cui è annoverabile, a titolo di esempio, l'antiaristotelico e lettore reale Pierre de La Ramée, Chantelouve intesse una vicenda che non solo rende l'assassinio dell'ammiraglio eponimo, capo del partito ugonotto protagonista di un tentativo di colonizzazione del Brasile, una catastrofe quasi ineluttabile, al pari di quanto viene narrato, fra i molti casi, ne *La Vraye et Entiere Histoire* di Jean Le Frere de Laval (1575)[6]. La vendetta divina, evocata anche nel racconto polemico di questo storiografo, assume difatti nella tragedia di Chantelouve una connotazione morale e religiosa che quasi esorcizza i sanguinosi ed efferati eventi occorsi durante il massacro: «la présence satanique disculpe ainsi en partie les actions collectives, qui deviennent le résultat des harcèlements deshumanisés extérieurs au groupe social[7]». Nel cono d'ombra disegnato dalla presenza sovrannaturale di Satana, insomma, tutto appare giustificato, quasi dettato da un fato tragico nel cui riflesso indiretto è possibile riconoscere una superiore volontà celeste.

Nella prospettiva di una violenza ascritta ad una dimensione superiore e a tratti ineluttabile, anche il trattamento "spettacolare" e disumanizzante che i fanciulli parigini riservano al cadavere di Coligny appare così preventivamente giustificato. Il rito praticato nei giorni seguenti all'eccidio sulla

[1] François Dubois, *Le Massacre de la Saint-Barthélemy* (1572-1584 ca.), olio su tela, Losanna, Musée cantonal des Beaux-Arts.
[2] Cfr. FORSYTH 1972, pp.185-186, DUBIEF 1974, pp.351-354, MAZOUER 1982, p.138, CULLIÈRE 2004, p.130, JOUANNA 2012.
[3] Come il *Cantique général des catholiques sur la mort de Gaspard de Coligny* o il *Chant d'allégresse sur la mort de Gaspard de Coligny* pubblicati in BIET 2006, pp.827-855.
[4] CROUZET 2020
[5] L'espressione è di un medico mantovano cattolico, Filippo Cavriana, in una missiva indirizzata a Concini cit. in JOUANNA 2007.
[6] Jean Le Frere de Laval, *La Vraye et Entiere Histoire des troubles et guerres civiles, avenuës de nostre temps*, Paris, Marc Locqueneulx, 1575, f.591 r°[=519 r°]: «L'un des principaux Tragiques Grecs ayant fait commencer quelquefois une sienne Tragedie sur l'echafaut par un mechant personnage qui parloit fort scandaleusement, le peuple detestant le jeu, se prit a tumultuer & murmurer contre le poete. Luy donc pour appaiser la multitude sort en avant, & le prie attendre la Catastrophe, pour voir la fin malheureuse de celuy qui tenoit tel langage. Paraillement si aucun s'est offensé de regarder es livres precedens l'Amiral & ses complices jouer si longuement en toute liberté la sanglante Tragedie des seditions Francoises, je le supplie patienter enore ce livre, auquel il trouvera occasion d'estaindre la plupart de sa colere en la punition des conjurateurs et rebelles […] quand il lira tantost comme […] la justice vengeance les a faits.»
[7] FRAGONARD 2006b, p.210.

salma di questo «*diable terrassé*[1]», prima mutilato e trascinato con una corda lungo le strade di Parigi e poi gettato nelle correnti della Senna, appare infatti inevitabile, fatidico, al pari di quanto era avvenuto, quasi un secolo prima, con il corpo di un altro congiuratore, Jacopo de' Pazzi, in una vicenda del tutto simile per la sua violenza rituale e per la sua distribuzione attoriale[2]. La diabolizzazione dell'ammiraglio ugonotto, singola declinazione di quelle «formes rituelles d'infernalisation de l'hérétique[3]» che si diffondono attorno agli eventi del 1572, corrisponde del resto ad una più radicale pratica antropologica di esclusione e di demonizzazione dei cospiratori che si riscontra per più versi anche nelle vicende relative al nobiluomo fiorentino: «*Hic homo*», come scrive infatti l'umanista Angelo Poliziano nel suo *Coniurationis Commentarium*, «*iam leto vicinus, haud quaquam sui illius rabidi furiosique ingenii obliviscitur: Manes suos adverso daemoni dedere se clamat*[4]».

Prima composizione di un autore cattolico in cui il teatro viene adottato con finalità apertamente polemiche, la *Tragédie de Coligny*, suddivisa in cinque atti ciascuno concluso da un coro che incarna la *vox populi*, si profila come «une pièce à thèse qui au besoin se fonde sur la vérité quand il s'agit de grands faits connus de tout le monde», per quanto «quand il faut noircir l'ennemi (les réformés) ou justifier les actions du roi et de son Conseil, l'auteur n'hésite pas à inventer des actions [ou] des intentions[5]». Nell'impeto di una «propagande qui refait l'histoire[6]», gli eventi storici vengono inoltre compressi in «tableaux indépendants» e giustapposti[7] che non rispettano in nulla l'unità di tempo: «théâtre d'éloquence et de lyrisme, et non théâtre d'action[8]», in questa tragedia ogni riferimento più generale al modello classico tende del resto a vacillare sotto la spinta di una violenta demonizzazione dell'Altro[9] e nello sforzo di incardinare la vicenda intorno ai poli del Bene e del

[1] Così si intitola il capitolo VII in cui CROUZET 2020 analizza la vicenda. Cfr. SOULIÉ 1974, pp.392-393.
[2] Cfr. ZORZI 1993, in particolare p.188. In maniera analoga al trattamento riservato a Cola di Rienzo nel 1354 a Roma, il trascinamento dei cadaveri del Pazzi e di Coligny, rispettivamente per le strade di Firenze e di Parigi, sembra a sua volta riflettere i rituali a cui veniva sottoposto il *katharma* nel contesto antropologico della Grecia antica: cfr. GIRARD 1972, pp.423-424. Per un più ampio esame di questi rituali violenti nella cultura della Francia moderna cfr. DAVIS 1975, pp.152-188.
[3] CROUZET 1990, I, p.279, il quale ipotizza a p.280 che «Les rituels de mutilation annoncent à l'hérétique sa perpétuelle damnation, tout en défalquant dans l'ordre du gestuel un imaginaire de l'approche de Dieu.» Ibid., p.295: «Si la violence est théâtrale, c'est que, pour que ce triomphe apparent de l'illusion dans la théâtre du monde soit résorbé et annihilé, il faut qu'une illusion du reflux de l'illusion dans son lieu d'origine soit créée et feinte. […] Le théâtre des gestes de violence a pour sens de sortir le théâtre, l'imitation ou l'illusion, du grand Théâtre du monde créé par Dieu.»
[4] POLIZIANO 2012 [1478], p.26 [«Ormai vicino alla morte, [costui] non dimentica quel suo carattere rabbioso e furioso, e grida di affidare la sua anima al diavolo.»]
[5] CHANTELOUVE 1999 [1575], p.95. Cfr. FOSYTH 1962, pp.182-186.
[6] MAZOUER 2015, p.219.
[7] MAZOUER 1982, p.131.
[8] Ibid.
[9] Cfr. CHANTELOUVE 1999 [1575], pp.88-89.

Male, presentando gli avversari riformati come gli esecutori di un complotto eretico il cui mandatario non può essere che lo stesso Satana[1].

Sin dall'inizio della *pièce*, in effetti, al modello senecano per il quale nel personaggio negativo si assommano un carattere al contempo infernale e tirannico[2] si sovrappone immediatamente la polemica politico-religiosa, dando forma ad una «vision du monde chrétienne avec des éléments de la mythologie antique[3]» in cui i due substrati figurativi, nella loro semantica infernale, vengono congiunti per rendere ancora più aggressiva la caricatura dell'avversario. La verosimiglianza storica di Coligny viene così dissolta nel ritratto di un mostro sovrannaturale che si distingue soltanto per il proprio profilo demoniaco. Al pari delle ombre protatiche poste in apertura a numerose tragedie umanistiche, L'Amiral, sorta di «démon hérétique désespéré[4]», recita un monologo in cui trapela il suo ruolo simbolico di diavolo scornato, inscrivendo fin da subito l'azione all'interno di una dimensione in cui il motivo religioso sembra fornire un pretesto non tanto al confronto teologico, quanto piuttosto ad un'assiologia di carattere morale e politico:

O mort, ô rage, ô fer, ô Pluton, Furies
Courez, accables-moi sous vos foreurs aigries!
O Satan, ô Calvin, ouvre-moi les Enfers,
Où mes frères et toi grillant de feux divers
Dépitez, blasphémez en hurlements horribles
Du juste punisseur les forces invincibles[5]!

L'intero monologo delinea il profilo di un personaggio in cui si concentrano tradimento e dissimulazione, una doppiezza per la quale anche lo zelo religioso risulta soltanto essere una maschera indossata "machiavellicamente" per riflettere una certa «ombre de pitié» (v.32), così come del resto viene suggerito nel capitolo XVIII de *Il principe*[6]. Sebbene sia stato momentaneamente tentato dalla

[1] Cfr. MAZOUER 2015, pp.503-504.
[2] Cfr. MILLET 1998b, p.12-14.
[3] MAZOUER 2015, p.278. Questa sovrapposizione fra visione cristiana e mitologia pagana emerge anche nei vv.667 e 715, dove nella descrizione dell'azione del dio pagano Mercurio, vaga personnificazione della Provvidenza divina con cui l'autore evita appositamente la narrazione dei complotti anti-ugonotti, viene impiegata la metafora della «main» per indicare la forza sovrannaturale sottesa alla vendetta dei misfatti compiuti dall'ammiraglio.
[4] BOUTEILLE-MEISTER 2012, p.10. Cfr. BOUTEILLE-MEISTER 2016, pp.193-195.
[5] CHANTELOUVE 1999 [1575], p.107, I, vv.7-12. I moduli retorici presenti in questa invocazione vengono ripresi successivamente ai vv.19-46 (dove si menziona anche la figura di Bèze, accusato inoltre ai vv.493-495). In questi versi, sembra ad ogni modo emergere il ricordo dell'episodio apocrifo della discesa di Cristo nel Limbo così come viene rappresentato anche sulla scena dei *mystères.* La blasfemia, riconoscibile nell'agnosticismo professato dall'ammiraglio, è infine al centro della sfida che Satana muove contro Dio in *Giobbe*, 10-11 (e ripresa peraltro da AUBIGNÉ 1995 [1627], p.233, V, *Les Fers*, v.154).
[6] Simili accuse sono ricorrenti negli scritti pamphletari che circolano copiosamente nell'ultimo quarto del Cinquecento, spesso indirizzati contro la regina madre Caterina de' Medici (come il *Discours merveilleux de la vie actions et*

disperazione, l'azione di Coligny - del «meurtrier endiablé», come viene descritto dal coro del Peuple Français (v.295)[1] - è tutta rivolta ad instaurare la propria tirannia («Moi seul, exempt de loi, être Roi je désire», v.44), ambizione per la quale, in fondo, la religione si conferma essere soltanto uno strumento volto a favorire i propri intenti sediziosi («Je feins d'être bien fort chrétien réformé / Pour mieux suprendre ainsi notre Roi désarmé», vv.45-46). La dissimulazione di Coligny è così raddoppiata di senso, totale ipocrisia sia nei confronti dei cattolici, sia verso i riformati. Qualsiasi gioco dell'apparenza è ai suoi occhi giustificato pur di pervenire alla frammentazione dell'unità politica del regno: egli, in fondo, è soltanto un (proto)tiranno demoniaco, l'avversario contro cui si è necessario che si abbatta la mano di Dio e del re di Francia[2].

La demonizzazione dell'ammiraglio giunge al suo culmine all'inizio dell'atto IV, quando l'ombra di D'Andelot, «sortant des Enfers» per volere di Pluton, incita il fratello a perseverare nei suoi progetti allo stesso tempo regicidi ed anticattolici malgrado la ferita riportata alla mano in seguito all'intervento di Jupiter per il tramite dell'«angeliqu' Mercure» (v.602). Tramite una specie di *bricolage* fra lo schema narrativo della tragedia umanistica (l'ombra di un familiare che chiede vendetta o prevede le sventure a venire) e l'immaginario cristiano (riconoscibile in una sorta di struttura "dantesca" delle pene inflitte a cui non sfugge nemmeno l'«apostat Calvin», v.894[3]), questa scena insiste, quasi fino ai limiti della caricatura, sulla natura infernale dei protestanti, rei di aver declinato ogni offerta di pace del re.

Nella sequenza successiva, i due fratelli vengono inoltre raggiunti da Les Furies. L'intervento della dimensione sovrannaturale all'interno dell'azione teatrale (e storica) diviene così ancora più esplicita, secondo una gradualità rappresentata simbolicamente dallo stato onirico dell'ammiraglio («Ouvre les yeux, […] Ouvre tes yeux», «Tu songes encore»[4]). Questa apparizione diabolica che si svolge durante il sonno - in uno stato fondamentalmente refrattario all'azione - rinvia ad un paradosso

deportements de Catherine de Medicis Royne Mere, auquel sont recitez les moyens qu'elle a tenu pour usurper le gouvernement du royaume de France et ruiner l'estet d'iceluy, diffuso a partire dal 1575, forse da Henri Estienne, e noto anche come *Legenda S. Catherinae*). Sul versante della riflessione politica, l'apologista protestante Innocent Gentillet non esita d'altra parte a sostenere nei suoi *Discours d'Estat sur les moyens de bien gouvernier et maintenir en bonne paux un Royaume […] contre Nicolas Machiavel* (s.l., s.e., 1576) che la diffusione delle dottrine di Machiavelli abbiano fra le altre cose provocato il massacro della notte di San Bartolomeo, secondo una riflessione che si ritrova già ne *Le Réveille-matin des François et des leurs voisins* (1574): cfr. BALSAMO 1998.

[1] CHANTELOUVE 1999 [1575], p.117, I, v.293. All'atto II, iii, questa *vox populi* definisce Coligny come "scimmia di Dio" (v.835 *sq.*, dove la «main exécrable» si profila come tipico ribaltamento diabolico degli attributi divini). Cfr. MAZOUER 2015, p.285.

[2] Alcuni riferimenti lungo la tragedia, come le parole asserite dal Roy ai vv.353-354 («vivant sous même loi / Servaient fidèlement même Dieu, même roi») e quelle pronunciate dal Conseil ai vv.434-435 («un règne mi-party / En double foi sera tout subverty»), delineano all'interno della scena teatrale l'aspirazione verso una realtà politica dove il re, all'opposto di tutto ciò che esprime la duplicità diabolica, rappresenta un «dieu humain» (v.837).

[3] Cfr. CHANTELOUVE 1999 [1575], p.138, a.IV, vv.881-888, dove la distribuzione delle pene infernali sembra in effetti aderire al principio dantesco del contrappasso.

[4] Sono queste le parole che rispettivamente D'Andelot (vv.937, 947) e Les Furies (v.971) rivolgono all'ammiraglio.

percettivo, a sua volta epistemologico e morale, che la tragedia di Chantelouve sembra condividere in una certa misura con la trattatistica demonologica coeva: se il diavolo offre una spiegazione agli eventi, la sua manifestazione attraverso il sogno tende ad inficiare sulla logica di questa stessa spiegazione, nella misura in cui i confini fra realtà e finzione vengono momentaneamente sospesi[1].

In un'architettura drammaturgica retta da un'opposizione quasi manichea fra il Bene ed il Male, fra Le Roi e Coligny[2] - «la lumière et l'ombre[3]» -, la *Tragédie de Coligny* tende a modellarsi secondo una narrazione densamente allegorica. Simile soluzione emerge con evidenza nello scambio conclusivo fra Le Roi e Le Conseil, figure, più che personaggi, che nonostante il legame con la dimensione storica, rinviano rispettivamente alle nozioni di "misericordia" e "giustizia" tipiche delle *moralités*[4], come se tramite la parziale stratificazione allegorica degli eventi fosse possibile non soltanto lanciare un messaggio morale e di propaganda politica, ma anche ammantare i protagonisti della vicenda con degli attributi che sulla scena medievale erano dirette ipostasi di Dio.

In questo modo, ogni riferimento traumatico agli eventi ed ai protagonisti della San Bartolomeo viene come attutito, se non differito. La finzione teatrale permette un gioco di luci ed ombre dove la realtà, come avviene nella descrizione conclusiva de Le Messager, appare per intermittenze ed allusioni, ricoperta da un velame mitologico la cui interpretazione comporta una distanza da fatti troppo recenti, troppo prossimi alla memoria per essere senza filtri[5]. Il mito, come l'allegoria, permette così di diluire il ricordo, riconfigurando gli eventi secondo un preciso progetto apologetico: l'attualità diviene *exemplum*, così come sostiene il coro de Le Peuple negli ultimissimi versi che concludono la tragedia («on contemple, / Seigneurs, un exemple / D'un ambitieux», vv.1189-1191)[6], prima di descrivere con toni macabri il destino riservato al cadavere dell'ammiraglio. Nelle continuità e nei mutamenti che distinguono sovente i rapporti della cultura del Rinascimento con quella medievale, l'esempio tragico diviene non soltanto *speculum principis*, ma anche

[1] CLARK 2007, p.267: «en débattant des questions conceptuelles engendrées par l'idée de la sorcellerie comme expérience onirique induite par le Diable, les auteurs de traités sur la sorcellerie multiplièrent de façon significative les occasions de réfléchir sur les songes comme paradoxes épistémologiques et comme énigmes morales».

[2] MAZOUER 1982, p.134: «L'opposition du Bien et du Mal régit toute la tragédie, qu'il s'agisse de la construction, des personnages, du langage, du ton ou des effets recherchés». Cfr. MAZOUER 2015, p.283.

[3] MAZOUER 1982, p.135. Cfr. BOUTEILLE-MEISTER 2012, pp.11-12.

[4] CHANTELOUVE 1999 [1575], a.V, vv.1084-1085: l'allegoria si riverbera nel distico successivo nei verbi «Pardonner» e «Châtier». Le ripetizioni di questi stessi lessemi nei vv.1088-1093 sembrano del resto delineare una certa progressività all'interno dell'animo del re, sempre più simile al Dio vendicatore dell'Antico Testamento (vv.1095-1098) ma, proprio per questo, liberatore del suo popolo eletto, cioè i cattolici (vv.1106-1107).

[5] Cfr. CHANTELOUVE 1999 [1575], pp.147-148, a. V, vv.1131-1140.

[6] La struttura di questo coro sembra collimare con quella descritta, in merito ad altre tragedie, da MILLET 1996, p.95: «Le modèle de ce type de chœur, où la voix de l'auteur et celle du "peuple" représenté par le chœur se rejoignent totalement dans une énonciation adressée à un destinataire déterminé provient, autant que du troisième chœur du *Thyste* de Sénèque, du *Baptistes* de Buchanan, qui marque durablement, à travers le type de réception de Sénèque qu'il illustre, les tragédies bibliques françaises». Per l'identificazione del coro con Chantelouve secondo il principio oraziano cfr. CULLIÈRE 2004, p.138.

reinterpretazione della storia, allegoria della verità e lettura figurale, sebbene parziale, della cronaca evenemenziale. In quanto rappresentazione di una punizione divina abbattutasi sull'*hybris* di un personaggio storico, la tragedia dissimula la cronaca nelle trame di un confronto più ampio della realtà, lungo gli assi di una metafisica che ruota inesorabilmente intorno al problema del Male.

2.2. Le tragedie del tiranno

Nella tragedia di Chantelouve, la quasi totale assenza di scambi dialogici tende non solo a limitarne il carattere teatrale a favore della polemica politico-religiosa, ma anche a sospendere la ricerca dello spessore psicologico che regola più nel profondo gli eventi storici. La prospettiva politica prevale sull'intera narrazione tragica, creando una linearità cronologica che cerca di ricostruire e di spiegare gli eventi anche attraverso l'intervento di forze demoniache e di personificazioni allegoriche che tendono a sfumare l'impatto del reale, alluso ma mai rappresentato.

Quando, tuttavia, dalla narrazione apologetica si passa a quella apertamente pamphletaria, la porosità fra cronaca ed eventi diviene ancora più intensa. Simile sovrapposizione emerge con forza nella galassia letteraria che si sviluppa attorno al 1589, l'anno in cui il re di Francia Enrico III viene pugnalato a morte da un frate che voleva l'assassinio dei fratelli Guisa avvenuto l'anno prima, quando peraltro un tale Rolland du Plessis indirizza allo stesso sovrano di Francia una *Remonstrance* nella quale vengono accusate le oscenità e le ribalderie provocate dagli spettacoli messi in scena a Parigi[1]. Al cospetto di tali eventi, dalle allusioni alla realtà si passa alla rappresentazione sempre più esplicita della realtà stessa: seppur non ancora in maniera totale, la narrazione degli eventi rinuncia così ai velami mitologici o biblici, portando in primo piano il singolo fatto storico e coinvolgendo lo spettatore ed il lettore come dei veri e propri testimoni oculari delle vicende rappresentate[2].

Sulla scia di questi oscuri eventi, la diabolizzazione di Enrico III, il monarca affascinato dalla filosofia mistica bruniana che resta macchiato dalle accuse di magia nera rivolte in principio alla madre Caterina, diviene così un tema ricorrente in alcuni trattati di demonologia, come i *Deux livres de la hayne du Satan* del padre Pierre Crespet (1590), e soprattutto nei libelli propagandistici e nelle incisioni dei polemisti cattolici che si diffondono a macchia d'olio verso la fine degli anni Ottanta del Cinquecento[3].

[1] Cfr. Nicolas Rolland du Plessis, *Remonstrance tres-humbles au Roy de France […] sur les desordres et miseres de ce Royaume, cause d'icelles, et moyens d'y pourvoir à la gloire de Dieu et repos universel de cet Estat* (s.l., s.e., 1588).
[2] Cfr. FORSYTH 1994, pp.145-224.
[3] Cfr. YARDENI 1992, CLOSSON 2000, pp.356-361.

Nella pletora delle stampe effimere e nella maggior parte adespote che viene data alle stampe subito dopo l'assassinio di Enrico di Guisa (dicembre 1588)[1], l'opuscolo anepigrafo intitolato *Les Sorceleries de Henry de Valois* (1589) narra in particolare gli straordinari eventi occorsi nel momento in cui i *ligueurs*, nei giorni successivi alla fuga da Parigi del re Enrico III provocata dalla famosa giornata delle barricate, irrompono nelle dimore reali di Vincennes[2]. Questo *brulôt* risulta esemplare per le modalità con cui esso adotta e sviluppa alcuni degli elementi che si ripetono con regolarità nell'operazione di demonizzazione del sovrano e dei suoi più stretti collaboratori. Qualificando Sathan come il padre di ogni menzogna, questo *pamphlet* si occupa dunque «de Henry de Valois, de Desperon & de ses autres mignons, lesquels quasi publiquement faisoyent professio[n] de la sorcellerie[3]». La polemica nei confroni dei «mignons» e dei cortigiani costituisce d'altra parte un tema dominante nel quadro culturale del tempo, riversandosi talvolta, come avviene nell'edizione del 1587 della *Démonomanie* di Bodin, in un reticolo di motivi che prende forma anche nel richiamo della narrazione biblica:

> il est dit que les montaignes, qui signifient en l'ecriture, les Princes arrogants et hommes superbes, luy donnent pasture. Et à vray dire, c'est le plus ordinaire gibbier de Sathan. Et n'y a rien plus ordinaire en la Cour des méchants Princes que les troupeaux de Sorciers et de Sorcieres. Car c'est, dit Salomon, au palais des Rois que les araignées tendent leur filets. Par les araignées, bêtes très venimeuses, il entend les Diables […]. Et si le Prince est sorcier, les mignons et courtisans, puis tout le peuple y est attiré, et par conséquent à toute impiétés[4].

Sulla scia dell'accusa di apostasia rivolta ad Enrico III, modellata sull'esempio classico dell'imperatore romano Giuliano, l'anonimo polemista de *Les Sorceleries de Henry de Valois*

---

[1] Ai vari opuscoli citati in Ibid., si possono inoltre aggiungere i seguenti esempi: *Signes merveilleux apparuz sur la ville et Chateau de Bloys en la presence du Roy et l'assistance du peuple. Ensemble les signes et comètes apparuz près de Paris le XII de Janvier 1589* (Paris, Nicolas Giury, [1589]), dove i fenomeni metereologici eccezionali, il cui significato è interamente biblico, vengono collegati agli eventi storici; *La grande diablerie de Jean Vallette dit de Nogaret, par la grace du Roy Duc d'Esperon, grand Animal de France et bourgeois d'Angoulesme, sur son departement de la cour […]* (s.l., s.e., 1589) in cui il duca d'Esperon viene plasticamente raffiugrato in un ritratto dove assume le sembianze di un diavolo con coda e artigli; *La grande Prophetiae. Regis filius persis Abbatis Cambrisonsis […]* (s.l., s.n., 1589); il *Discours veritable des derniers propos qu'a tenu Henry de Valois à Jean d'Esperon* (Pris, Antoine du Brueil, 1589) dove il duca d'Esperon è descritto come un posseduto; il *Dialogue sur les nouvelles de la mort de Monseigneur de Guyse, et de son fere Cardinal, massacrés à Blois* (Paris, s.e., 1589), dove l'assassinio di Abimelech da parte del cortigiano biblico Doeg fornisce un termine di raffronto al crimine perpetrato da Enrico III, discepolo degli insegnamenti di Machiavelli, contro il duca di Guisa. Simile condanna nei confronti dello scrittore fiorentino vengono riprese nello stesso anno nel *Le Theatre de France* di Charles de Boss (Paris, Guillaume Bichon, 1589).

[2] *ANONIMO 1589. Lo stesso fronte dei *ligueurs* è oggetto di una vasta letteratura panflettistica, la cui tecnica discorsiva consiste nell'attribuzione di tratti stregoneschi alla personalizzazione della stessa Lega: cfr. CROUZET 1990, II, pp.216-225.

[3] *ANONIMO 1589, p.4.

[4] BODIN 2016 [1580], III, i, p.286 [f.120 v°] e n. 15.

scagiona fin da subito gli antenati del sovrano francese al fine di concentrare tutta la polemica diffamatoria su quest'ultimo, colpevole di aver introdotto nella cristianissima Francia «Plusieurs Schisme, Heresies, Hypocrisies, Symonies aucorisees, Parricides, Meutres, Iniustices, Paillardises, Incestes, Sodomies, & Apostasies[1]». L'addebito viene peraltro documentato attraverso la notizia di alcuni «papiers de sorceleries[2]» rinvenuti presso la dimora di d'Éperon durante il saccheggio delle residenze reali di Vincennes. Inoltre, continua il libello, gli stessi devastatori hanno rinvenuto nella regia dimora una serie di oggetti inequivocabilmente ascrivibili ad un vero e proprio sabba, l'oscuro cerimoniale demoniaco a cui Pierre de Lancre, al pari degli altri demonologi, cerca di fornire una coesione prospettica, un ordine di tipo quasi scenografico in grado di suggerire una visione d'insieme al disordine infernale, giacché quando le «sciences humaines» vengono desunte «de Satan par quelque mauvaise convention, […] elles nous menent tousjours à precipice. Car il les nous met dans l'entendement si mal rangees, et les y fourre avec tant de confusion, qu'on peut dire qu'eles sont plus variables que n'est le Poulpe ou le Camaleon, plus discordantes que les elemens, plus tumultueuse que les ondes, plus legeres que le vent, plus embrouillees qu'un Labyrinthe, plus inconstantes que la lune, et plus obscures que les manoirs de Platon.[3] »

Facendo inoltrare il lettore in questo fosco dedalo, in quello che anche Weyer descrive come il «si difficile & fascheux labyrinthe du Diable[4]», l'anonimo autore del *brulôt*, secondo una soluzione tipografica ripresa proprio anche da Lancre, allega alla propria narrazione un'incisione che illustra gli oggetti collegabili ai riti del sabba di Vincennes. La descrizione della xilografia viene affidata allo stesso testo, nel quale si narra come i «deux Satyres d'argent doré» sarebbero stati adorati mentre veniva profanato un crocefisso («ils touroyent la derriere à ladite vraye croix»)[5]. Con la descrizione di questo rito, il mito dell'inversione che struttura la descrizione delle messe nere nell'immaginario rinascimentale raggiunge il suo culmine. Per il tramite di riti celebranti «une véritable mystique inversée[6]», i protagonisti di questo sabba divengono i rappresentanti di un'anti-umanità, o forse ancor più di un'umanità altra, specchio doppio e antitetico che riflette per inversione la struttura su cui si fonda la società naturale. In questa sovversione totale al limite della parodia, i cittadini che popolano questa umanità altra si rendono in tal senso colpevoli di lesa maestà nei confronti del sommo sovrano, invertendo e pervertendo in una caleidoscopica disarmonia gli equilibri che costui ha sancito nel

[1] *ANONIMO 1589, f.6.
[2] Ibid., f.8.
[3] LANCRE 2022 [1613], V, ii, p.437 [f.374]. Cfr.HOUDARD 1992, p.20, JACQUES-CHAQUIN 1995, pp.92-95.
[4] WIER 1579, II, xxxiii, f.161 v°. L'immagine ricorre a più riprese sotto la penna del medico umanista al fine di denunciare quei reggiri del demonio che disorientano il corretto giudizio: fra i vari casi, cfr. Ibid., I, ii, f.24 v°, II, i, f.391 v°, V, xiii, f.429 r°. Più in generale cfr. JACQUES-CHAQUIN 1995, p.89.
[5] *ANONIMO 1589, ff.8-9.
[6] JACQUES-CHAQUIN 1978b, p.17.

mondo. La società che partecipa al sabba, insomma, costituisce «le type achevé de la conspiration pour le renversement du monde. Ces messes et rites à l'envers, cette liturgie qui est le décalque exact et contraire de la vraie messe est bien une rage de perdition, une tentative désespérée contre l'harmonie des choses[1]».

Nel pamphlet contro i Valois, ogni dettaglio relativo al mitico e perverso rito della messa nera concorre così a tracciare il ritratto dei nobili posseduti con macabro realismo, pur tacendone e relegando al silenzio le oscure formule degli incantesimi professati:

> Encores outre ces deux figures de diables [*scil.* les Satyres], a esté trouvee une peau d'enfant, laquelle estoit conroyee, & sur icelle y avoit aussi plusieurs mots de sorcelleries & divers caracteres, dont l'intelligence n'est requise aux Catholique […] ; & le fondement de toute l'impieté sur lequel les sorciers s'appuyent & pour lequel ils se donnent au diable, sont les promesses qu'il leur fait […] de leur donner puissance, ou leur enseigner les poudres, les paroles, les caracteres pour se faire aymer, honnorer, enrichir, les faire vivre en plaisir & ruyner ceux qu'ils haissent[2].

In un'epoca segnata nel profondo da un insieme di stravolgimenti soprattutto politici e religiosi per il quale si diffonde copiosamente tutto un immaginario legato al tema del "*monde à l'envers*", la clemenza che Enrico III ha dimostrato nei confronti di alcuni individui accusati di stregoneria fra il 1586, l'anno della bolla papale *Coeli et terra* diretta contro la divinazione, ed il 1587, non può che sottendere una certa "diabolofilia" del monarca[3]. Nonostante le raccomandazioni che Pierre Nodé aveva esposto una decina di anni prima nella sua *Declamation* (1578)[4], la tolleranza del re, pertanto,

[1] BERCÉ 1979, p.12. Sulla copiosa diffusione del tema del "mondo alla rovescia" nel pensiero europeo rinascimentale in senso anche demonologico cfr. ad esempio CLARK 1980, p.110 *sq*, DELUMEAU 1983, pp.143-152.
[2] *ANONIMO 1589, ff.12-13.
[3] A riprova di questa ossessione per il demoniaco sotto il regno di Enrico III si possono leggere le accuse mosse da Nicolas Rolland nelle *Remonstrances très humbles au roy de France et de Pologne, Henry, troisiesme de ce nom, par un sien fidelle officier et subject, sur les désordres et misères de ce royaume, causes d'icelles et moyens d'y pourvoir, à la gloire de Dieu et repos universel de cet Estat […]* (s.l., s.n., 1588). Il libello allude nello specifico alle «informations qui on testé faictes contre les sorciers» nel 1587, denuncie «par lesquelles un bon nombre de seigneurs et damoiselles de Paris et de tous estats, se trouvèrent grandement chargez» (f.85). Lo scritto descrive inoltre come «aux jeux et spectacles publics qui se font les jours de festes et dimanches, tant par des estrangers italiens que par des françois, et par dessous tout, ceux qui se font en une cloaque et maison de Sathan, nommé l'ostel de Bourgogne, par ceux qui abusivement se disent confrères de la passion de Jésus-Christ» (f.91). L'accusa di simpatia di Enrico III nei confronti di strghe ed indovini, da cui deriverebbe la sua amnistia, viene ripetuta nelle *Choses horribles, contenues en une lettre envoyée à Henry de Valois par un enfant de Paris le vingthuitiesme de Janvier 1589* ([Paris], Jacques Gregoire, 1589). Cfr. LEA 1939, III, pp.1291-1292, TRUCCO 2003, p.109.
[4] NODÉ 1578, f.57, dove si ricorda inoltre il provvedimento di Costantino imperatore preso «contre les Astrologiens, les basteleurs aussi, & mommeurs ou farçeurs, contre lesquelz mesmes comme corrupteurs des mœurs & de pudicité», per poi ricordare l'espulsione dei maghi e gli indovini voluta dal monarca di Israele. La virtuosità testimoniata da Saul prima di riccorrere alla strega di Endor (cfr. Ibid, ff.71-72) viene evocata anche in MASSÉ 1579, I, xii, f.55 v°; xxvii, f.126 v°.

fa di lui un nuovo Saul[1]: l'esempio del sovrano biblico, difatti, viene infine evocato nel *pamphlet* al fine di denunciare «l'impieté d'un tel tyran[2]».

Rispetto ai toni accesi e finanche violenti di questa libellistica, dove la «lecture démonologique du politique[3]» risulta più che mai radicale, la diabolizzazione dei personaggi politici che si profila nelle tragedie è certamente più anodina. Nel 1589 viene infatti date alle stampe *La Guysiade* di Pierre Matthieu (1563-1621)[4], cui segue a distanza di qualche anno la *pièce* di un altro scrittore *ligueur*, *Le Guysien* (1592) di Simon Béylard[5], tragedie che tratteggiano entrambe la figura del monarca di Francia come un individuo animato più da una «envieuse jalousie[6]» che dall'*hybris* o dal *furor* che distingue di contro le oscure figure politiche di tragedie come la *Cléopâtre captive* di Jodelle o *Les Juifves* di Garnier[7]. Nelle tragedie di Matthieu e Béylard, come scrive Jean-Claude Ternaux, il re di Francia viene ritratto come un individuo vittima delle diaboliche idee politiche di Machiavelli e delle suggestioni di consiglieri satanici, tratteggiando di conseguenza un'atmosfera

[1] Cfr. CHESTERS 2011, p.112.

[2] *ANONIMO 1589, f.13. La stessa accusa di tirannia ricorre in un altro *pamphlet* firmato con l'anagramma «la Foy suit un rane, un franc suit la Foy» e dal titolo *Charitable Admonition au peuple de France et spécialement aux dames, damoiselles et bourgoises, pour les induire à délaisser la vanité mondainte et recourir soudainement à la penitence et amandement de vie, et aux magistrats de faire bonne et sévère justice des hérétiques et autres criminelz […]*, Paris, Guillaume Bichon, 1589. All'accusa misogina rivolta contro le donne che «avec voz masques ou cachenez morveux et baveux, lesquels les ayans contre vos visaiges, vous font plustost ressemblera des diables ou diablesses», si unisce l'accusa «de la crauté et tyrannie des deux Henrys les diables» [f.8 v°].

[3] MERLIN 1990, p.62.

[4] Edizione di riferimento: MATTHIEU 2009 [1589]. Cfr. LEBÈGUE 1944b, p.382, FORSYTH 1962, p.193, FRAPPIER 2000, pp.44-47, FRAGONARD 2006b, pp.211-212.

[5] Simon Bélyard, *Le Guysien, ou Perfide tyrannique commise par Henry de Valois es personnes des illustriss. reverendiss. & tresgenereux Princes Loys de Loraine Cardinal, & Archevesque de Rheims, & Henry de Loraine Duc de Guyse, grand Maistre de France [...]* (Troyes, Jean Moreau, 1592). Nei versi che seguono la dedica, indirizzati a Marie de Troyes, Béylard rinvia alla lettura del testo con le seguenti parole: «Tu y liras le conseil Satanique, / Pour ruiner et les bons et la Foi, / que ses Bouffons donnent à ce beau Roi»: cit. in DEVINCENZO 2019, p.5. La tragedia, divisa in cinque atti, comincia con una scena notturna in cui prende forma il monologo della Furie Alecton, la quale anticipa fin da subito la conclusione della vicenda, ossia l'assassinio del re e di François de Guise: cfr. TERNAUX 2013, pp.146-148. Secondo MILLET 1998b, pp.24-26, la *pièce* si distingue per un tipo di composizione più vicina all'estetica umanista rispetto al caso di Matthieu. L'argomento storico legato alle vicende della Lega viene inoltre ripreso, benché in maniera antifrastica, da Daniel Jeinsius, *Le triomphe de la Ligue. Tragedie nouvelle* (Leyde, Thomas Basson, 1607), tragedia di cui esiste anche una traduzione in latino per mano di Richard Jean de Nérée, ma talvolta attribuita anche a Antoine Gaillard o a Nicolas Rapin. Alle tragedie di Matthieu e di Béylard si potrebbero associare, esclusivamente in funzione di una certa presenza sovrannaturale e demoniaca, altre due *pièces*. La prima è la tragedia del protestante Antoine Lancel (*Le Miroir de L'Union Belgique, auquel se represente l'estat où elle a esté reduite plusieurs annees et le moyen par lequel l'Eternel l'a maintenu et maintient nonobstant tous les empeschements de la tirannie Espagnolle*, 1604), dove Satan, il personaggio più presente nei differenti *tableaux*, affianca l'azione di personificazioni allegoriche che da una parte ritraggono per caricatura la controparte cattolica e dall'altra fiancheggiano l'azione di personaggi storici. La seconda *pièce* è la *Tragédie sur la mort du roi Henri le Grand* del cattolico realista Claude Billard de Courgenay (*Tragédies de Claude Billard sieur de Courgenay, dédiées à très grande et très généreuse princesse la reine régente en France*, Paris, François Huée, 1612), dove Satan, a cui viene affidato un lungo monologo liminare, viene riconosciuto come l'ispiratore del regicidio di Enrico IV attuatosi per mano del prete Ravaillac: cfr. BIET 2014, pp.116-125. Lo stesso Billard è autore di un poema eroico intitolato *L'Église triomphante*, dove viene narrata in versi la storia della Chiesa cattolica, dalla ribellione di Lucifer alla venuta dell'Antéchrist. Per lo sviluppo teatrale del tema dell'Anticristo come strumento di propaganda confessionale cfr. POSTH 2021.

[6] MATTHIEU 2009 [1589], «Discours sur le sujet de ceste Tragedie», p.427, r.1.

[7] Cfr. MÉNIEL 2011, p.364.

infernale così densa e così insanabile che in ambedue le tragedie sono infine i vizi a prevalere al termine della vicenda [1].

Simile demonizzazione dei consiglieri del re di Francia emerge forse con più veemenza ne *La Guysiade* di Matthieu, il futuro storiografo di Enrico IV che sullo scorcio di fine secolo afferma nella sua *Histoire des dernies troubles de France* (1594-1595) che in virtù «des sanglantes tragedies, des monstrueuses rebellions, des meurtres, des assassinats» occorsi in quel periodo, «la France doit estre le Theatre où l'on representera des spectacles effroyables[2]». Pubblicata lo stesso anno di una tragedia biblica intitolata *Aman*, nella quale dietro il personaggio dell'invidioso cortigiano biblico si cela una serie di allusioni al *mignon* Jean-Louis de Nogaret de La Vallette duca d'Éperon[3], *La Guysiade*, che sotto più aspetti forma una sorta di dittico con la tragedia sacra[4], ricorre più nello specifico alle ombre del mito satanico per denunciare i pericoli tanto politici quanto religiosi del peccato dell'invidia. La denuncia, in particolare, si concentra nuovamente contro la figura del duca d'Éperon, vero e proprio «diable incarné», come afferma la Reine Mère nella *pièce* (v.347)[5], il cui ritratto malvagio è tutto finalizzato a deformare la verità storica degli eventi allo scopo di mitigare le responsabilità politiche del re e della sua famiglia.

In questo manifesto politico *sub specie theatri* in cui la successione degli episodi sembra talvolta evocare la drammaturgia dei *mystères*[6], relegando lo sviluppo dell'intreccio alla serie di *sommaire* e di *Arguments* che a mo' di didascalie ipertrofiche accompagnano i dialoghi[7], Matthieu, in effetti, persegue un preciso progetto di riscrittura degli eventi storici, diabolizzando con violenza i malvagi consiglieri di corte nonché detrattori delle famiglie dei Guisa e dei Lorena[8]. Attraverso i cupi

[1] Cfr. TERNAUX 2008, il quale, fra l'altro, collega la rappresentazione diabolica di Enrico III di queste due tragedie alle teorie politiche dell'ugonotto Innocent Gentillet (*Discours d'Estat sur les moyens de bien gouvernier et maintenir en bonne paux un Royaume […] contre Nicolas Machiavel*, 1576, dove la crudeltà viene ammessa purché abbia come conseguenza l'obbedienza) ed ai trattati di demonologia dell'epoca, giacché il re viene in più luoghi descritto come un sanguinario tiranno "licantropo". Cfr. MASTROIANNI 2019, pp.598-599.

[2] Pierre Matthieu, *Histoire des derniers troubles de France, sous les regnes des rois tres chrestiens Henry III, Roy de France, & de Pologne, & Henry IIII, Roy de France & de Navarre*, Lyon, s.e., 1594-1595, f.111 v°, cit. in FRISCH 2015, p.104. L'opera viene rivista ed ampliata in una successiva edizione posteriore di sei anni, mentre nel 1605 viene data alle stampe l'*Histoire de France*, vera e propria apologia di Enrico IV.

[3] Cfr. JOUANNA et al. 1998, pp.886-889, TERNAUX 2010, pp.248-256. L'*Aman* deriva assieme a *Vasthi*, pubblicata sempre nel 1589, da una *pièce* colossale terminata nel 1585 ed intitolata *Esther*. Nell'epistola dedicatoria che accompagna l'*Aman*, Matthieu tende a rendere esplicito il legame che sussiste fra la storia antica, sia essa biblica o profana, e la storia contemporanea.

[4] Cfr. TERNAUX 2010, che sottolinea la continuità fra le due *pièces* del tema di un'invidia dai tratti diabolici, MASTROIANNI 2018, pp.16-17.

[5] Per un'analisi del personaggio di Caterina de' Medici in questa *pièce* e nelle altre opere di Matthieu cfr. LOBBES 2001, pp.85-87.

[6] Cfr. MILLET 1998b, p.21.

[7] Cfr. BERRÉGARD 2020, pp.175-176.

[8] Cristina di Lorena, nipote di Caterina de' Medici, va in sposa nel 1589 al granduca Ferdinando I, non prima, però, di essere accolta a Firenze con la rappresentazione di una commedia, *La Pellegrina* di Girolamo Bargagli, nei cui intermezzi, realizzati da Giovanni de' Bardi, vengono sviluppati sino agli estremi più barocchi tutti gli elementi dell'immaginario infernale. Cfr. WARBURG 2004-2008, I, pp.165-226.

eventi della storia, filtra, così come emerge nella lettera di dedica al Duc de Mayenne, una narrazione tragica a volte composta nei toni di un'orazione funebre e che si pretende veritiera, irradiante di senso. L'autore sostiene infatti che il dramma renderà cisposi gli occhi di coloro che non vorranno «admirer les rais de sa vive et naturelle lumiere, plus prompts à l'oscurité d'une monstrueuse eclypse, qu'à la belle clarté du soleil[1]».

Parallelamente ad una sorta di disprezzo estetico che la sua presenza comporta rispetto alle riconosciute norme stilistiche del genere tragico[2], il controverso ed ambizioso *mignon* di Enrico III viene descritto nell'*Argument* che introduce l'atto III come «un desesperé, un sorcier, avec toute sa démonomanie[3]». Il monologo di D'Esperon (vv.773-888), degradato ovviamente del suo titolo nobiliare, è tutto sorretto da un denso semantismo notturno ed infernale: l'intera panoplia delle divinità ctonie del mondo pagano viene invocata assieme ad alcune allegorie di tradizione cristiana, come Luxe, Orgueil, Erreur, Schisme, Heresie o Atheisme, al fine di privare della vita il capo dei *ligueurs* verso cui egli prova un'insaziabile invidia (vv.809-810)[4]. Lo stesso D'Esperon si descrive inoltre come un animo furioso, alterato, la cui parola, che dovrebbe consigliare il re, risulta avvelenata, organicamente contaminata dalla presenza demoniaca:

Un tan de phrenesie et de fureur relente
Mon cerveau empesté de nuict et jour tormente:
Je sens mille dragons, je sens mille daemons
Ravager mes esprits, et souffler mes poulmons.

In risposta alle parole di questo «démoniacque», su cui si addensa la più estrema perfidia, il coro interviene denunciando il vizio diabolico più cortigiano, l'invidia, nella descrizione della quale viene sollecitata larga parte della mitologia infernale classica, secondo un echeggiamento classico di un *topos* moderno già presente nel discorso accademico che Ronsard recita in merito a questa stessa

[1] MATTHIEU 2009 [1589], p.426, *A Monseigneur le Duc de Mayenne, lieutenant general de l'Estat et coronne de France*, rr. 20-21. In riferimento a quanto scritto in questa stesso paratesto dedicatario, BOUITELLE-MEISTER 2016, p.199 osserva che «Cette fidelité revendiquée à la "vérité" historique, si elle est topique dans le théâtre d'actualité qui prétend toujours représenter "*au vray et sans passion*" les événements présents ou à peine passés, est particulièrement marquée chez Pierre Matthieu».

[2] Ibid., p.427, «Discours sur le sujet de cette tragédie», rr. 5-6: «le Poète à la manière des Grecs et Latins, sous un vers grave et coulant, dresse le theatre de ceste histoire, non moins prodigieuse que tragique». Ibid., p.468, III, «Argument»: «Le Poète à contre-coeur fut contrait de mettre entre la Majesté et la grandeur de ceux qui jouent cette Tragédie, un homme de si petite valeur qu'est Eperon». Sul rilievo teorico di questo *Discours* cfr. MASTROIANNI 2016.

[3] I MATTHIEU 2009 [1589], p.468, III, «Argument».

[4] Cfr. TERNAUX 2010, pp.256-257, che osserva come questa «diabolisation par l'envie» risponde ad un duplice scopo politico e drammaturgico.

passione nel 1576[1]. Nei versi del coro, la passione dell'invidia viene inoltre caratterizzata mediante la semantica della *manducatio* del cuore, la stessa tradizione iconografica che viene ripercorsa dall'*Emblematum liber* del giurista italiano Andrea Alciati, professore di Calvino, e dall'*Iconologia* di Cesare Ripa. La rottura del patto col re da parte di D'Esperon, sorta di apostasia che tradisce una mancanza di fede nei confronti del sovrano, deriva infatti da «L'Envie have, triste, et pâle» che «se ronge le cœur»; «Elle se mange cruelle / Ainsi qu'un poulpe affamé» (vv.890-891, 893-894)[2].

L'invidia, dunque, è un vizio dello sguardo, ma anche del cuore: spesso, in questo atto come nel resto della tragedia, Matthieu addìta i mali che affliggono il regno francese denunciando «Le monstre affreux de la Discorde», la passione che «Fait rouer ses yeux ardents, / Sur nous fait craquer ses dents / Pour dévorer la Concorde» (II, vv.733-736, Chœur)[3]. *In*-vidia e *dis*-cordia si rispecchiano, in definitiva, per la loro fisiologia divisiva, infernale, diabolica nel senso più etimologico, al pari di quanto avviene per l'eresia, professata da coloro - primo fra tutti Lutero - che «Conspirant contre nous d'un accord déloyal, / Ils ont pensé liguer Christ avec Bélial» (III, vv.1117-1118, Clergé)[4].

L' "elogio" dei *mignons* di corte viene affidato, nel quarto atto, alle parole del criptico personaggio metonimico N.N., il quale circuisce Le Roy persuadendolo a rompere la promessa fatta al duca di Guisa. I raggiri verbali di questa figura allegorica corrono paralleli agli inganni di D'Esperon, colui che, qualificato come «Bigarré, loup-garou, ombrageux, solitaire» (v.1554), instilla al sovrano il timore della congiura, aizzandolo ad ordinare l'assassinio del capo della Lega. Come nelle tragedie di Des Masures, il male, insomma, necessita dell'applicazione dell'azione umana per manifestarsi. L'anonima identità del personaggio nominato tramite l'acronimo N. N. viene chiarita dallo stesso Matthieu nel *Discours sur le sujet de cette tragédie* che precede il dramma: qui, l'autore afferma che «le Poète, au quastrieme acte introduit le Roy, discourant du massacre de Monsieur de Guise, avec un anonyme ou plursieurs, nottes par ces deux lettres N. N. tels qu'on peut presumer diables incarnez, Machiavelistes, Heretiques, conjurez ennemis de la Religion Catholique[5] ». Sennonché, come evidenzia Marie-Madelaine Fragonard, il *Discours* della seconda edizione della tragedia fa emergere come il nome di questo personaggio non indichi una delle tante entità

[1] RONSARD 1993-1994, II, *Pièces françaises en prose*, «De l'envie», p.1197: «Or de toutes les passions de l'ame irresonble l'envye est la plus extreme, car comme elle s'estouffe soymesmes de sa fureur, elle mesmes par punition divine est aussi sa meurtriere, sa gesne et son torment, et toutes les furies, cerberes, arpies et gorgonnes des enfers ne sont que passe-temps et jeux au pris de la rancune qui assiege le cueur de l'envyeux : elle ressemble au viperes qui crevent le ventre de leur mere en naissant et à ces vers qui s'engendrent dans les arbres et qui petit à petit font des prtuys dans l'escorce et à la fin les conssument en pouldre et les font mouryr, ou à la rouille qui peu à peu d'une dent sombre et seche menge, ronge et conssume le fer et l'acier.»

[2] MATTHIEU 2009 [1589], p.473. Il coro in chiusura all'atto II dell'*Aman* riprende in maniera simile gli stessi stilemi (in particolare ai vv.1433-1436). Anche il coro nel finale dell'atto II de *Le Guysien* di Béylard celebra gli uomini che non temono l'Envie.

[3] Ibid., p.466.

[4] Ibid., p.483.

[5] Ibid., «Discours sur le sujet de cette tragédie», p.688.

demoniache e sovrannaturali evocate da d'Esperon nell'atto terzo (il diavolo, insomma, in quanto "Non Nommé")[1], quanto piuttosto un espediente per calunniare l'avversario attraverso l'anonimato (*Nomen Nescio*). Così, infatti, si esprime lo stesso Matthieu in questa seconda versione del suo *Discours*, adottando un termine - «conjecture» - che sembra come rievocare quell'interpolazione drammaturgica degli eventi, siano essi biblici o storici, costantemente reiterata nella tragediografia rinascimentale: «le Poete pour ne deshonnorer son poeme par leurs noms, les a tous comprins sous ces deux lettres N. N. Et ceste scene n'est qu'une conjecture de ce qu'ils pouvoient alleguer[2]».

Se il personaggio designato con l'acronimo N. N. risulta possedere dei lineamenti diabolici, questi, insomma, derivano dalla dissimulazione che caratterizza l'azione di questo personaggio e dalle idee infernali che lo spingono ad ordire i suoi complotti, aprendo una voragine infernale nella coscienza del re[3]. L'iniquità del monarca, in questo senso, deriva tutta dall'aver prestato ascolto a queste menzogne soffocando la propria clemenza e risolvendosi infine, nonostante le esitazioni, ad ordinare l'uccisione dei fratelli Guisa. Questo crimine blasfemo e irrappresentabile viene soltanto raccontato dal coro che chiude lo stesso atto terzo, nelle cui parole ricorre il parallelo evangelico fornito dall'immagine dell'eclissi: l'invocazione di questo evento atmosferico eccezionale annuncia simbolicamente la scomparsa del messia della Lega, nonché il tramonto, nell'ambiente di Corte, di valori come la fede, la pace e la giustizia[4]. Di fronte a questo quadro desolante e privo di qualunque valore, pure il sole, in definitiva, si rifiuta di levarsi, nel timore di illuminare uno spettacolo troppo abominevole per rivelarsi allo sguardo umano.

Il mito intrinsecamente rinascimentale della lotta della luce contro le tenebre viene d'altra parte ripreso e declinato in senso demonologico in una seconda *pièce* normalmente attribuita allo stesso Matthieu, *La Magicienne estrangere* (1617)[5]. Questa *tragedie*, stando a quanto dichiarato sul frontespizio, distribuisce in quattro atti il racconto del processo intentato ad Eleonora Dori Galigai, nobildonna fiorentina e favorita della regina Maria de' Medici che nello stesso 1617 viene giustiziata per aver attentato con le proprie arti oscure alla vita del re Luigi XIII[6].

La *pièce*, sin dal titolo proiettata a mettere in lune le «tirannicques comportements» della dama di corte, si distingue per una certa ostentata patina umanistica che, nonostante la stretta dipendenza dal genere del *mystère*[7], declina a più riprese il mito diabolico in senso pagano. Così, nei versi di

[1] Cfr. TERNAUX 2010, pp.257-258.
[2] Cit. in FRAGONARD 2006b, p.212. Cfr. CHOCHEYRAS 1993, p.167.
[3] Cfr. LOBBES 2020.
[4] MATTHIEU 2009 [1589], p.516, a. IV, vv.1999-2002, Chœur: «Pourquoi, ô lampe du beau jour! / Ne rends-tu ton obscur éclipse? / Aujourd'hui éclipse en la Cour / La Foi, la Paix, la Justice».
[5] *MATTHIEU 1617.
[6] Cfr. FRAGONARD 2005.
[7] Cfr. CLOSSON 2000, pp.363-365.

dedica che aprono la narrazione, la figura di Galigai, sposa del marchese d'Ancre Concino Concini[1], viene tratteggiata come quella di una Typhon qui vouloir d'esgaller au Soleil[2]». Figlia di Megera protetta invano dalle sorelle Furie, nel ritratto di Galigai si addensa l'intero immaginario demoniaco del tardo Rinascimento. Mossa dall'ambizione nonché dal vizio più stregonesco, ossia l'invidia, essa è dunque non soltanto l'erede della Circe omerica, ma anche l'adepta di Satana, condannabile per questo secondo quanto stabilito sin dai tempi delle leggi mosaiche. In questa sovrapposizione di immaginario classico e biblico, il soccorso delle pagane sorelle infernali viene sabotato dall'intervento de L'Ange, e la strega italiana[3], accettando infine il verdetto capitale, confessa prima di raggiungere il patibolo le modalità con cui, ancora fanciulla, ha appreso le proprie arti oscure:

Il est vray il est trop ardie ie le confesse,
Comme une autre Saga, i'ay esté la Princesse
Des mal-heureux sorciers, qui sans aucun debat,
Flechissoyent le genoüil devant moy au Sabath:
En l'aage de douze ans ma perfide nourrice,
Enclina mon esprit à ce vil exercice,
Tellement que depuis ie quittay le Sauveur,
Pour avoir demons tout support & faveur:
Puis pendant que la nuict à la robbe estoillee
Calmoit tout l'univers, i'errois eschevelee,
Aux bois Thessaliens, sur Osse & Pelion,
Pour des simples trouver à ma devotion,
Tantost des Loups garoux i'ammassois les entrailles,
De la graine de Chus, des teste de Cornailles,
Du duvet de Lanier, du myrthe Paphien,

[1] Allo stesso Matthieu viene attribuita una seconda *pièce* dai toni pamphletari che costituisce, assieme a *La Magicienne estrangere*, una sorta di dittico satirico e demonizzante dei coniugi Concini: *La Victoire du Phébus français contre le Phyton de ce temps, tragédie où l'on voit les desseins, partiques, tyrannies, meurtres, larcins, mort et ignominie dudit Python* (Rouen, Thomas Mallars, 1617?), che rappresenta con violenza la disgrazia del maresciallo d'Ancre. Le accuse nei confronti dei coniugi Concini si ripresentano d'altra parte in numerosi *pamphlet* anonimi pubblicati sempre nel 1617: l'anonimo *Dialogue de la Galigaya et de Misoquin esprit follet, qui luy ameine son mary* (Paris, Jean Sara, 1617), dove la Galigai, rinchiusa in prigione, evoca come una vera e propria strega una serie di spiriti infernali fra cui Misoquin, il diavolo protettore di suo marito che anziché aiutarla si abbandona ad una sequela di lazzi sulla sorte del suo protetto, rappresentato come uno dei mostri più noti del '500, il pesce-monaco; oppure l'altro anonimo *L'horoscope du Marquis d'Ancre* (Paris, Gilbert Cochon, 1617), nel quale l'astrologia viene investita di un significato al contempo allegorico e parodico, essendo il Concini nato nel segno del Cancro e per questo condannato, assieme a coloro nati sotto le costellazioni del montone, del toro o del caprone, a essere anninentati da Ercole per intercessione di Giove.

[2] *MATTHIEU 1617, «A la louange de Louys de Bourbon Roy de France & de Navarre», f.3.

[3] MONGRÉDIEN 1968, p.93 cita un anonimo *pamphlet* del 1615 «*L'Italien français*, très favorable aux Concini, [qui] reconnaît que les "murmurants" disent de la marquise "des choses horribles, qu'elle était sorcière, que trois sorciers ont confessé à la mort que le diable les avait fait paillarder par eux au Sabbat"».

Du Pavot endromant, du sable Egyptien,
De l'encens Masculin des pepins de Citroüilles,
Du suaire de mort, & des os de Grenoüilles,
Dequoy en moins d'un rien ie faisois par mes vers,
Paslir le clair Titan & Trembler l'univers,
Ie pouvoir mesmement immolant pour victime,
Aux autels de Pluton un bouc de peu d'estime,
Retirer les esprits du centre de l'Enfer,
Ie pouvois des Lyons murmurant triompher,
Ie faisois par mes arts Hecate sembler pasle,
Ie remplissois d'horreur la cntree Avernalle,
Ie faisois rebrousser les fleuves contre monts,
Ie pouvois transplanter les rochers & les monts,
Ie pouvois rechauffer un corps plus froid que glace,
Ie pouvois faire ouvrir les flancs de ceste masse,
Ie faisois mesmement par mes charmenurs efforts,
Les morts sembler vivans, & les vifs sembler morts:
Ie pouvois des neuf ieux d'ettacher les estoiles,
Ie faisois abysmer les vaisseuax porte voilles
Voire quand ie voulois battre ensemble en duel,
La terre, l'air, la mer & les vents & le ciel.[1]

Tutto l'immaginario demoniaco viene così evocato al fine di giustificare la sentenza di decapitazione comminata a questa strega, erede, nelle sue fattucchierie, non soltanto delle streghe tessaliche del mondo classico, ma anche di quelle maliarde della prima età moderna giustiziate per crimini analoghi a quelli evocati in questa *pièce* apologetica[2]. Fra le parole con cui la nobildonna italiana abiura i suoi trascorsi stregoneschi si distinguono, in effetti, molti degli elementi di cui si compongono la disciplina ed il rituale, intesi in senso foucaultiano[3], che strutturano i processi ed i discorsi intentati contro le

[1] *MATTHIEU 1617, ff.18-19.
[2] Il concetto di ereditarietà applicato ai profili delle streghe viene ripreso non solo dai demonologi, i quali ricostruiscono lignaggi infernali paragonando maliarde antiche e moderne, ma anche da altri scrittori rinascimentali, come il medico-alchimista Paracelso, che negli opuscoli *De occulta philosophia*, *Liber artis praesagis* e *De peste* ricostruisce l'insieme dei caratteri della strega, attribuendone l'aspetto fisico e la personalità distorta a caratteri ereditari.
[3] FOUCAULT 2022, pp.37-38: «La discipline est un principe de contrôle de la production du discours. Elle lui fixe des limites par le jéu d'une identité qui a la forme d'une réâctualisation permanente des régles»; p.41: «le rituel définit la qualification que doivent posséder les individus qui parlent (et qui, dans le jeu d'un dialogue, de l'interrogation, de la récitation, doivent occuper telle position et formuler tel type d'énoncés); il définit les gestes, les comportements, les circonstances, et tout l'ensemble de signes qui doivent accompagner le discours; il fixe enfin l'efficace supposée ou imposée des paroles, leur effet sur ceux auxquels elles s'adressent, les limites de leur valeur contraignante.»

streghe rinascimentali. Nell'eco di questo rito, nella confessione di Galigai si distinguono l'accusa alla nutrice, vittima ricorrente nei processi di stregoneria, ma anche il fenomeno della licantropia, il mito della parola disarticolata, dei mormorii di cui si compone il paradigma delle formule magiche, ed infine il riferimento ai grimorii, gli esoterici «livres magiques» a cui la *pièce* fa accenno a più riprese[1] e che rappresentano una vera e propria letteratura sotterranea che percorre carsicamente il terreno del mondo editoriale rinascimentale, dando forma al mito dei «livres noirs», opuscoli che si ritengono stampati nelle «presses de l'enfer» e che oltre ad alimentare i sospetti di un complotto ordito nell'«école souterraine de magie où le diable enseigne lui-même[2]», costituisce il lato più oscuro ed occulto di quel mito luminoso, di rabelaisiana memoria, della stampa intesa quale invenzione divina. Al pari dei riferimenti alla dimensione più infernale della cultura classica, sono questi, in conclusione, gli elementi che delineano i contrasti di luce, dai toni anch'essi mitici, fra le ombre del demonio e le «Soleil de iustice» che la strega stessa riconosce nell'abiurare «l'enfer & ses complices / Qui m'ont fait enfanter dix mille mallefices[3]», prima di andare incontro al proprio destino di morte, prima di descrivere al marito, divenuta infine ombra infernale, i riti di cui viene fatto oggetto, come già peraltro era accaduto a Coligny, il suo corpo di strega ormai senza più vita[4].

Similmente a quanto avviene proprio nella *Tragédie de Coligny*, nelle tragedie e nelle *pièces* che sullo scorcio del Cinquecento e agli albori del Seicento si dedicano a narrare e al contempo denunciare gli individui che nel teatro del mondo hanno assunto atteggiamenti tirannici, la questione delle responsabilità individuali del Male viene spesso alterata attraverso una certa ingerenza della dimensione sovrannaturale su quella storica. Come ha scritto Marie-Madelaine Fragonard, «même si on sait par la démonologie que Satan ne peut jamais agir que sur l'esprit des gens qui lui consentent déjà une part d'eux mêmes (et ainsi seuls les méchants deviendront méchants), il n'en reste pas moins que la dimension de leur action méchante se trouve démultipliée à la taille d'un projet métaphysisuqe et concertée[5]». Se questa specie di congiura diabolica ha un significato più escatologico che storico, la risposta da contrapporre al demonio non può tuttavia che arrivare dal terreno sovrano di Francia, l'ultima luce rimasta a contrastare gli oscuri eventi storici che, nel crepuscolo del Rinascimento, fanno percepire con accresciuta inquietudine l'eclissi di Dio: «[c]ar si on voit beaucoup le diable, il n'y a

[1] *MATTHIEU 1617, ff.8-9, Aymelys: «Ses livres de sorciers son vierge parchemin, / Ses chiffres incognus ses divers caracteres, / Sont ils pas de sa mort tesmoigns inrefractaires»; f.31, Leonide: «Quand on n'auroit toruvé que leurs livres magiques, / Leurs statues de cire & cahiers Iudayques / Ausquels ils apprenoient dix mille absurditez, / Ils devoient dans le feu tous vifs estre iettez.» Per gli intrecci fra grimori e conoscenza medica nell'immaginario rinascimentale cfr. SEZNEC 1993, pp.38-39.
[2] DELPECH 2018, p.23.
[3] *MATTHIEU 1617, ff.26-27.
[4] Ibid., f.29, L'ombre de Galligay: «Le peuple à mis ma cendre en apres dans la Seine.»
[5] FRAGONARD 2006b, p.210.

pas de Dieu et finalement fort peu d'anges, contrairement à la moyenne du théâtre religieux[1]». Prima che il re sia insignito in maniera definitiva di questa luce celeste, il mito del diavolo oltrepassa le barriere confessionali e politiche, diventando non solo uno strumento utile alla propaganda di una determinata convinzione di parte, ma anche, e forse soprattutto, una chiave ermeneutica per comprendere e giustificare il presente storico: solo nel contrasto di luci e ombre che Satana rende possibile è possibile delineare, per quanto in controluce, la verità di un'illuminazione, una possibile coerenza nel reale.

3. La tragedia biblica cattolica

Se nella *Tragédie de Coligny*, Chantelouve illustra la storia recente facendo parziale ricorso all'allegoria e al sovrannaturale, la conflittualità degli eventi storici viene affrontata dallo stesso autore anche attraverso la materia biblica. Nel 1575, infatti, lo scrittore dà alle stampe *La tragédie du Pharaon*, primo dramma sacro redatto da uno scrittore di confessione cattolica. Sopravvissuta soltanto nelle edizioni di due anni successive, in questa *pièce* l'argomento religioso passa in secondo piano rispetto a quello politico: il testo biblico, impiegato in maniera ambigua[2], si riduce in sostanza ad un serbatoio letterario per illustrare l'orgoglio luciferino del tiranno.

La prospettiva letteraria non esaurisce tuttavia l'argomento biblico presso i tragediografi cattolici. Negli anni successivi al Concilio di Trento, nel quale la Chiesa torna a pronunciarsi circa il dogma del diavolo dopo più di tre secoli[3], l'ordine religioso sembra dal suo canto iniziare ad impiegare la materia sacra secondo le stesse finalità parenetiche riscontrabili nella drammaturgia protestante, per quanto secondo approcci diametralmente opposti. Se, infatti, in area protestante la scena costituisce soprattutto un complemento alla conoscenza diretta del testo sacro, in area cattolica, di contro, la declinazione teatrale dell'argomento sacro comporta spesso delle deformazioni in senso dottrinale, morale, edificante o devozionale. Malgrado l'afferenza ad un medesimo bacino semantico, la tragedia biblica cattolica differisce inoltre da quella riformata per almeno altri due elementi. Innanzitutto, il discorso dottrinale si fa meno mordente, limitando di conseguenza il carattere "propagandistico" di queste *pièces*. In secondo luogo, l'attualità diviene una delle chiavi

[1] Ibid., p.211.
[2] Cfr. MEYNIEL 2019, p.192.
[3] Dopo aver affermato l'esistenza dei demoni in occasione del quarto Concilio Lateranense (cap. 1, 1215: «*Diabolus enim et alii daemones a Deo quidem natura creati sunt boni, sedi psi per se mali facti sunt*»), è in effetti soltanto nel corso del Concilio di Trento (sess.V can.I, 1546) che la Chiesa romana si esprime nuovamente in merito alla demonologia in modo ufficiale, ribadendo contro il falso insegnamento di Lutero e sotto l'autorità della lettera paolina agli *Ebrei* (2, 14) che in seguito al peccato originale, l'uomo è andato incontro, oltre che alla morte, alla schiavitù di colui «*habebat mortis imperium id est diabolum*.»

ermeneutiche per comprendere la scelta e lo sviluppo di determinate sezioni del racconto biblico o post-biblico. Se per i tragediografi protestanti il mito biblico irradia di senso il proprio vissuto, fra gli scrittori della controparte cattolica il movimento esegetico sembra in una certa misura opposto, facendo dell'argomento religioso, diavoli compresi, uno spazio in cui risuona, talvolta flebilmente, talaltra più densamente, l'eco della storia contemporanea.

3.1. La *Tragédie de Caïn* di Le Coq: il mito del fratricidio

In un periodo storico segnato da divisioni religiose, da contrasti politici e da scontri civili, in una stagione in cui, per riassumere con le parole di Jean Delumeau, «[l]es hommes deviennent des Caïn les uns pour les autres[1]», il prete cattolico Thomas Le Coq compone una tragedia, la *Tragédie de Caïn* (1580 ca.)[2], il cui argomento veterotestamentario si pone come al crocevia fra la reminiscenza medievale e la declinazione del dettato biblico secondo gli echi del presente. In effetti, se da una parte la *pièce* di Le Coq pare innegabilmente recuperare i moduli, i personaggi e le strutture dei drammi medievali, dall'altra l'analisi proposta da Enea Balmas ha messo in luce i possibili riferimenti che l'episodio genesiaco tende ad instaurare rispetto al contesto storico della Francia dell'ultimo quarto del Cinquecento, un contesto profondamente segnato da degli scontri civili che non sono altro, in fondo, che una guerra tra fratelli[3]. Figura umana e diabolica, soggetto emblematico «d'une psychologie et d'un comportement constants dans l'humanité[4]», Caïn, colui che è all'origine della più archetipica divisione familiare[5], diviene così il soggetto di una sedimentazione discorsiva che dal nucleo biblico perviene fino ad una possibile spiegazione delle vicende storiche coeve.

La brevità del componimento, la natura dei personaggi, la politopia scenica, lo spessore morale e religioso dei discorsi pronunciati, ma soprattutto l'estrema prossimità, talvolta al limite del

[1] DELUMEAU 1983, p.238.
[2] LE COQ 2000 [1580]. La *pièce* è stata riscoperta nell'Ottocento da SEPET 1975a, pp.283-293. Cfr. LEBÈGUE 1944a, pp.67, 96, LEBÈGUE 1944b, p.374, LEBÈGUE 1954, pp.316-317, che ipotizza un plagio a Bèze, LE HIR 1974, pp.97-98. L'argomento, come recita il sottotitolo della tragedia, è desunto da *Genesi* 4, per il quale cfr. GRAF 1980, p.146.
[3] BALMAS 1984. La declinazione del racconto genesiaco cone allegoria dell'attualità affonda le sue radici in una lunga tradizione: VINCENT-CASSY 1980, p.265, nota che «Chastellain, Monstrelet, Thomas Basin datent de l'année 1380 le début de la "lutte des Caïn" qui allait installer la guerre civile et verser le sang royal par deux fois.» GIRARD 1972 espone d'altra parte l'analogia della rivalità fra fratelli riscontrabile nel racconto biblico e all'interno della mitologia greca. Simile richiamo degli eventi storici contemporanei attraverso la mitologia fratricida avviene anche sul versante pagano, così come sembra testimoniare la fascinazione per la lotta fratricida di Tebe, al centro, a fianco alla guerra di Troia, di buona parte della drammaturgia della seconda metà del XVI secolo: cfr. MAZOUER 1984, pp.140-142. In quanto figura di una più generale inversione, Caino è esempio di parodia adottato talvolta con significato goliardico nel contesto culturale medievale: cfr. KOOPMANS 1997, p.86.
[4] MILLET, DE ROBERT 2001, p.89.
[5] È forse possibile ricondurre all'interno di questo "mito della famiglia", che nel contesto delle guerre di religione assume un valore simbolico, uno dei *letimotiv* della reciproca denigrazione fra cattolici e riformati, ossia l'accusa di sodomia e soprattutto di incesto (si veda ad esempio AUBIGNÉ 1995 [1627], p.266, V, *Les Fers*, vv.1337-1338, che ricorre all'allegoria biblica): cfr. DUBOIS 1985, p.67.

plagio, rispetto alla corrispondente sezione del *Mistère du Viel Testament*, hanno a lungo indotto la critica a considerare il carattere dissonante di questa *pièce* rispetto al panorama estetico dell'epoca[1].

Sebbene l'alterazione che la cronologia biblica subisce nel *mystère* venga ripristinata[2], i personaggi che animano la *Tragédie de Caïn* sembrano in effetti ripristinare in maniera esplicita una certa dimensione allegorica propria all'estetica medievale della *moralité* e che l'ibridismo evocato dal termine «tragédie» sembra non poter celare. Amplificando il racconto assai scarno del *Genesi*, le personificazioni di Remord de Conscience[3], Le Sang d'Abel, Péché, La Mort sembrano in effetti evocare una dimensione astratta che tende a dilatarsi anche a causa della presenza di due altri personaggi che si allontanano dai moduli classici, L'Ange e Le Diable.

Eppure, tale interpretazione allegorica sembra come privata del suo orizzonte teologico: ciò che emerge in questo dramma, infatti, è soprattutto il tema più ampiamente letterario di un crimine commesso all'interno di un nucleo familiare, in quella dimensione nella quale la *Poetica* aristotelica (1454a) riconosce una certa affinità con l'argomento tragico. Benché nulla faccia supporre che il chierico normanno avesse contezza del trattato dello Stagirita, la *pièce* di Le Coq, pur nel suo impianto fortemente allegorico, sembra in parte richiamare una dimensione estetica per la quale la materia biblica viene decodificata anche nel suo valore poetico. Se l'adozione del mito biblico in funzione delle guerre fratricide sembra rappresentare un espediente non isolabile al solo caso della *Tragédie de Caïn*[4], l'attenzione con cui l'autore dettaglia la diffidenza del primogenito della coppia edenica rispetto all'origine divina del rito sacrificale sembra alludere ad una tematica di una certa attualità nel confronto dottrinale fra cattolici e riformati[5]. Assieme a queste allusioni che rinviano ad un piano storico e dottrinale, la *pièce* di Le Coq sembra inoltre tentare di esplorare il potenziale letterario del racconto genesiaco mediante un'attenta evoluzione di alcuni momenti che coinvolgono il protagonista: la progressiva rivolta contro il padre, la gelosia che subentra all'orgoglio e all'avarizia, il tabù dell'incesto[6] (eluso nella tragedia attraverso la celebrazione del sacramento matrimoniale), la condanna al lavoro che deriva dal peccato originale, benché tale sentenza non rappresenti una

[1] Cfr. PETIT DE JULLEVILLE 1880, I, p.540, II, pp.360-361, PETIT DE JULLEVILLE 1889, p.84. Le parti del *Viel Testament* che si interessano a Caino sono la IV e la V, per le quali cfr. BORDIER 1997, p.54, MAZOUER 2015, p.109.
[2] PETIT DE JULLEVILLE 1880, I, p.97: «Dans l'Écriture la mort d'Adam et celle d'Eve suivent le meurtre d'Abel. L'auteur de notre drame [le *Viel Testament*] a inverti cet ordre pour détacher complètement l'épisode du fratricide». Cfr. MORTENSESN 1974, p.33. Nella *Tragédie de Caïn* viene invece rispettato lo sviluppo narrativo del racconto biblico.
[3] Questo stesso personaggio figura in una *moralité* che per l'argomento e soprattutto per il vizio messo in scena, ossia l'invidia (qui personificata), sembra avere molti punti di tangenza con la *tragédie* di Le Coq: *Moralité nouvelle contenant Comment Envie, au temps de Maintenant, Fait que les Frères que Bon Amour assemble sont ennemis et ont discord ensemble* (cfr. VIOLLET-LE-DUC 1854, III, pp.87-126).
[4] BETTONI 2017 indica una soluzione analoga per il *Sichem ravisseur* di François Perrin (1589), mentre CAIGNY 2011, p.53, osserva che nell'incompiuta *Phoenissae* di Seneca, alla quale in parte si ispira Garnier per la sua *Antigone*, «la lutte fratricide entre Étéocle et Polynice […] renvoie à l'affrontement entre les deux clans protestant et catholique».
[5] Cfr. MEYNIEL 2019, p.203.
[6] Cfr. LACOCQUE, RICŒUR 1998, p.141.

semplice maledizione, ma anche una libera ed attiva scelta della propria condizione[1]. Vi è insomma una certa ambiguità nel ritratto che Le Coq offre del giovane ribelle, come se il dubbio, lo stesso sentimento su cui Le Diable fa leva per istigare al compimento del crimine, non fosse altro che lo stato emotivo e razionale complementare alla nozione di libero arbitrio.

Nel suo studio sugli esordi della tragedia francese, Raymond Lebègue sostiene che «c'est probablement à Bèze qu'il [Le Coq] doit son personnage du Diable qui réussit à séduire Caïn[2]». Se il tentativo di seduzione da parte del Maligno giunge nelle due tragedie a due esiti diametralmente opposti, il confronto sembra tuttavia utile al fine di far emergere alcuni parallelismi sia tematici (in quanto figlio ribelle alla volontà paterna, oltretutto rispetto ad un'offerta sacrificale, Caïn sembra in effetti delinearsi come il contro-archetipo di Isaac[3]), sia formali (divisione in "atti" tramite tre pause[4]), sia, infine, esegetici, nella misura in cui il diavolo, pur essendo assente nei rispettivi capitoli del *Genesi* dai quali i due autori prelevano il proprio soggetto teatrale, tende ciononostante ad apparire nella tradizione apocrifa giudaica[5]. In parte animati da un comune intento educativo, Bèze e Le Coq, il riformista in esilio ed il prete cattolico di provincia, sembrano in fondo oltrepassare la barriera confessionale in virtù di una finzione letteraria che, malgrado le diverse declinazioni, si intreccia attorno allo stesso immaginario.

Nel passaggio da un orizzonte teologico all'altro, l'istanza trascendente del Male cambia emblematicamente nome: nella tragedia di Le Coq non è più Satan ad agire; all' "accusatore" si sostituisce "il divisore", Le Diable[6], in perfetta sintonia con un orizzonte teologico, come per

[1] LE COQ 2000 [1580], p.410, vv.216-220, Caïn: «J'ai de travailler bon courage / Combien que je ne sois usité; / Mais la seule nécessité / Inventrice d'art et sciences / M'instruira ainsi que je pense».
[2] LEBÈGUE 1954, p.312. Si potrebbe aggiungere che la stessa ipotesi può valere per il personaggio complementare a Le Diable, ossia L'Ange, a cui viene delegato il compito, proprio come avviene nella tragedia di Bèze, di profferire la volontà di Dio: se quest'ultimo, inoltre, compare fra i personaggi del *Viel Testament* proprio per lanciare la maledizione contro Caïn, nella tragedia di Le Coq viene soltanto richiamato attraverso la metafora della «main».
[3] Come il patriarca al v.730 dell'*Abraham sacrifiant*, di fronte alla richiesta sacrificale riportata da Adam, Caïn afferma che il padre «a songé ce sacrifice» (LE COQ 2000 [1580], p.421, v.495): Abel, di contro, afferma di voler «Sacrifier, pour satisfaire / Tant à Dieu, comme à notre père» (Ibid., p.422, vv.541-542). Se la giustificazione del lavoro umano di cui già si è detto rischia di contravvenire all'ortodossia cattolica, alcuni versi all'interno della tragedia di Le Coq sembrano talvolta evocare una dimensione "cripto" o "parariformata": v.92 («humble servitude»), vv.240-246 (tema dell'impotenza dell'uomo al cospetto del volere divino: cfr. BALMAS 1984, p.657), vv.257-262 (dove Ève insiste sull'idea di peccato originale), vv.389-390 (canto di Dio), v.525 («grâce» di Dio). Se la predominanza del concetto di libero arbitrio tende ad ogni modo a rendere marginali questi riferimenti dottrinali, la tragedia di Le Coq si distingue da quella di Bèze anche per la diversa attenzione dedicata alla vicenda "intima" dei rispettivi protagonisti: nell'*Abraham*, in effetti, si accenna soltanto rapidamente all'unione potenzialmente scandalosa di Abraham con Agar, mentre nel *Caïn* viene dedicato un lungo passaggio (vv.135-206) alla giustificazione attraverso il sacramento matrimoniale dell'unione incestuosa di Caïn con Calama e di Abel con Delbora.
[4] Cfr. BALMAS 1984, p.661.
[5] Già si è detto dell'attestazione nel *Libro dei Giubilei* della presenza di Mastema-Satana nell'istigazione del sacrificio di Isacco. Nel caso della tragedia di Le Coq, invece, fra le idee che il *Libro dei Sogni* matura nel suo linguaggio visionario e metaforico, la presenza del diavolo fra i figli di Adamo fa intuire che nella tragedia di Abele sia probabilmente coinvolto lo stesso demonio: cfr. SACCHI 1990, pp.114-115.
[6] LE COQ 2000 [1580], p.409, vv.139-140: «Pas ne vous convient diviser, / Mais ensemble fraterniser».

l'appunto quello cattolico, dove ogni idea di predestinazione viene sconfessata in virtù di una libertà d'azione per la quale la condanna o meno all'Inferno deriva dalle proprie azioni, dalla propria volontà di restare divisi o meno dalla salvezza offerta da Dio[1]. Estraneo al dettato biblico, il Diable di Le Coq è inoltre spurio dal punto di vista terminologico, giacché nell'Antico Testamento si parla soltanto di Satana. Questo mosaico scritturistico tende forse a far emergere come il diavolo di questa tragedia non sia tanto lo strumento di Dio tramite cui il fedele viene sottoposto alla prova, quanto piuttosto una pulsione divisiva ed ambigua riposta nell'intimo della coscienza individuale, una seducente pulsione verso il Male, più che una predisposizione, rispetto alla quale il fedele deve prendere posizione[2]. Del resto, se al termine della tragedia sarà la *simia Dei*[3] ad aver «partie gagnée[4]», la sua prima manifestazione all'interno della scena avviene quando, dopo il rimprovero de L'Ange, Caïn dubita circa la giustizia di Dio, affermando infine che «Il est le diable, / Il ne fait justice, ni droit» (vv.658-659)[5].

Il significato tragico di questa *pièce* sembra d'altronde risiedere nella cosciente ribellione di Caïn, nella sfida che egli indirizza a Dio («je l'en dépite», v.665). Le Diable, infatti, compare sulla scena nel boato di «*quelque tonnerre*» soltanto nel momento in cui viene invocato dal fratricida (vv.680-683) e nello stesso momento in cui quest'ultimo decide di adottare la propria sacrilega decisione, come se il demone non servisse ad altro che «pour [son] entreprise parfaire» (v.683). La tentazione, insomma, non fa che scavare negli abissi di una scelta già presa: la questione del Male diviene sempre meno trascendente, aderendo progressivamente alla coscienza del singolo soggetto («Chasse hors / De conscience, le remords» intima Le Diable al figlio di Adam, vv.709-710). Quando Caïn cede infine alle promesse de Le Diable, la sua adesione pare strutturata da una logica cristallina:

> Tu dis vrai, ce lieu est plus sûr
> Que son ciel, où je ne vois gotte;
> Je mets ma confience toute
> En terre, en mes biens, et en toi,
> n'espérant qu'en ce que je vois[6].

[1] Cfr. BALMAS 1984, pp.652-653.
[2] Ambiguità e seduzione sembrano i due aspetti prevalenti di questo personaggio, il quale non presenta la fisionomia orripilante delle due allegorie de La Mort ed il Péché, ma è, nelle sue stesse parole, «ange gracieux, / Doux et bénin, solacieux, / Qui enseigne, instruit et console / Ceux qui viennenet à mon école» (LE COQ 2000 [1580], p.427, vv.686-689).
[3] Cfr. LE COQ 2000 [1580], p.407, v.67, Adam: «A mon ancien émulateur maudit», p.418, vv.413-414, Adam: «Je crains que cet émulateur, / Ce maudit calomniateur».
[4] Ibid., p.396.
[5] Ibid., p.426.
[6] LE COQ 2000 [1580], p.429, vv.722-726. La lacrima (d'acqua) che scende dal cielo è peraltro l'oggetto della richiesta che la preghiera del ricco epulone rivolge ad Abramo dall'Inferno nella parabola di Lazzaro.

In un dramma in cui, sin dal *Prologue*, si insite sulla dimensione visiva, il ragionamento di Caïn si modella a partire dalla linea orizzontale e tutta terrena del proprio sguardo, abbozzando una specie di scommessa pascaliana nella quale la probabilità che Dio non esista, impensabile per il Satan di Bèze, acquisisce nuovamente spessore. La tragica decisione finale di Caïn, istigato da un'invidia tutta interiore[1], deriva proprio da questa stessa possibilità e l'assassino, quasi fosse consapevole di aver perso la propria sfida, sembra accettare pienamente la propria sconfitta anche dopo la descrizione - dai dettagli fortemente medievali - dell'Inferno fattagli da La Mort (vv.869-890). In effetti, se questa condanna sancisce la disfatta delle sue illazioni, non per questo Caïn decide di pentirsi (vv.891-909)[2].

Il Male, nella tragedia di Le Coq, appartiene tutto alla dimensione della decisione umana. Se la situazione di crisi deriva dalla stessa necessità di ottemperare ad un sacrificio divino, nessun Angelo, a differenza di quanto avviene con Abramo, interviene per fermare la mano mortifera di Caïn. Il nunzio celeste interviene soltanto una volta che il crimine è stato perpetrato, quando è Le Sang d'Abel, come avviene con le ombre infernali delle tragedie classiche, a chiederne vendetta. Appreso il proprio destino, e dopo che anche il desiderio di incontrare la morte gli viene negata, il fratricida, che già nel suo fugace impeto suicidario sembra rievocare uno scioglimento estraneo al racconto biblico ma prossimo al modello antico[3], chiude infine il dramma con una *tirade* oltraggiosa in cui viene maledetto l'intero universo, confermando l'inflessibile coscienza di un peccatore volontario che, nella sua tragicità plastica, sembra in parte rievocare il modello degli eroi senecani delineato da Olivier Millet:

> Capables des pires excès comme des suprêmes courages (voir le rôle du suicide, fréquent), ces personnages se font, à partir d'une décision initiale irrévocable, les porte-parole conscients de leur démesure, voire de leurs crimes, mais ils restent constants et entiers dans la revendication de ce qu'ils sont, jusque dans l'aveu de leur "faute". La culpabilité sert ici de ressort à un pathos de la grandeur dans le mal ou dans la mort, pathos auquel répond celui des victimes, quand il y en a, innocentes et ivrées à la déploration lyrique de leur sort[4].

[1] Ibid., p.430, vv.752-754: «Remords, ne parlez plus à moi, / Cela me fait croître l'envie / De lui faire perdre la vie».
[2] L'ostinazione del peccatore Caïn tende in un certo senso ad echeggiare quella di Goliath di Des Masures (*DC*, vv.1693-1697), con la differenza che, per il gigante biblico, «sa chute coïncide avec sa mort: il n'a donc le temps ni de prendre conscience de l'imminence de sa déchéance ni de se répandre en lamentations sur la "fragilité des choses humaines"» (STAWARZ-LUGINBÜHL 2012, p.526).
[3] Nel *Genesi* 4, 13-14, Caino non esterna nessun impeto suicidario, quanto piuttosto il timore di essere alla mercede di tutti: questa pena viene comminata da L'Ange (vv.802-804), condanna alla quale Caïn esprime il proprio desiderio di incontrare la morte (vv.814-815). Questa variante "poetica" si ritrova anche in AUBIGNÉ 1995 [1627], p.279, VI, *Vengeances*, v.211 *sq*.
[4] MILLET 1995a, p.62.

L'enfasi che il finale della tragedia dedica al crimine commesso da Caïn tende forse a spiegare le ragioni per le quali Le Coq, rispetto alle varianti offerte dal «contre-modèle» dei *mystères*, adotti un titolo che fin da subito fa convergere l'attenzione non tanto sulla vittima, figura tipologica di Cristo, bensì sul carnefice, secondo uno slittamento già ipotizzato per l'*Abraham*[1]. Centrando l'azione sul crimine di fratricidio, la *Tragédie de Caïn* tende a lasciare in sospeso l'interpretazione allegorica del sacrificio, il quale diviene invece un motivo poetico, in un certo senso mitologico, attraverso cui illustrare la realtà storica. In questo senso, per ricordare le parole di Enea Balmas, il prete di provincia non fa altro che «[u]tiliser les structures dramatiques et les matériaux d'un mystère pour une parabole qui fait allusion à la situation de la France contemporaine [pour] faire du meurtre de Caïn la transposition métaphorique des conflits religieux[2]». Del resto, nel *Protovangelo* (4-7) di Giacomo, pubblicato per la prima volta nel 1552 in una versione latina a cura del linguista, astronomo e cabalista Guillaume Postel, proprio la guerra, l'invidia ed il diavolo rappresentano un trittico da rifuggire per poter infine aspirare di avvicinarsi a Dio.

La struttura di questo mito fratricida, incardinata sul peccato dell'invidia diabolica (*Sap* 2, 24), è del resto già presente nel *mystère* di Gréban: «Caïn reproduit sur Abel l'aggression de Lucifer contre Adam […]. Le même processus se reproduit avec Judas qui, selon la légende médiévale, avait tué son frère adoptif[3]». La catena allegorica si intesse, insomma, in un sistema di parallelismi chiari, espliciti, potenzialmente infinita in un sistema di riflessi inesauribile. Nella tragedia di Le Coq, invece, resta il caso singolo, «Où faut», come recita l'*Epilogue,* «que chacun étudie / Soigneusement» (vv.911-912): l'episodio ha infatti valore in sé, un valore morale, certamente, nel quale il pubblico è invitato a rispecchiarsi «comme en un miroir ample» (v.914)[4]. Ma il sistema di riflessi si limita a rinviare l'immagine di un singolo individuo in cui viene assorbita tutta la densità del problema del Male, articolando in tal senso «une mise en forme à travers l'écriture de l'expérience dramatique de

[1] Cfr. PETIT DE JULLEVILLE 1880, II, pp.166, 180, dove si dà conto della rappresentazione di un dramma rappresentato nel 1571 a Parthenay: la *pièce*, tratta esplicitamente dal *Viel Testament*, ha per titolo *Tragedie ou Histoire d'Abel tué par Caïn, son frère*, titolo che sembra focalizzarsi, a differenza di quanto avviene nella tragedia di Le Coq, sulla figura della vittima. Cfr. LEBÈGUE 1944a, p.68.

[2] BALMAS 1984, p.659. Cfr. SIMONE 1961, p.118, LE HIR 1974, p.98. AUBIGNÉ 1995 [1627], p.277 *sq.*, VI, *Vengeances*, v.178 *sq.*, riprende lo stesso mito fratricida per descrivere l'orrore delle guerre civili. MAZOUER 2002, p.71, riporta la notizia di una tragicommedia scritta da Claude Bonet intitolata *Le Désespéré*, la quale ripropone i moduli della *moralité* mettendo in scena le sorti del Bon Fils e del Fils Déloyé, quest'ultimo consigliato da Le Diablon (cfr. MAZOUER 2015, p.259). Il dittico fra figlio benevolo e figlio malevolo è del resto ampiamente esplorato nei *mystères*: cfr. CHEVALIER 2006, p.341, n.6.

[3] BORDIER 1997, pp.95-96. Cfr. BORDIER 1998, II, pp.693-699, in particolare pp.695-696. L'ispirazione diabolica del fratricidio possiede dei riferimenti anche all'interno della tradizione apocrifa, come ad esempio nel *Vangelo di Bartolomeo*.

[4] Cfr. CECCHETTI 2012, pp.624-633.

l'existence[1]» che sembra comprendere in maniera sempre più stretta soltanto la scena ed il pubblico, il teatro ed il mondo.

3.2. La *Sainct Jacques* di Bardon de Brun: corpo a corpo con i demoni

Nel clima di scontro dottrinale che si intensifica a seguito del Concilio tridentino, il teatro acquisisce una rinnovata centralità, divenendo uno dei principali strumenti per la difesa e la divulgazione dei dogmi messi in discussione dai riformatori. In risposta agli attacchi rivolti dai protestanti contro il culto dei santi, l'argomento agiografico, ad esempio, torna ad imporsi sulla scena europea, cristallizzandosi nella forma forse più strutturata dal punto di vista drammaturgico nel teatro scolastico dei padri Gesuiti, la cui declinazione dello spettacolo teatrale tende ad imporsi progressivamente agli albori del Seicento[2]. L'elogio dei santi e l'edificio teologico ad esso sotteso costituiscono d'altra parte il principale soggetto che viene messo in scena negli episodi di possessione e nei relativi riti di esorcismo, vera e propria spettacolarizzazione o «démonstration par la monstration[3]» di un dibattito teologale che ingaggia i ministri di Dio e gli spiriti malvagi all'interno di una cornice teatrale i cui confini sembrano ormai collimare con quelli della dimensione reale[4].

Sulla scia di questo conflitto teologico condotto per il tramite del palcoscenico, l'avvocato e prete limosino Bernard Bardon de Brun (1564-1625) decide di arruolare la propria penna per scrivere una tragedia che per argomento e fonti non è di certo immune dagli echi del modello medievale dei *mystères*. Con un evidente intento apologetico, e nello scopo di celebrare un santo che dà nome ad una via di pellegrinaggio di cui la propria città costituisce una delle tappe intermedie, la tragedia di Brun esplora l'argomento agiografico al fine di partecipare a quella vera e propria controffensiva con cui gli scrittori di fede cattolica cercano di contendere un terreno, come quello del teatro, che in Francia era rimasto occupato per buona parte del secondo Cinquecento dagli araldi della Riforma. Composta in questo clima di tensione, la *Sainct Jacques* viene dunque recitata da una compagnia di pellegrini devoti al Santo nella domenica del 25 luglio 1596, *mise en scène* a cui segue l'immediata edizione a stampa[5] nonché, a distanza di un anno, una seconda rappresentazione allestita in occasione

[1] BALMAS 1984, p.660.
[2] Cfr. LOUKOVITCH 1933, pp.44-50.
[3] DUBOIS 2007, p.312.
[4] HOUDARD 1992, p.151: «La possession théâtralise les débats théologiques, elle *met en jeu* les questions fondamentales que la Réforme et la reprise en main catholique ont suscitées.» Cfr. Ibid., pp.152-157, JACQUES-CHAQUIN 1995, p.91, WUIDAR 2018, pp.140-147, CERTEAU 2002, pp.258-286, CANETTI 2013, pp.596-603, DUBOIS 2013, p.312, FLASCH 2019, p.35, BALZAMO 2020. Simile teatralizzazione emerge con evidenza nei capitoli 24-26 della quarta delle *Cinques histoires admirables […]* (Paris, Guillaume Chaudière, 1582) di Charles Blenedecq.
[5] BARDON 1596. La paginazione inizia all'altezza del *Prologue*. Cfr. LOUKOVITCH 1933, pp.113-115, LEBÈGUE 1944a, p.91.

delle cerimonie di accoglienza adibite per onorare la visita del duca d'Éperon nel suo ingresso nella stessa città di Limoges.

Pièce di circostanza, dunque, redatta inoltre per rispondere a delle necessità ideologiche e pedagogiche prima ancora che poetiche, la *Sainct Jacques* attinge il proprio argomento dalla vita di San Giacomo, la cui fortuna è strettamente connessa al capitolo XCVIII della *Legenda aurea* di Jacopo da Varagine, una raccolta tardoduecentesca di agiografie la cui diffusione editoriale fra Quattro e Cinquecento è forse seconda soltanto a quella della Bibbia. Censurato fra i calvinisti, in questo florilegio in lingua latina i miracoli di san Giacomo travolgono persino l'universo demonico. Ricalcando uno schema la cui matrice risale alla *Confessio* di Cipriano, un testo latino del IV secolo in cui lo stesso autore confessa di aver stretto in passato un patto con il demonio al fine di ottenere poteri sovrannaturali per poi pentirsi della propria eresia e convertirsi al cristianesimo[1], Giacomo, nella biografia di Varagine, si distingue infatti per la santità prodigiosa con cui il mago Ermogene, dopo essere stato sconfitto in una sorta di duello demonico con il santo, accetta di aderire alla fede cristiana, abiurando il paganesimo e ripudiano il proprio sapere oscuro[2].

La vicenda del sant'uomo, d'altro canto, non sembra affatto essere sconosciuta all'immaginario del Cinquecento europeo[3]. L'abbondante tradizione figurativa del tempo sembra infatti testimoniare tale fortuna, facendo della vita del pio fedele un bacino tematico che si ripropone in un dipinto di un allievo di Hieronymus Bosch (1560 ca.)[4] e in un'incisione realizzata da un artista vicino a Bruegel il Vecchio (1565)[5], una *planche* nella quale, più nel particolare, vengono riuniti in una mirabile sintesi tutti gli elementi relativi al sabba, facendo del mago pagano una sorta di regista preposto ad una cerimonia a cui partecipano, alla presenza di un diavolo di cui si intravede soltanto l'ombra taurina, una pletora di streghe ed una moltitudine indistinta di spiriti infernali.

Sulla scia di questa tradizione letteraria ed iconografica, la *Sainct Jacques* di Bardon, come si evince dal titolo, si richiama formalmente al genere tragico, pur adottando i moduli narrativi e

[1] Uno degli adattamenti più celebri della vicenda del Cipriano è certamente *El mágico prodigioso* (1637), una delle più celebri fra le *comedias de santos* di Calderón de la Barca, il quale tuttavia si discosta su più punti rispetto all'*exemplum* cirprianeo.
[2] Cfr. THORNDIKE 1929-1958, I, pp.428-435.
[3] In Francia, la tradizione iconografica di questa agiografia è testimoniata dagli affreschi realizzati fra i secoli XIV e XV nella chiesa di Saint-Macaire, Gironde. In Italia, la vita del santo viene rappresentata in uno scoperto di predella di Lorenzo Monaco (ultimo quarto XIV sec., già parte di un polittico nella cappella Nobili di S. Maria degli Angeli a Firenze, Parigi, Musée du Louvre) e in un secondo scomparto di predella attribuito invece a Beato Angelico (secondo quarto XV sec., Kimbell Art Museum, Fort Worth). Anche Andrea Mantegna si dedica al tema con un affresco nella cappella Ovetari della Chiesa degli Eremitani di Padova (metà XV sec.), benché qui siano del tutto assenti i demoni/diavoli evocati dal mago.
[4] Hieronymus Bosch (allievo di), *San Giacomo Maggiore e il mago Ermogene* (1560 ca.), olio su tavola, Valenciennes, Musée des Beax-Arts.
[5] Pieter van der Heyden, *San Giacomo e il mago Ermogene* (1565), incisione, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett.

scenografici tipici del *mystères*[1]. Se il personaggio del santo mal si adatta, perlomeno in ragione di principio, alla teoria aristotelica del personaggio "mediocre", il prete limosino tende ciononostante ad insistere e quasi esibire la propria consapevolezza di scrittore umanista. Simile tentativo di ibridazione fra modello classico e argomento religioso, comune alla maggior parte degli scrittori europei di questo periodo, affiora, nel caso di Bardon, nel rispetto che egli dimostra innanzitutto per le norme che regolano la composizione tragica, optando per una divisione della materia agiografica in cinque atti, ciascuno dei quali concluso da un coro. Nell'edizione a stampa, la *Sainct Jaques* viene inoltre introdotta da una epistola dedicatoria indirizzata al luogotenente d'Éperon, paratesto a cui segue una seconda lettera rivolta *Au lecteur*, nella quale l'autore modula brevemente quel metaforismo solare e luminoso che tornerà con insistenza nel corso del dramma[2]. Sempre in questa seconda prefazione, Bardon rende noti alcuni dettagli tecnicistici che hanno accompagnato la «disposition des subiectz», come la stesura di un *Prologue*, per quanto esso sia «*inusitatum* […] *in dramate tragico*», o come la funzione de «le Chœur des Anges, qui est au cinquiesme Acte, comme Chœur suivant & apres lacte: Mais comme Chœur de personnages entre-parlantz en Lacte mesme[3]».

Nell'*Argument* che succede a delle spiegazioni che tradiscono la volontà di ergersi ad autore di spessore umanistico, Bardon si applica invece a chiarire «quelques particularités dont i'ay usé en ceste Tragœdie[4]». Fra i vari espedienti che l'autore dichiara di aver impiegato al fine di «dilater un peu» la materia agiografica figura l'introduzione della regina di Spagna, chiamata Lupa, ma anche due cori e soprattutto «le Diable»,

> lequel on peult bien praesumer suivant ses coustumes n'avoir pas esté absent lors qu'il s'agissoit du changment de la Monarchie. Mais pour aultant que à ce Diable, & aultres qui furent repoussés de leur regne en la cheute de leurs Idoles & Simulachres, par la puissance qui residoit en Sainct Iacques, aultres semblables oracles on testé veuz, & ouis braire en nostre Siecle, & s'agiter par l'Air trouble de noz temps, comme Nuées qui se dissipent quand le Soleil donne dessus (Vray Soleil qui pour lors exerçoit son action par les Apostres: Soleil qui despuis

[1] In PETIT DE JULLEVILLE 1880, II, si trova notizia di più *mystères* agiografici scritti sullo stesso soggetto: cfr. Ibid., p.174 (*Mystères de Saint Jacques en Galice*, rappresentata a Remiremont nel 1613), p.467 (*Saint André*, non datato), p.506 (*Saint Denis en deux jounrées*, inizio XVI secolo), p.548 (*Saint Pierre et Saint Paul*, Paris, J. Trepperel et J. Jeannot, 1511-1520).

[2] BARDON 1596, «Au lecteur» [f.5 r°]: «Car ceste grand' lumiere Sainct Iacques, comme celle d'ung Soleil rayonnant au midy, si ilz [*scil.* ceulx qui n'auront le culte des Sainctz en l'obuect de leur veuë] la vouloient regarder en ce Liure, leur fairoit mal à la veuë, principalement vue l'imbecilité ou elle est desia consituée: Sinon qu'ilz voulussent appliquer ceste mesme Lumiere à la guerison de leur mal».

[3] Ibid. [ff.5 r°-5 v°].

[4] Ibid., «Argument», [f.5 v°].

à continué l'exercer par son Esglise, pour briser de la Tempeste eslevée de telz Oralces, & l'orage, & la rage)[1].

In linea diretta rispetto alla tradizione dei *mystères* agiografici, il ruolo del diavolo e delle altre entità demoniache si specifica pertanto nell'opposizione diretta o mediata rispetto all'opera di conversione intrapresa da Jacques. In tal senso, «[l]es démons, les puissances du mal occupent une place presque aussi importante que celle du Saint[2]», benché tale funzione paradigmatica delle forze infernali tenda ad essere declinata anche in un riferimento indiretto al contesto storico delle guerre di religione. Simboli dell'idolatria che imperversa in una realtà narrata per allegoria, Le Diable e gli altri demoni divengono dunque gli strumenti per una precisa polemica teologica e religiosa che ha per bersaglio gli eretici riformati, gli stessi di cui la tragedia narra il tramonto, tanto nelle terre iberiche quanto «en nostre Siecle», grazie alle conversioni operate dal *miles christi*[3].

Il dramma, infatti, celebra la crociata condotta in Spagna dal *Mata Moros* per conquistare le anime degli infedeli, anche se, per un gioco di trasposizioni che tradisce il fondo polemico della *pièce*, questa *reconquista* è in realtà un'allegoria del combattimento condotto dai cattolici più zelanti contro i protestanti nella città di Limoges[4]. Una nota posta in appendice al coro che chiude il primo atto spiega, sotto delle immagini che rappresentano la «Cheute des Idoles», i tre nomi evocati nelle strofe precedenti, «IVpiTER», «LVCINA» e «CVPIDON»: il re dell'Olimpo pagano corrisponde a "IV(pi)TER", ossia a "Luter", «Dont l'Orage / Va per rage, / Soy & Dieux d'espiter[5]»; "Lucina", oltre ad essere uno degli appellativi della dea Ecate, costituisce un anagramma per "Calvin", in un gioco di commutazione alfabetica in cui si riflette simbolicamente «le monde crée par ce verbe faux, ce monde de l'inversion, le monde à l'envers[6]»; dal «Ramage» di Lucina[7] si estende infine

[1] Ibid., [f.6 v°], che continua più avanti: «En la paesente Tragoedie pour pouvoir par quelque figure rapraesenter convenablement les Idoles des Oralces qui estoyent lors en Hespaigne, quelques unes des Idoles de noz temps ons esté accommodées à ce subiect».
[2] LE HIR 1974, p.118.
[3] BARDON 1596, «Argument», [f.6 v°]. Oltre alla dedica al luogotenente d'Éperon e ai due paratesti citati, l'azione della tragedia viene fatta precedere da un profluvio di componimenti in lode all'autore: in particolare, un sonetto sotto il nome P.Guibert esalta Bardon in opposizione a Jodelle [f.7 v°], mentre un componimento dello stesso tipo firmato da I. Debeauerveil celebra il prete di Limoges per non aver fatto come quei poeti francesi che «n'ont que trop rechanté / Les fables de la Graece», apostrofando inoltre i «viperins heretiques» che sfida ad «ouvri[r] contre les Sainctz [leurs] gueules sathaniques» [f.9 r°]. L'accusa di idolatria nei confronti degli ugonotti rappresenta naturalmente una costante nella polemica derivante dallo scontro religioso: si veda, a titolo d'esempio, il libello di Jean de Caumont, *Du Firmament des catholiques contre l'abisme des hérétiques, où est monstre que le seul catholique sera sauvé et que tous hérétiques, de quelque secte que ce soit, et tous leurs favorisans sont exclus du royaume de Jésus-Christ, tout autant que les idolâtres et adorateurs du diable* (Paris, Jean Charron, 1587).
[4] Il parallelo è stabilito da Jacques stesso, il quale, lasciata Gerusalemme, evoca proprio prima di approdare in Spagna le città di Parigi e di Limoges: «Martial, Advance toy, Mon filz par ton soing / Lymoges convertir: Car il en à besoing. / Lymoges quelque Jour puisse estre ung exemplaire / De foy, De pieté, per ton sainct Ministere» (BARDON 1596, f.17).
[5] BARDON 1596, f.25.
[6] BORDES 1993, p.185.
[7] Cfr. BARDON 1596, f.26.

«CVIPON», nome al quale la chiosa aggiunge l'attributo «PAEDERASTES» e che rinvia da ultimo a Théodore de Bèze, il pedagogo ugonotto spesso stigmatizzato con questa accusa e la cui identità viene inoltre indicata attraverso un gioco onomastico che si serve della lingua greca («ΘEOs / EᵘPΩS / BΔE'ΩN.»)[1], nel richiamo non soltanto dell'insegnamento esercitato dal professore di Losanna, ma forse anche dei sospetti e delle accuse di eresia che aleggiano, quantomeno sin dai tempi dell'*Epistre* che Marot indirizza *Au Roy du temps de son exil à Ferrare* (1535), intorno a coloro che si dedicano all'insegnamento e all'apprendimento dell'idioma ellenico.

La polemica di Bardon, insomma, non coinvolge soltanto alcune questioni dottrinali[2], ma si spinge fino all'attacco e alla denigrazione *ad personam*. La violenza dei toni si comprende alla luce degli eventi contemporanei al giorno della rappresentazione della *pièce*, data che dista di una settimana dal ritorno dei *ligueurs* nella città di Limoges: criticando i riformati, la tragedia, anche tramite un impiego massiccio del lessico biblico o di tradizione cristiana[3], riattiva la frattura confessionale che aveva diviso la città, profilandosi in tal senso come «une machine de guerre contre la politique d'apaisement des conflits[4]».

Le Diable, ad ogni modo, compare sulla scena già da questo stesso primo atto. Personaggio che si delinea chiaramente come una presenza necessaria affinché si realizzi la lotta fra il Bene ed il Male necessaria alla gloria del santo, il monologo di apertura de Le Diable stila un elenco di fenomeni atmosferici di norma collegati, secondo un'attribuzione che in parte echeggia quella assegnata ai *daimonia* nella tragedia greca[5], alla "magia tempestaria" derivante dall'influenza demoniaca[6].

Nella tragedia di Bardon, tuttavia, Le Diable collega la manifestazione di questi eventi prodigiosi allo sconvolgimento miracoloso provocato da Jacques, facendo emergere in controluce un

[1] Ibid., f.27. Gli altri giochi onomastici sono stati chiariti da BORDES 1993, p.177: «un affreux soudard s'appelle Honuguet, anagramme où l'on n'a guère de peine à reconnaître Huguenot; la mauvaise reine d'Espagne s'appelle Lupe, c'est-à-dire Lupa, le Louve (on sait que Protestants et Catholiques s'appliquent généreusement les uns aux autres le nom de Grande Prostituée, venue de l'*Apocalypse* […])».

[2] Nel *Prologue*, ad esempio, si accenna alla sacralità dei «saints Autlz [*sic*]» e a quelle delle «Sainctes Reliques»: cfr. BARDON 1596, ff.4-5.

[3] Cfr. LE HIR 1974, p.119.

[4] CASSAN 2015, p.197.

[5] Cfr. TIMOTIN 2012, p.19, in particolare nel riferimento fatto all'*Agamennone* (vv.634-635).

[6] Nel 1462, un altro canonico limosino, Pierre Mamoris, compone un trattato, il *Flagellum maleficorum*, che si distingue per l'originale spiegazione della rapida diffusione del fenomeno stregonesco sul suolo francese, provocata dalla presenza del nemico inglese durante la guerra dei Cento Anni: uno dei poteri conferiti dal diavolo consiste proprio nella produzione di fenomeni climatici avversi. Cfr. LEA 1939, I, p.298. Pierre de l'Estoile, nel suo *Journal pour le règne de Henri III*, scrive che il 26 dicembre 1574 vi fu, in coincidenza della morte del cardinale di Lorena, una violenta tempesta «dont les catholiques lorrains disaient que la véhémence de cet orage portait indice du courroux de Dieu sur la France, qui la privait d'un si bon, si grand, et si sage prélat. Les huguenots, au contraire, disaient que c'était le sabbat des diables qui s'assemblaient pour le venir quérir» (cit. in CÉARD 1996, p.337). Si veda inoltre quanto scritto a tal proposito da BODIN 2016 [1580], II, viii, «Si les Sorciers peuvent envoyer les maladies, sterilitez, gresles, tempestes, & tuer hommes & bestes». Il tema è naturalmente ripreso in modo copioso in ambito demonologico (come nel capitolo xv dell'*Historia de gentibus septentrionalibus* dell'umanista svedese Olof Mansson apparsa nel 1555), ma anche sul versante letterario (cfr. RONSARD 1993-1994, II, *Les Hymnes*, i, «Les Daimons», pp.486-493, vv.31, 144, 200).

terreno dottrinale, come quello del miracolo, sul quale il pensiero tardorinascimentale cerca di disegnare i confini che separano i *miracula* celesti dai *mirabilia* infernali. Nei suoi *Trois discours pour la religion catholique* (1597), il gesuita Louis Richeome, anch'egli animato da sentimenti anticalvinisti, specifica ad esempio che le opere del diavolo non sono altro che illusioni dai contorni teatrali «bien qu'aux yeux des mortels elles semblent plus hautes; ne plus ne moins que les tours de passe passe d'un Iongleur bien affecté & habile, sont merveilleux voireme[n]t, mais c'est à ceux-là qui ignore[n]t le fond de la tromperie. De telle qualité sont les merveilles du diable. Mais les miracles de Dieu ne sont pas faits de ce billon, ny battus à ce coing. Car comme grand maistre de l'univers, il les opere par dessus la nature[1]». Parimenti, nella traduzione in francese del *Traicté des anges et démons* (1605) di Juan Maldonado, il gesuita spagnolo conosciuto e stimato da Montaigne, viene sviluppato tutto lo spettro semantico del «miracle», distinguendo, secondo un'argomentazione di stampo tomistico, il miracolo celeste, «duquel aucune cause naturelle ne se peult trouver», da quello diabolico, «faux et mensonger miracle», e da tutti gli «autres miracles qui se fo[n]t par industriey emploiant quelque chose naturelle.[2]»

Sulla scia di questa ripartizione che si impone con accresciuta urgenza nel clima delle dispute controriformiste, nelle parole de Le Diable viene completamente riconosciuta la virtù miracolare di Jacques, il quale, dopo aver attraversato quel luogo che per la tradizione biblica considera come il dominio delle potenze malefiche, ovvero il mare, approda infine sulle coste spagnole[3].

> Ha! Nous sommes perdus. Quel tonnerre esclatant?
> Quel fouldre repoßé parmy l'Air combatant?
> Quel temps plus furieux? Qu'elle abismante rage?
> Confondant Terre & Ciel de tempeste & d'orage?
> Quel Æole agitant, par Mers, & par Torrentz,
> Les Ventz entre-suivis des Espritz murmurantz?
> Quel tridant plus felon? Quel effort de ce Monde
> De tous les Potentats, qui iusque au Ciel redonde?
> Ou bien aux Potents quelz Daemons commendants,
> Qui de leur gloire vont contre Dieu contandans,
> Versants, & renversants, boulversants encore
> Tout ce que en Terre tient l'Occident, & l'Aurore,

[1] RICHEOME 1598, I, xxxviii, f.249
[2] MALDONAT 1605, *Si le demon peut faire miracle*, ff.229 r°-231 r°. Cfr. CÉARD 1996, pp.427-428.
[3] Il carattere miracoloso dell'attraversamento del mare, la cui immagine ripercorre vari luoghi del dettato evangelico (*Mc*, 6, 45-52, *Mt*, 14, 22-23, *Gv*, 6, 15-21), viene sottolineato in modo esplicito dalle parole usate nel *Prologue*: cfr. BARDON 1596, f.7. Sul mare come «le domaine privilégié de Satan et des puissances infernales» cfr. DELUMEAU 1978, pp.59-62.

Voulants à cest effort qui nous vient insister,
Pourront, pourront helas! à ce cousp resister
A ung IACQUES, seul? Ie dy seul pour le Monde:
Car rien moins que le Monde en cest homme n'abonde[1].

Se il demonio riconosce senza indugi la propria impotenza rispetto ai poteri del Santo[2], egli, tuttavia, persevera nel suo ruolo di tentatore: «Enfin Diables nous so[m]mes. Et Diables, nous fairons endiabler tous les Hommes[3]». Del resto, il vero Inferno è sulla terra, così come sostiene Le Diable con un'osservazione che sembra come riecheggiare indirettamente la constatazione del Belfagor machiavelliano:

Si les Hommes n'estoyent, seroit-il tant de maulx?
Les Hommes donnent force aux Diables infernaulx.
Il ne s'e peult rien voir autour la Terre ronde,
Si maling, si maudit, ou tant de mal abonde:
Qu'est ung Homme pervers, par les Daemons seducit,
Qui à pour son moteur Sathan qui le conduict.
Il se rend plus mauvais, que n'est le Diable mesme.
Et il ayme Sathan, plus que Sathan ne l'ayme[4].

Vero stilema che attraversa dalla prefazione *Au lecteur* all'epilogo finale, l'immagine della luce solare e della fede che si abbatte sulle tenebre dell'eretica idolatria sembra dare forma all'intera tragedia, divenendo nel corso dei versi la plastica metafora che descrive la missione di de-paganizzazione perseguita da Jacques[5]. Nel secondo atto, il Santo rivela agli infedeli di voler agire «[en] Esclaircissant voz cueurs des ombres d'ignorance[6]», descrivendo inoltre la genesi del peccato delle creature diaboliche ed il vizio che induce costoro ad agire contro l'umanità:

Quelques ungs des Des Daemons oserent entreprendre,

[1] BARDON 1596, f.18.
[2] Ibid., f.19: «Quel Diable insisteroit aux forces indicibles, / Qui nous vainquent desia, avant qu'estre vaincus? / Les maulx sont surmontés par les biens invaincus».
[3] Ibid., f.21.
[4] Ibid., ff.21-22.
[5] Nel monologo del primo atto, Le Diable afferma che «ce JACQVES qui passe, / Plein de force coeleste, & tout enflé de grace, / Renverse en un istant les umbrageux Esprits, / Et Diables, & Daemons, qui ces lieux avoyent pris. Les biens dessus les maulx emportent la victoire». (BARDON 1596, f.19).
[6] Ibid., f.35, dove continua: «Avant que ce soleil, qui nostre air environne, / Et que l'astre argentin qui aux ombres rayonne / Des taciturnes nuictz […] Ung seul Dieu tousjours estoit».

Malings, outrecuides, d'offencer ses grandeurs.
Dont sur l'heure punisaux profondes horreurs,
Receptacle à tous maux, abismés dans la terre,
Esmeurent envieux l'homme à suyvre leur guerre
Contre leur mesme Dieu: si que par leurs travaux
D'ung mesme coup, helas! en sortirent deux maux[1].

Timoroso del Santo ma pur sempre "Principe di questo mondo", Le Diable esercita i suoi poteri attraverso La Royne al fine di preservare e diffondere l'eresia nel regno[2]. La "possessione" diabolica della regina emerge con chiarezza agli occhi di Jacques, dotato come tutti i santi cristiani di quell'arte del discernimento che Agostino descrive nel *De Genesi ad litteram* rifacendosi alla *discretio spiritum* della lettera paolina I *Cor* 12, 10 e che consiste, così come viene parimenti narrato nella paradigmatica *Vita di S. Antonio*, nella capacità di riconoscere coloro che «*daemonium habentes*» da colui che ha «*autem spiritus bonus*» grazie ad un «*dei munus*», ad un carisma infuso da Dio[3].

Jacques, in effetti, distingue immediatamente la presenza del demonio sotto il sembiante della donna, i cui propositi vengono descritti come un «discours phantastic»[4], segno di una chiara alterazione fisiologica che crea false visioni: «Resvez vous? Avez vous quelque esprit phrenetic?[5] » Del resto, il protagonista della tragedia è ben consapevole che, in fondo, dietro ad ogni evento, «cest Sathan qui faict contre son Dieu la guerre.[6] »

[1] Ibid., f.36.
[2] Nel monologo di apertura al primo atto intessuto intorno al racconto genesiaco, Jacques afferma che «Les Roys, & les Daemons, qui des Roys sont les Roys / Me sont trop peu de cas pour subvertir mes voix» (BARDON 1596, p.13).
[3] Agostino, *De Genesi ad litteram*, XII, xiii, 28: «*Non sane mirum est, si et daemonium habentes ali quando vera dicunt, quae absunt a praesentium sensibus: quod certe nescio qua occulta mistura eiusdem spiritus fit, ut tamquam unus sit patientis atque vexantis. Cum autem spiri tus bonus in haec visa humanum spiritum adsumit aut rapit, nullo modo illas imagines signa rerum aliarum esse dubitandum est, et earum, quas nosse utile est; dei enim munus est. Discretio sane difficillima est, cum spiritus malignus quasi tranquillius agit ac sine aliqua vexatione corporis adsumto humano spiritu dicit quod potest.*» [AGOSTINO 2018, p.1291: «Non è affatto strano se anche gli indemoniati, talvolta, dicono cose vere, che non sono alla portata dei sensi dei presenti: ciò, senza dubbio, avviene per non so quale occulto miscuglio con il medesimo spirito, ed è come se fosse unico lo spirito di chi subisce e chi provoca i tormenti. Quando invece uno spirito buono prende o rapisce lo spirito umano verso queste visioni, non bisogna in nessun modo dubitare che quelle immagini siano segni di altre realtà, e precisamen te delle realtà che è utile conoscere; ciò, infatti, è un dono di Dio. Operare una distinzione, senza dubbio, è estremamente difficile, nel caso in cui lo spirito maligno agisce, per così dire, con più tranquillità e, senza alcun tormento del corpo, preso possesso dello spirito umano, dice ciò che può»]. In ambito francese, l'argomento della *discretio spirituum* viene in particolare trattato da Jean Gerson, nel *De distinctione verarum visionum a falsis* (1401) e nel *De probatione spiritum* (1415), i cui assunti vengono in parte ripresi in ambito demonologico nella teologia controriformista, dagli *Esercizi spirituali* di Ignazio di Loyola (1548) al *Trattato della discretione* di Serafino da Fermo, tradotto in francese e pubblicato nel 1581 con il titolo di *Brief discours de la difference des esprits […]* (Rheims-Paris, Jean de Foigny-Nicholas Chesneau). Cfr. CHESTERS 2011, pp.24-41, CÉARD 2012, p.143.
[4] BARDON 1596, f.45. La *phantasia* rappresenta sin dalle discussioni medievali intorno alla *visio spiritualis* il lessema impiegato per descrivere una visione falsa ed indotta dai demoni: cfr. CASTELLI 2005, p.228.
[5] BARDON 1596, f.45.
[6] Ibid., f.49.

Oltre a Le Diable, il quale al termine del secondo atto dichiara apertamente la propria sconfitta nella lotta spirituale che lo vede opposto al Santo[1], a partire dalla terza parte della tragedia compaiono sulla scena un Premier Daemon ed un Second Daemon, coppia di spiriti sublunari che con il suo ingresso in scena tende inoltre ad alterare i ritmi narrativi della *Saint Jacques*, le cui scene assumono una cadenza più convulsa, quasi barocca[2].

I due Daemons si materializzano sulla scena in seguito all'evocazione di Hermogene, l'infedele nel cui nome echeggia quello del filosofo gnostico letto voracemente da Scaligero. Sorta di stregone e dunque icona negativa, di antisanto, che come nel *Discours des sorciers* (1602) del giudice cattolico Henry Boguet diviene uno strumento inconsapevole e passivo di un progetto provvidenziale che oltrepassa la sfera umana[3], Hermogene si dichiara sin dalle prime parole pronunciate sulla scena della *Sainct Jacques* come un personaggio del tutto refrattario alla conversione nonché travolto da un sentimento furioso, descritto come un «torbillon» e «orageux tourment»[4]. Egli, infatti, non tollera la conversione di Philete, il discepolo che ha aderito al cristianesimo e contro cui l'ormai ex precettore, al pari di quanto narrato nella *Legenda aurea*, decide di lanciare la propria maledizione servendosi dei due Daemons[5].

Nonostante lo slittamento semantico del loro nome, il quale si collega inevitabilmente alle entità intermediarie che distinguono le filosofie di stampo neoplatonico, il Premier ed il Second Daemon aderiscono a quello stesso referente satanico a cui appartiene anche Le Diable. Gli anni della Controriforma sono infatti segnati da un irrigidimento rispetto alle teorie sincretiste elaborate nel corso del primo Umanesimo cristiano, sancendo più nel dettaglio il ripristino della sovrapposizione che Agostino, nei libri VI-VIII del *De civitate Dei*, aveva stabilito fra i *daemones* neoplatonici e i diavoli della religione cristiana[6].

---

[1] Cfr. BORDES 1993, p.182.

[2] Cfr. Ibid., p.177. L'evocazione dei demoni distingue anche una seconda tragedia di ispirazione barocca, l'*Acoubar ou la loyauté trahie* di Jacques Du Hamel (Rouen, Raphaël du Petit Val, 1611), scritta secondo le forme e i linguaggi della tragedia antica e dove il gusto per l'esotismo americano viene espresso anche l'intervento di uno stregone che evoca sulla scena degli spiriti, quest'ultimi più prossimi ai *cacodaemones* della filosofia neoplatonica che agli spiriti infernali della religione cristiana.

[3] Cfr. HOUDARD 1992, pp.127-128. Cfr. Ibid., pp.141-142, dove facendo riferimento anche alla tragedia di Bardon, si rileva come «[l]e lien entre la production strictement théâtrale de la Contre-Réforme et la production hagiographique ou démonologique est, chez Boguet au moins, évident», p.159: «Le saint, le sorcier et la possédée sont figures élémentaires d'un théâtre militant dont l'action, qui les dépasse complètement, doit embrasset et dramatiser la liturgie et le dogmes tridentins. C'est sur leurs miracles ou leurs méfaits, sur la pantomime des vertus ou du mal qu'ils incarnent et *représentent* symboliquement, que Henry Boguet ouvre le rideau pour qu'apparaisse enfin le conflit du ciel et de l'enfer, de l'Église et de ses misérables ennemis.»

[4] BARDON 1596, f.76.

[5] Ibid.: «Faictes le repentir de la faulte ja faicte. / Prenés, liés, frappés, garotés, enchantés. / Facites luy mille maux : Car mille il en merite».

[6] Cfr. CHESTERS 2011, pp.108-181, che riporta il caso della prefazione di François Feu-Ardent alla traduzione in francese del *De daemonibus* di Psello (*Traicté par dialogue de l'énergie ou opération des diables […]*, Paris, G. Chaudière, 1576), quello dell'*Abbregé de philosophie* di François de Gravelle (Paris, I. Perier, 1601), ed infine *La Philosophie des esprits* di René Du Pont (Paris, Guillaume de la Nouë, 1602).

La diabolizzazione dei due Daemons deriva inoltre dal fatto che essi vengano evocati da uno stregone pagano. Nell'immaginario del Rinascimento, infatti, il patto con il demonio, concetto di matrice scolastica sul quale si incardina tutta la riflessione successiva, può essere *expressum vel occultum*, secondo una polarizzazione concettuale per la quale idolatria e stregoneria costituiscono due nozioni ascrivibili rispettivamente alla prima e alla seconda di questi due cardini concettuali.

Nella prima edizione della sua *Démonomanie*, ad esempio, Jean Bodin, «cet auther» che stando al giudizio di Montaigne «escrit souvent des choses incroyables et entierement fabuleuses[1]», insiste nel ricordare che stregoneria ed idolatria paganeggiante non rappresentano altro che le facce opposte della stessa medaglia, essendo entrambe fenomeni di una medesima deviazione volontaria. Riprendendo e travisando la distinzione tomistica già ripresa nel *Malleus maleficarum*[2] fra *pacta tacita vel pacta expressa*[3], lo storico di Angers sostiene infatti che:

> Il y en d'autres [accusés] qui ne veulent avoir aucune accointance au Diable, ny aux Sorciers, mais ils usent des moyens Diaboliques executez par les Sorciers à l'ayde du Diable, lequel assiste toujours ceux qui usent de tels moyens, et conduict leurs desseings. Or celà s'appelle traicter convention tacite avec Sathan, suyvant la definition de S. Augustin, pour la difference qu'il y a de la convention expresse. Et non seulement sainct Augustin, ains aussi Thomas d'Aquin, et Durand, Ægidius Romanus, et les autres Theologiens d'un commun consentement disent qu'il y a deux pactions qu'on faict avec le Diable : l'une espresse, que font les Necromanciens, et autres Sorciers qui l'adorent, l'autre tacite, ou implicite, qui est en toute sorte d'idolatrie, et observation superstitieuse, sciemment, et sans cause naturelle[4].

Rispetto alla distinzione di impronta patristica riproposta da Bodin, una distinzione per certi aspetti apparente poiché livellata da quell'avverbio «sciemment» che ricorre con ossessione in tutto il trattato, la tragedia di Bardon sembra dunque articolare sul piano teatrale sia un patto implicito, suggellato implicitamente e consapevolmente da tutti quegli infedeli che nonostante i sermoni del

[1] MONTAIGNE 1992 [1588], II, xxxii, «Defence de Seneque et de Plutarque», p.722.
[2] Cfr. INSTITORIS, SPRENGER 1997 [1486], II, vi, p.413. Cfr. HOUDARD 1992, p.34.
[3] Tommaso, *Summa theologiae*, II-II, q.92, a.2. Cfr. BOUREAU 2004, p.98.
[4] BODIN 2016 [1580], I, vi, pp.158-159 [f.43 r°]: i curatori dell'edizione rilevano che benché Tommaso, nel citato luogo della *Summa*, rinvii al *De Doctrina Christiana* di Agostino, quest'ultimo non fa tuttavia riferimento a nessuna distinzione fra patto implicito ed esplicito. Cfr. Ibid., p.493, dove viene riportato l'articolo 3 del decreto della facoltà di teologia di Parigi (1398), dove si legge «Que faire accord avec les Demons, tacite ou expres, ce n'est point Idolatrie, ou espece d'Idolatrie et apostasie : erreur. Et nous entendons dire qu'il y a pact implicite en toute superstitieuse observation, de laquelle l'effect ne se doit raisonnablement attendre de Dieu ou de nature». Tale distinzione viene riproposta all'articolo 21 degli statuti sinodali di Saint-Malo (1618): «Les sorciers et devins font pactations expresse ou tacite avec Sathan, et l'invoquent expressement ou tacitement ; et lorsqu'ils vont à leurs ténebreuses assemblés, où il préside en forme de bouc de grandeur de forme monstreuse, ils lui font hommage, le baisant sous la queue» (cit. in WAGNER 1939, p.140, n. 1).

Santo perseverano nella loro miscredenza sotto l'influsso de Le Diable, sia un patto esplicito, reso manifesto attraverso la scena dell'evocazione stregonesca di Hermogene.

Le parole della sincopata formula magica recitata da quest'ultimo allo scopo di convocare sulla scena i due demoni rappresentano, nonostante gli echi medievali[1], una delle innovazioni più originali della *Sainct Jacques* rispetto all'ipotesto di Jacopo da Varagine. Queste formule sembrano inoltre ricalcare in maniera più o meno diretta due sfaccettature differenti ma spesso intrecciate del concetto di magia nel Rinascimento.

Per il tramite di un incantesimo che si distingue per l'espressiva cadenza ritmica e rimica[2], l'*invocator daemonum* professa infatti un tipo di magia che attinge al contempo sia all'*ars goetia*, cioè la pratica occulta che, convenientemente distinta nella cultura rinascimentale dalla ben più lecita *theurgia* o *magia naturalis*, concerne l'evocazione di demoni e spiriti avversi, sia alla cerimonia del sabba. La liturgia diabolica del sabba sembra più nel dettaglio essere rievocata dalla dimensione circolare dei movimenti compiuti dallo stregone nel corso del rito, una circolarità che si ritrova sin dal Medioevo in alcuni formulari necromantici[3], e che nel Cinquecento viene indagata in ambito demonologico[4] in relazione a tutti quei testi esoterici che dedicano particolare attenzione all'*ars circuli*, descritta nel capitolo ventitreesimo capitolo del *De occulta philosophia* di Agrippa ma soprattutto tecnica descritta nella seconda parte del *Lemegeton* o *Clavicula Salomonis*, il grimorio di magia rituale più celebre della prima età moderna e messo all'indice già nel 1558[5]. Applicando questo insieme di conoscenze, Hermogene può così procedere all'evocazione:

> Cá : Qu'ung Cerne,
> Rond, encerne
> Les feux noirs:
> Qui agitent,
> Et irritent,
> Les manoirs.

[1] Cfr. DUPRAS 2006, pp.276-277, che descrive alcuni elementi de *Le Mystère de l'Apocalypse* che si ritrovano ne *Sainct Jacques*, come l'evocazione diabolica dello stregone Cynops finalizzata a nuocere il santo Jean, o l'impotenza di questi stessi demoni nel momento in cui essi si ritrovano legati alla parola del santo. Le due agiografie di Jean e Jacques succedono l'una all'altra nell'argomentazione con cui LANCRE 1622, I, ff.55-56, argomenta, così come recita il titolo del capitolo, *S'il y a de le cartitude ou illusion au sortilege*.
[2] Cfr. LE HIR 1974, p.121.
[3] Cfr. KIECKHEFER 1990, pp.159-162.
[4] Cfr. PICO 2012 [1523], I, pp.168-169, LAVATER 1571, II question, f.260, BODIN 2016 [1580], «Préface», p.65 [f.e r°], I, iii, pp.118-119 [f.17 v°], IV, «Réfutation des opinions de Jean Wier», p.440 [f. 220 r°], CRESPET 1590, I, xv, f.245 r°, LANCRE 2022 [1613], II, ii, p.148 [f.84],
[5] Per la tradizione medievale della *Clavicula Salomonis* cfr. COHN 1975, pp.166-173, BOUDET 2006, pp.353-358.

Sur la place,
Que i'embrasse,
A l'entour:
Tous mes Diables
Soyent sortables,
Tour, à tour.

Soubz Dictynne,
Toute Erynne,
Rang, à rang,
Or s'excite:
Et m'agite:
Dans le flanc.

Cá : qu'on entre,
Vers le centr
De ce rond:
De ce digne,
Qu'auront signe
Sur le front.

Or, ma ronde acgevée:
Mon Ame soit levée:
Pour semer parmy l'Air,
A force de malices,
D'haeresies, de vices,
Les Milots de l'Enfer.
[…]
Aussi vous fay ie homage
Que ie fuy tout servage,
Et toute austerité.
Fy d'une austere vie.
Maudit qu'en envie:
Vive la liberté[1].

[1] BARDON 1596, ff.94-97 [=84-87]. Nelle battute immediatamente successive a questa evocazione, alla domanda di Hermogene («Avez vous pas mes charmes entendus?»), il primo dei due Daemons risponde «Ouy. aussi à toy nous sommes rendus: / Par la force d'iceulx: par ta ronde figure: / Par le seul gouvernail de ta vague Nature: / Et par ta seule

L'appello inneggiante alla libertà che conclude l'evocazione di Hermogene costituisce un *topos* che ricama una rete di relazioni interne fra i diversi personaggi negativi che si succedono nella *pièce*. Dopo aver sostenuto che l'austerità cui si sottopongono i Santi rappresenta «un chose au Monde inouie en noz temps. Les plus gros la fuyront par liberté de vie[1]», già nel secondo atto Le Diable si era rammaricato per il destino cui le «pouvres libertes[2]» sarebbero andate incontro a causa dell'opera missionaria di Jacques, intonando nei versi successivi le prime battute di un vero e proprio inno alla libertà[3]. Dietro questi continui riferimenti alla libertà messi in bocca al diavolo e allo stregone si delinea probabilmente una critica nei confronti dei protestanti, spesso tacciati, in virtù della propria teoria sulla predestinazione, di essere capaci delle peggiori licenziosità morali, di tutto ciò che proprio a partire da Calvino veniva indicato sotto il generico vocabolo di "libertino".

In risposta a questa conclusiva apostrofe alla libertà e a tutte quelle parole che sono «asses suffisans pour tous Diables extraire, / Du plus bas des Enfers», alla fine del rito di Hermogene prendono finalmente corpo i due Daemons, i quali si materializzano su una scena che il mago descrive per le sue tinte tenebrose, oscure, «Car le iour à voz yeux est contraire en cecy[4]». Se nel nome e nelle modalità con cui vengono convocati sulla scena queste due entità sovrannaturali si riannodano alla tradizione culturale neoplatonica, sin dalle loro prime battute esse si caratterizzano per quella stessa ambivalenza fra tragico e comico che definisce nella maggior parte dei casi il profilo del diavolo medievale, così come avviene per Le Diable messo in scena nei primi atti della tragedia. All' «haro, haro» che distingue normalmente le interiezioni diaboliche nei *mystères*[5], subentra infatti l' «hola, hola» con cui Hermogene ed i due spiriti si salutano reciprocamente, colorando linguisticamente, e non senza una certa ironia, il contesto geografico della finzione scenica.

Investiti di una missione di vendetta da parte dello stregone, i due Daemons, pur consapevoli dell'impotenza delle arti magiche e di tutti coloro che ne fanno uso[6], si recano «[en] Transch[eant] cest Air[7]» verso Philete. Nello specificare questo elemento, la tragedia di Bardon evoca un elemento che risulta affatto centrale nel panorama demonologico rinascimentale.

---

foy: & par tes libertés: / Choses, qui les Humaines font venir enchantés» (Ibid., p.96 [=98]). Anche nell'apostrofe della Phitonisse del *Saül* di La Taille viene suggerita, come si è visto, una disposizione circolare nel corso del rito di evocazione dei demoni (cfr. LA TAILLE 1992 [1572], p.240, III, v.632).

[1] BARDON 1596, f.22.

[2] Ibid., f.47.

[3] Ibid., ff.48-49: «O Peuple, gentil peuple! O sacre liberté! / Qui say qui ie soy tant d'ung chascun souhaitté! / Liberté, Liberté, toujours le monde chante. Je chanteroy aussi, en voyant qu'il s'enchante».

[4] Ibid., f.97 [=87].

[5] Cfr. DUPRAS 2006, p.78.

[6] BARDON 1596, f.96 [=88], Premier Daemon: «Ce pouvre honne ont verroit venir hors de ses sens. / Mais ce, qu'il faict pour soy, tout à nous se retire. / Pouvres gens, dont le cueur à la liberté tire, / Qui aux plaisirs du Monde aves voz seulz esbatz, / Vous estés tous au Diable: & vous n'y penses pas».

[7] Ibid., f.97 [=89], Second Daemon.

L'idea per la quale le creature demoniche vengono concepite in quanto entità aeriformi che popolano gli spazi intermedi e caliginosi fra terra e cielo, e per questo dotate di capacità cognitive superiori benché lontane dalla perfezione dell'intelligenza divina, deriva in effetti da quelle correnti medio e neoplatoniche che si ritrovano attestate già nelle lettere paoline[1] e che vengono discusse già nel corso della prima riflessione patristica[2]. Agostino, più in particolare, ne recupera la matrice filosofica, desunta soprattutto da Porfirio e Apuleio, innestandola a quanto viene similmente attestato dalla tradizione biblica[3]. Il vescovo d'Ippona discetta a più riprese circa la natura del corpo dei demoni, simulacro di una perfezione angelica ormai perduta a cui viene attribuita una sostanza aerea che tuttavia pone dei problemi di ordine epistemologico circa la sofferenza o meno di questi esseri dei supplizi infernali[4]. Nell'argomentazione antipagana che prende forma nel *De divinatione daemonum*, egli riconosce ai demoni dei poteri, primo fra tutti quello della divinazione, che sono in sostanza legati a nient'altro che una maggiore sensibilità derivante dalla loro qualità corporea. «*Daemonum eam esse naturam, ut aerii corporis sensu terrenorum corporum sensum facile praecedant*», egli sostiene, per poi aggiungere che i *mira multa*, le cose straordinarie di cui essi risultano capaci, sono del tutto assimilabili ai prodigi prodotti a teatro dagli artisti e gli scenografi: «*Quam multa funamboli caeterique theatrici artefices, quam multa opifices maximeque machanici miranda fecerunt*[5]». Inoltre, nel libro decimo del suo *De Genesi ad litteram*, Agostino disegna una sorta di topografia dell'etere che funge da modello nelle discussioni dei secoli successivi[6]. Commentando *Gn* 1, 20-23, il vescovo, dopo aver specificato che «*daemones aeria sunt animalia*

[1] Paolo, *Ef* 2, 2; 6, 12.

[2] Se per Origine l'aria costituisce la dimora dei demoni, nella successiva teologia patristica i demoni, al pari degli angeli, vengono progressivamente spiritualizzati, benché, come precisa Tertulliano, il fatto che essi non possiedano un corpo non indica che essi siano immateriali, quanto piuttosto che essi siano dotati di una sostanza particolarmente fine (*Adversus Marcionem* II, viii,2, *De carne Christi* 6, 9), una sostanza che Lattanzio distingue da quella angelica (*Divinae Intitutiones* II, xiv, 1).

[3] Cfr. PÉPIN 1965, pp.51-52.

[4] L'idea della natura aerea dei demoni viene ripresa nei libri VIII-IX del *De civitate Dei*, pur essendo reintrepretata come una limitazione, come una sorta di prigione (VIII, xiv), e non quale indice di una funzione mediatrice e neoplatonica fra Dio e le sue creature (Ibid., xxii). Agostino, il cui fine è quello di sottolineare l'infondatezza della presunta superiorità dei demoni sugli uomini soltanto per il fatto che essi «*habeant corpora meliora*» (Ibid., xv), tende d'altra parte a dubitare circa la sofferenza fisica da parte di questi esseri aeriformi delle pene infernali (XXI, iii), benché sia certo che essi soffrano di una dannazione morale ben peggiore, essendo loro preclusa per sempre la remissione dei peccati (Ibid., xxiii). Agostino esita d'altra parte a spiegare le apparizioni demoniache ricorrendo alla spiegazione della corporeità aeriforme (*De Trinitate* III, i, 5), aprendo in tal senso la strada ad una comprensione perlopiù spirituale della natura demoniaca. Sulle discussioni filosofiche di Ficino e di Bruno in merito alla teoria di stampo origeniano del patimento allegorico e immaginario delle pene dell'Inferno cfr. KLEIN 1983, pp.78, 89-108.

[5] Agostino, *De divinatione daemonum*, III, 7; IV, 8 [AGOSTINO 2024, pp.73, 79: «La natura dei demoni è tale che essi, grazie alle capacità sensibili del loro corpo aereo, superano facilmente le analoghe capacità di cui sono dotati i corpi terreni […]. Quante cose prodigiose compioni i funamboli e gli altri artisti di teatro, e quante gli artigiani e soprattutto gli ingegneri»]. Oltre ai riferimenti agli assunti della demonologia medio e neoplatonica, Agostino pare riprendere alcuni punti del pensiero di Taziano, di Cirillo di Gerusalemme e Tertulliano. Cfr. BOUTON-TOUBOULIC 2007, pp.22-26. L'analogia con i prodigi dei corpi a teatro torna nel *De Trinitate* IV, xi, 14.

[6] Simile topografia, di impronta porfiriana, è ripresa sempre nel *De civtate Dei*, X, ix; XI, xxxiii.

quo niam corporum aeriorum natura vigent, et propterea morte non dissolvuntur», specifica che «[*i*]*n qua fortassis parte* [*scil. superior pars aeris*] *si fuerunt ante transgressionem suam transgressores angeli cum principe suo, nunc diabolo, tunc archangelo* […] *non mirum, si post peccatum in istam sunt detrusi caliginem, ubi tamen et aer sit et humore tenui contexatu*», concludendo infine che soltanto in «*ista caliginosa tenere permissa sunt, qui eis pro suo genere quidam quasi carcer est usque ad tempus iudicii*.[1]»

Nell'eco di queste ripartizioni qualitative e dunque topografiche, le discussioni intorno alla natura del corpo dei demoni attraversano i secoli medievali[2], divenendo affatto imprescindibili, per quanto problematiche, nella gestazione epistemologica delle diverse forme del sapere rinascimentale[3]. Esse si ripresentano infatti nella riflessione filosofica ficiniana intorno alla natura ontologica dei *daimonia* platonici, ma anche nelle speculazioni che Agrippa affida al *De occulta philosophia*, un capitolo del quale viene interamente dedicato al tema *De corporibus daemonum*. Nella sua trattazione, Agrippa riporta e confonde la teoria dei demoni aerei del *De deo Socratis* di Apuleio con le gerarchie fisiologiche esposte nel *De daemonibus* di Psello, il saggio di semiologia demonologica la cui diffusione rinascimentale viene soprattutto garantita dalla versione latina che Ficino ne offre, per quanto infedelmente, negli anni Ottanta del Quattrocento, negli stessi anni, cioè, in cui viene dato alle stampe il *Malleus maleficarum*, il testo capitale della demonologia religiosa moderna che proprio come il dialogo del filosofo bizantino sostiene, sebbene con argomentazioni e finalità differenti, la consistenza materiale dei demoni.

La questione, sulla quale come scrive Agrippa «*magna est recentiorum theologorum cum philosophis dissensio*[4]», diviene ancora più capitale negli anni in cui Bardon redige la sua tragedia,

[1] Agostino, *De Genesi ad litteram*, III, x, 14-16 [AGOSTINO 2018, pp.610-615: «i demoni sono esseri viventi aerei, giacché è dalla natura dei corpi aerei che traggono vigore, e la ragione per cui non subiscono la dissoluzione causata dalla morte […]. Se è per caso in questa regione che gli angeli trasgressori, prima della loro trasgressione, hanno dimorato insieme al loro principe, che ora è il diavolo e allora era un arcangelo […] non c'è da sorprendersi se, dopo il peccato, furono precipitati in questa regione caliginosa, dove, pur essendovi dell'aria, è tuttavia rivestita da una tenue umidità […] solamente in questi spazi caliginosi, luogo che per essi costituisce, in relazione alla loro natura, una sorta di prigione fino al tempo del giudizio.»]

[2] Isidoro specifica ad esempio nelle sue *Etymologiae*, XI, xvi, che i demoni posseggono dei «*corporum aeriroum natura*», e anche Gregorio Magno (*Dialogi*, I, iv, 29) sostiene la tesi della totale incorporeità dei diavoli. Taziano, per converso, ne esagera la materialità (*Oratio contra Graecos*). Per il caso di Tommaso cfr. BOUREAU 2004, pp.133-136, dove viene esposto l'«embarras» del *doctor angelicus* «à propos de la corporéité des démons». Cfr. inoltre LOMBARDI 1971-1981, I-II, d.6, cc.2-5, pp.355-357, d.viii, c.1, pp.365-367. Fra i vari enciclopedisti medievali che trattano questo soggetto, Bartolomeo Anglico dedica i capitoli xix-xx del libro II del suo *De proprietatibus rerum* (scritto fra il 1230 ed il 1250) alla discussione sulle capacità cognitive e sul corpo aeriforme dei demoni malvagi, riprendendo parte dell'argomentazione agostiniana.

[3] PERIFANO 2014: «La réflexion sur la nature du corps du diable occupe une place d'importance dans le contexte philosophique et politique des XV^e^-XVII^e^ siècles, parce qu'elle contribue à déterminer les possibilités et les limites de l'intervention du spirituel sur le matériel dans un cadre conceptuel qui se veut théologique et scientifique à la fois.»

[4] AGRIPPA 1533, *De occulta philosphia*, III, xix, ff.ccxlvii-ccxlviii (AGRIPPA 1992 [1533], pp.457-459). Il capitolo inizia con questa osservazione: «*De corporibus daemonum magna est recentiorum theologorum cum philosophis dissensio*». Cfr. STEPHENS 2010.

alimentando le controversie in merito alla realtà o l'inconsistenza del fenomeno della stregoneria. Alle incertezze espresse da Agostino in merito all'effettivo patimento da parte dei demoni delle pene infernali, si aggiungono in effetti i dubbi che il vescovo africano professa in merito all'unione carnale fra questi esseri aeriformi e le donne, un'unione che pone dei problemi di ordine epistemologico rispetto ai quali egli sospende apertamente il proprio giudizio[1], e che tuttavia diviene fondamentale nel corso dell'autunno del Rinascimento al fine di spiegare, fra i vari esempi, il fenomeno della possessione[2] o quello del rapporto carnale che i demoni, per il tramite di incubi o succubi, consumano rispettivamente con le donne o con gli uomini[3]. Sotto questo punto di vista, la demonologia dell'età moderna determina un'incrinatura della tradizione in parte agostiniana relativa alla spiritualizzazione della natura demoniaca, sancendo di contro la parziale affermazione di teorie, come quella pselliana, orientate a descrivere l'antropomorifsmo diabolico sotto il segno dell'elemento corporale.

Così, una volta che queste incertezze si riversano nel bacino filosofico rinascimentale, le discussioni intorno alla magia[4] e alla demonologia tendono riprendere il problema del corpo demonico secondo una geometria variabile che si risolve, *grosso modo*, secondo una disposizione polare che talvolta deriva, seppur non necessariamente, dalla confessione religiosa di appartenenza[5]. Anche sulla scorta di un tipo argomentazione formulata sulla base del *Canon Episcopi*, documento del secolo decimo che costituisce l'architrave di larga parte della riflessione in ambiente protestante, da una parte vi è infatti chi sostiene che «le diable», come scrive Johann Weyer, «ne sauraoit avoir compagnie charnelle avec une femme, ni engendrer: car il n'a pas les instrumens[6]». Contro questa

[1] Agostino, *De civitate Dei*, XV, xxiii, 1: «*non hic aliquid audeo definire, utrum aliqui spiritus elemento aerio corporati (nam hoc elementum etiam cum agitatur flabello sensu corporis tactuque sentitur) possint hanc etiam pati libidinem, ut, quo modo possunt, sentientibus feminis misceantur.*» [AGOSTINO 2001, p.733: «Dinanzi a ciò io non oso precisare se alcuni spiriti, dotati di un corpo aereo (basta un ventaglio per percepire fisicamente l'aria), abbiano potuto provare anche questa passione, sino al punto da unirsi a modo loro con delle donne, facendosi loro riconoscere come tali.»]

[2] PARÉ 1971 [1585], xxxi, p.95: «quelquesfois les diables entrent dedans nos corps et qu'ils les bourrellent par tourmens inaudits ; quelquesfois aussi ils n'entrent point dedans, mais agitent les bonnes humeurs du corps, ou bien envoyent les meschantes aux principales parties, ou bien remplissent les veines de ces meschantes humeurs, ou en bouchent les conduits du corps, ou bien changent le bastiment des instruments, d'où il arrive une infinité de maladies.»

[3] Ibid., xxviii, p.86: «Incubes, ce sont Demons qui se transforment en guise d'hommes, et ont copulation avec les femmes sorciers ; Succubes, ce sont Demons qui se transmuent en guise de femmes». Nell'alternanza fra spiegazione teologica e scientifica che anima l'argomentazione del chirurgo reale nel successivo capitolo xxxii la defizione di *incubus* è tuttavia rivista secondo il punto di vista medico. Per un'ulteriore distinzione fra incubi e succubi cfr. MARCONVILLE 1564, ff.77 r°-78 r°.

[4] CAMPANELLA 2007 [1604], pp.208-209: «Ma che li demonii facciano vedere le cose in altra guisa che sono, non si deve dubitare […]; e molte più si leggono, onde è forza che nella natura siano questi secreti, e il demonio li sa e se ne serve. Né lo so come, sendo egli incorporeo, come tengono le scuole de' teologi, o di sottilissimo corpo, come sant'Agostino dimostra nel libro *De divinatione daemonum*».

[5] Simile polarità viene riassunta, anche sull'appoggio della teologia agostiniana, dall'argomentazione offerta a fine Seicento da SINISTRARI 1986 [1699], lviii, pp. 81-82.

[6] WIER 1579, I, xxiiii, f.107. Per i riferimenti di Weyer ad Agostino per ciò che concerne il corpo dei demoni cfr. Ibid., II, viii, f.153; III, ix, f.232 (dove facendo riferimento al *De Trinitate* viene ripresa l'analogia con i «corps terriens, acoustumez par art & exercice, font de si grandes merveilles en la presence des hommes es theatres»). Cfr. CÉARD 1966, p.355, dove si rileva come nella sua argomentazione Weyer non attinga né alla filosofia, né a quella platonica. PARÉ 1971 [1585], xxviii, p.87, tende ad argomentare in modo simile a Weyer, pur ricorrendo in parte alla filosofia averroista: «Aussi

tesi, esplorata anche dai filosofi naturali[1] e che peraltro implica che ogni forma di stregoneria non sia altro che il prodotto illusorio derivante dall'adulterazione dell'immaginazione provocata in particolare dall'umore malinconico[2], vi è chi invece, e secondo un'opinione che pare preponderante fra le frange degli autori cristiani[3], depone a favore di una materialità sottilissima del corpo diabolico, un assunto che si ritrova soprattutto in Origene e che viene corroborato dalla demonologia pselliana[4]. Solo ammettendo la natura corporea dei demoni, come quella resa plasticamente nelle arti visive[5], è difatti possibile accettare concettualmente la «compagnie charnelle» fra demoni e streghe, anche a costo di riponderare, come avviene in Bodin, la validità dell'assunto relativo all'essenza pneumatica del corpo demonico[6], secondo una soluzione di compromesso e talvolta contradditoria che si ritrova,

il ne vous faut nullment croire que les Demons ou diables, qui sont de nature spirituelle, puissent cognoistre charnellement les femmes : car à l'execution de ceste acte la chair et le sange sont requis, ce que les esprits n'ont pas. D'avantage, comme seroit-il possible que les esprits, qui n'ont point de corps, puissent estre espris de l'amour des femmes et qu'ils puissent engendrer en icelles? et aussi, où il n'y a point de parties generantes, il n'y a aussi point de conjonction ; et, où il n'y a viande ne breuvage, il n'y a point de semence». DANEAU 1574, IV, ff.91-92: «THE. Ouy bien s'il [*i.e.* Satan] apparoissoit en quelque forme aussi horrible qu'est sa nature, & nature qui est d'ange maudit: mais il se deguise, & prend une autre forme. Car comme ange il ne peut estre veu, d'autant qu'il est esprit invisible: mais co[m]me quand il parle du commencement aux Sorciers, il se presente à eux en habit & figure d'homme, aussi quand il vien pour porter & enlever, il se presente en forme de cheval, de mulet, d'oiseau ou autre forme.»

[1] Cardano, ad esempio, dedica il capitolo xix del *De subtilitate libri XXI […]* (Norimbergae, I. Petreius, 1550) alla questione «De daemonibus», di cui non nega l'esistenza, pur ridimensionandone i poteri proprio perché composti di una sostanza estremamente leggera e perciò incapaci di trasportare i corpi delle streghe. Simile argomentazione viene ripresa nel *De rerum varietate libri XVII […]* (Basileae, Henricus Petrus, 1557), xvi, 93, dove vengono in parte riprese le posizioni di Johannes Nider e del suo *Formicarius*: cfr. MAGGI 2012, pp.130-131. Nonostante le distizioni tra scienza naturale e magia demoniaca, le teorie di Cardano sono talvolta soggette a fraintendimenti una volta recepite fra i pensatori francesi: Jacques Tahureau, ad esempio, attacca la credulità del medico pavese attraverso Democritic, uno dei personaggi de *Les dialogues[…] non moins profitable que facétieux […]* (Paris, Gabriel Buon, 1565), ff.227-228.

[2] Si veda, fra i vari esempi, quanto argomentato da DU LAURENS 1598, II, vi, ff.257-258: «Avicenne remarque que les melancholiques font par dois des choses si estranges, que le vulgaire pense qu'ils soyent possedez d'un demon. Combien y a-il en nostre temps de grands personnages qui font difficulté de condamner ces vieilles, sorcieres, & qui croyent que ce n'est qu'une humeur melanchoolique, qui deprave leur imagination, & leur imprime toutes ces vanitez? Ie ne veux point m'enfoncer plus avant en ce discours, le subiect meriteroit un plus grand loisir.»

[3] Cfr. MASSÉ 1579, II, xi (che riprende l'argomentazione del *De divinatione daemonum* agostiniano), RÉMY 1596, I, vii, «Daemons corpus», LE LOYER 1608, III, xiiii, «Demons qui apparoissent en corps aëriens, & comme se forment ces corps», BOGUET 1610, viii, «Des corps des Esprits, & Demons», GUACCIO 1992 [1626], I, xix, «Apparizioni di demoni o fantasmi». Questa tesi, di contro, prevale anche nel riformatore Pietro Martire Vermigli, nelle osservazioni che egli riporta in appendice alla sua traduzione a LAVATER 1571, II question, f.264: «Mais il faut parler des corps des diables. Ces corps ne peuve[n]t estre d'air: car l'air est un corps de mesme genre, & chacune partie de l'air est air: & ne fauroit-on donner raison pourquoy une partie de l'air soit plustost diable que l'autre. Si ainsi estoit, tout l'air seroit un corps continuel de diables.» Cfr. Ibid., f.287 *sq.*

[4] Origine, *Peri archōn*, I, 5-6.8. La teoria origeniana viene discussa in particolare in RHODIGINUS 1542, II, xv, f.52. Psello dedica alla questione alcune battute del suo dialogo *De operatione daemonum* (7, 836b *sq*.), distinguendo inoltre il corpo sottile dei demoni, un corpo oscuro, invisibile e sensibile, soprattutto nel caso dei demoni delle regioni sotterranee, da quello degli angeli, il quale è di contro luminoso e assolutamente immateriale (8, 837b-c).

[5] Sul corpo degli angeli e dei demoni nelle teorie estetiche rinascimentali si veda il caso del *Figino* (1591) di Gregorio Comanini, su cui cfr. CASTELLI 2005, pp.95-97.

[6] BODIN 1587, «Préface», [f.éij r°], che amplifica quanto già sostenuto in BODIN 2016 [1580], «Préface», p.65 [f.e r°]: «Or S. Augustin dit au 3. liv. chap. dernier de la Trinité, qu'on ne peut faillir de dire, que les Demons soient corporels: & par insi on peut soutenir contre l'opinion commune, qu'il n'y a substance incorporelle que Dieu seul, ce qui est appuyé sur demo[n]stration que par un n'a touché, c'est à sçavoir qu'il n'y a rien qui soit finy que le corps ayant sa grandeur, & profondité determinee: & ce qui n'a point d'extremité superficielle est infiny: il s'ensuit bien qu'il n'y a rien que Dieu incorporel, autrement les creatures seroient infinies comme Dieu.» L'autore riprende ed estende la discussione in BODIN 1587, I, i, «La definition du sorcier», f.7 v°, anche qui incrementando quanto già argomentato in BODIN 2016 [1580], I,

fra i vari casi, nei versi con cui Ronsard, a sua volta influenzato da Agrippa e dal *De daemonibus* di Psello nella traduzione ficiniana, tenta di distinguere nel suo inno *Les Daimons* il corpo aereo degli Angeli e degli *eudaemones* dal corpo materiale dei *cacodaemones*[1].

La differenza qualitativa di matrice agostiniana stabilita fra i corpi demonici e quelli angelici sembra d'altra parte echeggiare nella tragedia di Bardon. In effetti, non appena si presentano al cospetto di Philete, i due Daemons vengono immediatamente intercettati e smascherati da L'Ange, il nunzio celeste accorso in difesa del neoconvertito[2]. Quasi ribaltando di senso i toni polemici con cui Calvino aveva accusato ed apostrofato i cosiddetti "nicodemiti"[3], il Nunzio celeste invoca la vendetta divina affinché essa si abbatta tanto su «ceux, qui à secret desirantz maintenir / L'haeresie en leur cueur, ombragé de feinctises / Vo[n]t faire ung beau sembla[n]t (trainstres) er les Eglises», quanto sui due demoni, i quali, sul modello di una tradizione scritturistica ed iconografica capillare[4], vengono infine incatenati ad una «grosse chaisne au grand feu rougissant[5]».

Sottoposti ai tormenti di questa catena rovente, i due Daemons, che nella loro sofferenza fisica echeggiano indirettamente una delle risposte al quesito agostiniano, sono infine costretti ad implorare

---

i, p.98 [f.6 r°]: «Augustin comme j'ay dit a suivy l'opinion d'Apulee, disant que les Dæmons sont corporels, tire apres soy qu'il n'y a rien incorporel, que Dieu, & la demonstration en est necessaire: car il n'y a rien incorporel qui soit infini, d'autant que s'il est fini & terminé, c'est en superfices de longueur, largeur, & profondité. Or il est tres certain qu'il n'y a rien infini en tout ce monde, & pour ceste cause que Dieu n'est point & ne peut estre corporel: car il sereoit fini, ny co[m]prins en ce monde, comme dit Salomon, & la seule raison est qu'il est une essence incorporelle, infinie. Voila une demonstration qui monstre evidemment, que non seuleme[n]t les Dæmons, ains aussi toutes essences, quoy qu'elles soient invisibles sont corporelles, mais que les unes ont plus de corps, & plus ou moins elementaire que les autres.» Lo stesso Bodin riafferma la corporalità degli angeli, dei diavoli e delle anime nel *Colloquium heptaplomeres de abditis rerum sublimium arcanis* (rimasto manoscritto), I, ii, prima di procedere alla descrizione dei poteri degli stessi demoni.

[1] RONSARD 1993-1994, II, *Les Hymnes*, i, «Les Daimons», pp.486-493: il poeta afferma ripetutamente che i demoni sono dotati di un mutevole corpo d'aria (vv. 6, 17, 107, 117, 125, 185), specificando al contempo che quelli malvagi possiedono un corpo materiale e perenne (vv.36-38, 41-42, 217, e soprattutto 217-219)

[2] Lo scambio di battute fra i due demoni ed il nunzio celeste solleva un ordine di problemi sul quale i demonologi rinascimentali si ritrovano a riflettere: giacché, infatti, tanto i demoni quanto gli angeli possiedono un corpo aereo, talvolta ricorre nel pensiero del Cinquecento il dubbio di come sia possibile articolare dei suoni non avendo degli organi corporali Il quesito viene già posto da Michele Psello, che nel *De operatione daemonum* distingue per i demoni una voce grave o stridente (distinzione ripresa in BODIN 1587, I, vi, ff.15 r°-15 v°), mentre la risposta più auterevole è forse quella offerta da Tommaso d'Aquino, il quale nel suo *Scriptum super Serntentiis* di Pietro Lombardo (II, d.8, q.1, a.4, qc.5) afferma che gli angeli siano parimenti sprovvisti di linguaggio materiale benché essi parlino in un modo simile alla locuzione umana (*similitudo locutionis*). Il problema, che INSTITORIS, SPRENGER 1997 [1486], II, iv, pp.295-296, affrontano sotto l'egida di Tommaso, è fra i vari esempi affrontato da BOGUET 1610, x, «De la vois des Demon [*sic*]», dove al f.55, riviando a margine a RÉMY 1596, I, viii e DEL RIO 2023 [1608] I, ii, q.28, s.3, il problema viene riassunto con queste parole: «Car comme ils [les Demons] sont Esprits seulement, il semble que la parolle leur est deniée, laquelle de fait du poulmon, du plaism de la langue, & des dents, ce que les Espirts n'ont pas. Neantmoins il faut tenir pour chose asseurée que les Demons parlent en certaine façon»

[3] Cfr. CABANEL 2012, pp.36-43.

[4] Oltre ovviamente all'*Apocalissi*, l'immagine del diavolo incatenato si ritrova fra i vari casi in *Gd* 3-13, nell'apocrifo neotestamentario *Bartolomeo*.

[5] BARDON 1596, f.100 [=90]. Gli scontri fra angeli e demoni è del resto un tema ricorrente nei drammi del periodo: oltre alla *Magicienne estrangere* attribuita a Matthieu, la *Sainte Incarnation* di Buschey mette in scena uno scontro fra S. Michel e Lucifer, i *Portugais infortunés* (1608) di Chrestien des Croix l'angelo Raphël aggredisce verbalmente il Génie pagano di Capo di Buona Speranza. Cfr. LEBÈGUE 1963 che conclude a p.211: «de tous les personnages surnaturels des mystères, ceux qui ont persisté le plus longtemps, ce sont les anges et les diables.»

pietà[1]. Incalzati dal santo, il primo dei due spiriti confessa dunque che la loro azione è indotta per volere di Hermogene, «Qui nous à envoyés courrants soubz nostre chaine / Vous saisir à l'estroit : & Philete avec vous[2]». Del resto, come lo stesso spirito aggiunge subito, la loro natura demoniaca non concede grandi margini di libertà dal punto di vista puramente ontologico, giacché è difficile andare contro a «nostre ancien estat: ce sont actes de Diables[3]».

A partire da queste considerazioni circa l'immanenza della propria natura malvagia, il Premier Daemon avanza inoltre un parallelo fra la propria condizione e la natura umana. Gli uomini, sostiene il demone, sono infatti a volte quasi più diabolici dei demoni stessi, in quanto refrattari ad una nozione di bene che, a differenza delle creature infernali, resta per loro pur sempre contemplabile:

> Et n'ayes pas regard au mal en nous empreinct.
> Mais nous ne sommes seulz. O, combien est-il d'ho[m]mes,
> Qui rende[n]t mal pour bie[n]: qui sont telz que nous sommes!
> L'homme à le bien à l'œil. C'est le bien : c'est le bien:
> Qui suit, qui poursuit l'ho[m]me: & l'ho[m]me n'en faict rien.
> Il nous semble : & nous, luy. D'ung poinct le Diable est pire.
> C'est que l'homme se peult: non le Diable: reduire.
> Mais quoy? nous luy faisons ne pouvoir ce qu'il peult.
> Comment? Car nous faisons que pouvoir il ne veult.
> Dont noz chers ministra[n]ts se sont tous maux loysibles,
> Phantasticantz les loix de Dieu estre impossibles.
> Dont en fin tout nostre estre à eux nous imprimons.
> Et rendons telz humains comme petitz Daemons[4].

D'altra parte, lo stesso Premier Daemon è affatto consapevole che «en nous co[n]traigna[n]t, Dieu gra[n]d, qui nous surmo[n]te / Par nous mesme nous faict obiecter nostre honte»: alla cognizione del proprio posto all'interno della gerarchia divina, si assomma pertanto una sorta di deferenza quasi religiosa nei confronti di coloro che beneficiano di una precisa superiorità all'interno di questo stesso ordine celeste, tanto che il più loquace fra i due spiriti infernali non esita a riconoscere al Santo che essi, «obiectés au clair de voz lumieres», sentono «croistre autre peyne, à noz peynes premieres[5]».

[1] BARDON 1596, f.91 [=101], Pre. Dae.: «Nous bruslons. Nous bruslons. ayes pitié de nous.»
[2] Ibid., f.101 [=91].
[3] Ibid., f.100 [=90], Premier Daemon.
[4] Ibid., f.101 [=93].
[5] Ibid., f.104 [=94].

Sollecitato nella sua misericordia, il Santo accoglie infine la richiesta dei due demoni, affrancandoli dal giogo che li tiene legati all'angelo, a patto, tuttavia, che costoro conducano al suo cospetto, e senza infliggergli offesa alcuna, lo stregone Hermogene. L'opera di conversione condotta da Jacques si delinea in questo senso come assoluta, miracolosa: la sua santità, difatti, illumina le menti sia degli infedeli che popolano le terre iberiche, sia quelle dei due demoni, «desolés Citadins / Des Desertz tenebreux[1]».

La conversione di entrambi i Daemons tende inoltre a preparare il terreno a quella del negromante, condotto in catene, nella scena successiva, al cospetto del Santo nonostante i timori dei due spiriti infernali[2]. Questa soluzione teatrale, ricalcata sulla *Legenda aurea*, tende d'altra parte a richiamare un elemento ripreso nelle discussioni demonologiche riguardanti nuovamente la concezione del corpo demoniaco. Secondo un'idea che si avvicina per certi versi a quella bodiniana, l'azione coercitiva compiuta ai danni di Hermogene, e dunque la possibilità che il diavolo possa più in generale trasportare fisicamente altri individui, comporta una dinamica nella cui necessità teatrale si rifrangono alcuni nodi concettuali del pensiero rinascimentale. La consistenza materiale della fisiologia diabolica, suffragata dal racconto evangelico relativo alle tentazioni di Cristo[3], risulta in effetti un elemento centrale nelle discussioni attorno al fenomeno del sabba, la cui realtà concreta o immaginaria si gioca per l'appunto sul filo della consistenza rispettivamente materiale o aeriforme del corpo di Satana e dei suoi ministri. Nel *De lamiis et pythonicis mulieribus* (1489) di Ulrich Molitor, *trilogus*, come lo definisce lo stesso autore, nel quale l'argomentazione a favore dell'illusorietà della stregoneria viene spesso inficiata, pur restando prevalente, da una discussione di senso opposto che sostiene la realtà della stregoneria, il riferimento alla leggenda di San Giacomo viene ripreso per sostenere momentaneamente l'opinione, poi sconfessata nelle conclusioni, che il diavolo possa trasportare concretamente i corpi degli uomini[4]. A distanza di più di un secolo, Pierre

[1] Ibid.

[2] Ibid., f.107 [=97]: «SEC. Dae. I'ay peur que contre nous finira nostre peine: / Et, qu'estant Hermogene avec nous subverti, / Son cueur ne soit enfin au vray Dieu converti. / PRE. Dae. Soir, que soit. Nous n'avons le choix de nostre vice. / Il fault, malgré noz cueurs, rendre à IACQUES service».

[3] *Mt* 4, 5-6, *Lc* 4, 5. Pur sostenendo la natura aeriforma del corpo dei demoni, WIER 1579, III, xii, ff.240-241, è ben attesto a specificare che «il est plus que certain qu'il [le diable] nostre Seigneur Iesus Christ sur le pinacle du temple : & ne faut point douter que toutes les œuvres de ceste tentation n'ayent esté corporelles & sensibles: atendu que le diable luy aparut en forme humaine. Telle est l'opinion unanime de tous les Theologiens. Toutesfois ils sont en dispute, asavoir si l'elus Christ fut porté & ravi par le diable: ou bien s'il y fut seulement conduit, si bien que luy-mesme y eust monté à pied: mais pour autant qu'il eust falu que par les persuasions diaboliques Iusus Christ l'eust suyvi: ie reietteray ceste seconde opinion, & m'arresteray à la premiere suyvant l'opinion de la plus grande partie des docteurs».

[4] Ulricus Molitoris, *De laniis* [*sic*] *et pythonicis mulieribus [...]*, ([Reutlingen], [Johann Othmar], 1489), [f.b iij r°]: «*Sigmundus* [: "] *Novimus q*[*ue*] *dyabolus spirit*[*us*] *est incroporalis qui non habet manus neq*[*ue*]*m pedes. nec etiam alas. qui etiam non co[m]mensarutur loco. quomodo igitur hominem qui corpores est portare posset* […] *Ulric*[*us*] [:] *loquamur ergo de malis et dis de dyabolo. Nam in legenda sancti Jacobi legitur q*[*ue*] *dyabolus hermoginem constrinxit et ligatis manibus et pedibus eundem ad sanctum*» [ABBIATI, AGNOLETTO, LAZZATI (ed) 1984, pp.111-112: «*Sigismondo*: Noi sappiamo che il diavolo è uno spirito incorporeo, non possiede né mani né piedi né ali e non ha una dimensione spaziale, quindi non può entrare nell'uomo, che è un essere incorporeo. […] *Ulrico*: Parliamo allora di quelli cattivi e del

de Lancre riprende la leggenda del santo nel suo *L'incredulité et mescreance du sortilège* (1622) per ricordare come fra gli uomini «y en a encore qui sont transportez mal-gré eux par la permission de Dieu, & ce en un moment, comme il se voit en la vie de S. Cyprien & saincte Iustine, & en la vie de S. Iacques. Car Hermogene envoya des Demons en sa maison, afin qu'ils luy emmenassent & sainct Iacques & Philethe son disciple liez & garrotez tout à la fois. […] Et ces transports sont si veritables, qu'il n'y a homme si impudent qui les ose nier.[1]»

Se l'azione dei due Daemons si caratterizza per quella stessa impotenza che Le Diable riconosce *apertis verbis* nei due atti precedenti, il loro mutamento di fede e di campo fa slittare tale impotenza nella più vivida parodia, subordinando ulteriormente le virtù infernali alla manifestazione della santità di Jacques. Attraverso questa conversione dei due spiriti, che da *cacodaemones* divengono *eudaemones*, la tragedia di Bardon sembra inoltre rifarsi ad una concezione di permutazione e trasposizione che deriva più dall'occultismo naturale della tradizione ermetico-cabalistica che dall'ortodossia della riflessione teologica cristiana, per quanto la sovrapposizione di queste due dimensioni sia riscontrabile già a partire da Pico[2].

In effetti, se la figura del demone servizievole tende ad oltrepassare i confini dell'immaginario umanistico, dove l'ermetismo gode di una singolare fortuna[3], per presentarsi già a partire da alcuni testi del Trecento, come ad esempio nella quarta parte del *Dialogus miracolorum* di Cesario di Heisterbach, la conversione dei due Daemons rappresentata nella *Sainct Jacques* tende non solo a riprendere questa tradizione medievale, contaminandola a tratti con elementi culturali cabalistici[4], ma sembra soprattutto richiamare quell'insieme di indicazioni in merito alla pratica di riti magici che si ritrovano in manuali, come il *Libro de Dichos Maravillos* o la *Clavicula Salomonis*, sempre più diffusi

diavolo. Possiamo infatti apprendere nella storia di san Giacomo che il diavolo legò Ermogene, gli assicurò le mani ed i piedi e lo portò dal sano.»]

[1] LANCRE 1622, IV, *Advis & explication du Can. Episcopi 26. q.5*, f.554

[2] PICO 1973 [1486], «Conclusiones numero XVLII […]», p.52 [f.30], c.19: «*Eadem sunt littere numinis cacodemonis, qui est princeps mundi huius et nominis Dei Triagrammaton, et qui sciuerit ordinare transpositionem deducet unum ex alio*.» Pico considera il nome *cadodemon* come un appellativo di Satana, declinando in senso demoniaco i termini demonici della filosofia neoplatonica, secondo uno slittamento semantico affatto analogo a quello presente nella tragedia di Bardon.

[3] Uno degli esempi letterariamente più illustri di questo tipo di esoterismo quattrocentesco, nel quale si riversano la cultura magico-astrologica coltivata presso la corte medicea, ma anche la cabala, è offerto dal *Morgante* di Luigi Pulci, nel cui cantare ventosimoquinto il mago Malagigi evoca il demone Astarotte che «si sta giù nelle infernal grotte / non è spirito folletto, egli è più nero» (stanza CXIX, vv.3-4). Benché creatura infera dall'aspetto terribile, Astarotte non si comporta come quegli idoli veterotestamentari da cui il celebre canterino attinge il nome, bensì al pari di un servo costretto ad obbedire alle parole di Malagigi, il quale impartisce al demone di rendergli nota la situazione di Rinaldo, per poi aggiungere: «Se questo tu farai, io ti prometto / ch'a forza mai più non ti chiamo o invoco / e d'ardere alla morte un mio libretto / che ti può sol costrinfer d'ogni loco, / sì che poi più tu non sarai costretto» (stanza CXX, vv.1-4).

[4] La sovrapposizione di questi due immaginari, ossia dell'universo mentale di tradizione medievale con quello ermetico-cabalistico di larga fortuna lungo tutto il corso dell'Umanesimo e del Rinascimento, sembra ad esempio attestabile già dai primi istanti della tragedia, quando nel monologo del Santo vengono enumerate le varie virtù simboliche de «ce beau nombre douze», un numero che, fra i vari significati, indica anche quello degli Apostoli, coloro che «mettent hors la lumiere de l'o[m]bre» (BARDON 1596, ff.10-12).

in epoca moderna e nei quali il mago viene avvertito del fatto che gli spiriti celesti si volgono a danno di coloro che sono male intenzionati[1]. Nella distinzione fra teurgia o goezia che percorre la nozione di magia all'interno dell'immaginario del Rinascimento, Hermogene, tanto nel sistema di allusioni sotteso alla tragedia, quanto per il fatto che egli non intraprende quel percorso di purificazione delle passioni sula cui necessità insiste costantemente la manualistica esoterica, non può che essere sottomesso dai demoni da lui stesso evocati, schiavo di quei movimenti sregolati dell'anima in base alla quale lo stregone viene distinto dal mago.

Simili tanto alle creature sublunari della metafisica neoplatonica, quanto agli spiriti infernali della cultura biblica, i due Daemons della *Sainct Jacques* sono in sostanza sia dèmoni che demòni, distinguendosi per un profilo assai ibrido nel quale gli elementi che caratterizzano i riti ed i linguaggi magici che si diffondono in epoca rinascimentale convergono verso alcune nozioni che sembrano derivare più strettamente dalla teologia cristiana, così come emerge nella richiesta di vendetta nei confronti di Hermogene che il primo dei due Daemons, in perfetta complementarità con quanto narrato nella *Legenda aurea*, indirizza verso il Santo[2].

Il mutamento religioso del mago pagano, tuttavia, avviene senza alcun tipo di forzatura violenta e grazie alle parole persuasive di Jacques, il quale induce lo stregone ad un esame di coscienza che lo induce ad una conversione spontanea e quasi naturale, senza che si verifichino titubanze o dissidi interiori. La metanoia del mago pagano si delinea soprattutto come un ripudio della scienza esoterica e dei libri nei quali essa è racchiusa, una sapienza la cui oscurità risulta affatto "indegna" rispetto all'illuminazione della fede:

> Sus: sus. recognoy toy. Il fault faire ung eschange.
> De ton estre en un aultre. […]
> Allons. Ca ou sont ilz? Ou sont ilz ces faux livres:
> Qui charmoyent mes esprits? Ou mes sens, esnta[n]s yures,
> Se laissoyent transporter, au guide de leur traictz?
> Cà, ces lincamentz. Cà, tous ces faulx pourtraictz.
> Or, livres, vous voicy : qui tant acez ma vie
> Deçeue au Tourbillon d'une fausse magie.
> Ie vous recognoy tous, comme infignes de voir
> Ceste clarté des Cieux : lesquelz font concepuoir

[1] Cfr. LOMBARDI 1997, p.92.
[2] BARDON 1596, f.110 [=100]: «PRE. Dae. Sainct, ce n'est pas asses. Donnes nous la puissance, / Que nostre cueur glouton se saoule de vengeance / De l'iniure à vous faicte : & de noz feux pougnantz ; / Qui alloyent à noz maux, nouveaux maux coioigna[n]tz: / Ou nous estions reduictz, par ce faux Hermogene.»

Tous bines dessus la Terre, & tous maux en rejectent :
Puis do[n]c q[ue] ta[n]t de maux vous faux pourtraictz admete[n]t:
Il fault que vous perdies ceste belle lumiere[1].

Rinnegando le conoscenze contenute in quegli stessi grimorii che, declinando in senso magico ed ermetico la metafora del *liber mundi*, godono di ampia diffusione nelle correnti più occultiste della filosofia rinascimentale[2], l'ormai ex stregone guida infine il Santo presso la propria dimora, mostrandogli «les faux cayers de [s]a bibliotheque : / Ou [s]es Daemons ont prins de [s]on cueur l'hypotheque[3]». In perfetta continuità con quanto viene narrato nell'agiografia redatta da Jacopo da Varagine, lo stregone si dichiara pronto a gettare i suoi libri alle fiamme[4], suscitando la reazione dello stesso Jacques, il quale, quasi riconoscendo implicitamente un certo margine di efficacia a questi manuali occulti, lo invita a desistere da questo gesto estremo di abiura, adottando piuttosto un rituale nel quale filtra, quasi in controluce, un insieme di credenze in cui si addensano richiami scritturistici e motivi della religiosità popolare[5], secondo un intreccio che si ritrova anche nel teatro d'oltremanica:

Non, non: ne faictes pas: car leur odeur, qui monte
Aux infirmes cerveaux, & troublés les surmonte,
Dans leur Ame imbecille, & facille à tenter,

[1] Ibid., ff.112-113 [=102-103]. Anche nella successiva preghiera con cui Hermogene si rivolge al Santo, egli fa richiesta «d'appayser / Ces tourbillons errantz, qui trompantz ma pensee, / Iusqu'icy l'ont rendue hors de soy Insensee» (Ibid., f.115 [=105]).

[2] Una specie di *summa* di questa tradizione è offerta nel *De Goetia et Necromantia*, capitolo xlv del *De incertitudine et vanitate scientiarum* di Cornelio Agrippa, nel quale l'autore sostiene la possibilità, da parte di tutti i tipi di infedeli, di evocare i demoni dell'Inferno, per poi ricostruire le tappe della trasmissione di questa letteratura occulta. AGRIPPA 1533, *De incertitudine*, f.ccclv: «*Et hi omnes bifariam procedunt. Nam alii daemones malos virtute quadam maxime divinorum nominum adiuratos, advocare & cogere student: quippe cum omnis creatura timet & reveretur nomen illius, qui feci team, non mirum si goëtici, & quique etiam infideles, pagani, Iudaei, Saraceni, & cuiuscunque prophani collegii sive sectae homines, divini nominis invocatione damones astringant.Alii autem nefandissimi, detestando & omnibus ignibus plectendo scelere, se daemonibus submittentes, illis sacrificant & adorant, idolatriae & vilissimae deiectionis rei effecti sunt: quibus criminibus, & si priores non sunt obnoxii, tamen manifestis periculis se exponunt.Nam etiam coacti demones invigilant, semper quo errantes nos decipiant.Ex horum vero goëticorum anagyri, profluxerunt omnes isti tenebrarum libri, quos improbate lectionis Ulpianus Iurisconsultus appellat, protinusque corrompendos esse statuis. Cuiusmodi primus excogitasse dicitur Zabulus quidam illicitis artibus deditus, deinde Barnabas quidam Cyprius: & hodie adhuc confictis titulis circunferuntur libri, sub nominibus Adae, Abelis, Enoch, Abrahae, Salomonis: item Pauli, Honorii, Cypriani, Alberti, Thomae, Hieronymi, & Eboracensis cuisdam: quorum nugas stulte secuti sunt Alphonsus rex Castelle, Robert Anglicus, Bacon, & Apponus, & plerique alii deplorati ingenii homines*». L'inciso di Agrippa - «*coacti demones invigilant, semper quo errantes nos decipiant*» - sembra per alcuni versi rispecchiare il passaggio con cui i due Daemons da subalterni rispetto a Hermogene divengono gli aguzzini di costuni.

[3] BARDON 1596, ff.113-114 [=103-104].

[4] WIER 1579, VI, ii, f.621: «Au reste, nous ne devons aucunement douter de ce que l'on doit faire des livres de ces sciences curieuses, veu que nous en liso[n]s un exemple memorable & digne d'estre imité par toute la posteriorité & sans aucune doute, lequel est escrit es Actes des Apostres, où nous lisons, co[m]me par la predication de S. Paul fait en Ephese tous les livres d'xecrations [*sic*] furent aportez & bruslez iusques au prix de cinquante mille pieces d'argent. Hermogene le magicien aporta une grande qua[n]tit* de livres de magie à sainct Iacques, lesquels furent bruslez.»

[5] In particolare *Mt* 8, 28-33, che racconta l'esorcismo di Gesù nel paese dei Gadarèni, dove i demoni, una volta cacciati dai due indemoniati, prendono corpo in una mandria di porci, gettendosi poi fra i flutti del mare.

Pourroit quelque dommage à presant apporter.
Mais prenés les trestous: & d'ung fil qui enserre
Appendes les au poix d'ung plomb, ou d'une pierre.
Et alles les ainsin jetter dedans la Mer[1].

In effetti, se il timore espresso da Jacques rispetto alle esalazioni prodotte dal rogo dei libri magici deriva da una credenza di origine porfiriana che viene ripresa anche in ambito demonologico[2], la soluzione alternativa proposta dal santo tende d'altra parte a rispecchiare il gesto compiuto nel *The Tempest* shakespeariano da Prospero, il negromante dai tratti popolari che, dopo aver riacquistato a fine del dramma il proprio stato, pronuncia il suo ripudio alla magia assicurando di spezzare la propria bacchetta e di inabissare il proprio libro di incantesimi nelle profondità marina[3].

La negromanzia, d'altra parte, non è altro che un'alterazione del reale che al cospetto della rivelazione cattolica emerge in tutta la sua falsità, in tutto il suo carattere di finzione e di mascheramento del reale, così come sottolineano le parole di Hermogene che, pentitosi dei propri errori eretici, aderisce pienamente alla nuova fede:

En tant que j'ay perdu mes livres, & mon art,
Ma gloire, mon labeur, ma vanité, mon fard [4].

Prima di concludersi con un'invettiva contro l'idolatria, tema che si delinea al centro della conversione imposta dal Santo al neocredente[5] per poi svilupparsi più ampiamente lungo l'azione scenica del resto della tragedia[6], il terzo atto della *Sainct Jacques* segna pertanto la disfatta della demonologia: al fallimento di Le Diable corrisponde insomma la sconfitta dell'altro diavolo sulla

[1] BARDON 1596, f.114 [=104].
[2] Cfr. LOMBARDI 1997, p.151.
[3] William Shakespeare, *The Tempest* (1610 ca.), V, i: «I'll break my staff / Bury it certain fathoms in the Earth / And deeper than did ever Plummet sound / I'll Drown my Book.»
[4] BARDON 1596, f.116 [=106].
[5] Ibid.: «SAINCT IACQUES. Cela n'est pas asses […] / Ce que tu monstrois faulx, va t'en vray le defendre: / Ce que tu monstrois vray, va t'en l'impugner faulx. / L'Idole ou tu avois, Ia vray serf de tes maulx, / Laissé chois tese spritz, surpris d'idolatrie, / Changée ores d'ung Dieu en l'unique latrie, / Soit par toy fracassée, en cent, & cent lopins. / Largent, qui e'est acquis par indirectes fins, / Soit par toy emploiyé à sa fin plus sortable.»
[6] Il coro in conclusione al quarto atto (Ibid, f. 149 [=135]) descrive con queste parole gli eretici riformati: «Noz bons peres anciens, / Les hæretiques, aux chiens, / Comparent, par voix commune. / Et ont l'Elsglise, en beauté, / A la Lune rapporté: / Lune, qui tousiours est une. / Donc : quand hæretiques gentz, / L'esflize vont oultrageantz : / Les Chiens abbayent à la Lune». LE HIR 1974, p.119: «Si Hilaire établit le rapport "canes haeretici"; St Jérôme le dit aussi en parlant de Celse, Porphyre, Julien. Et voici le texte majeur de St.Augustin, dans son Commentaire du *Psaume* 10 : "*luna in allegoria significat ecllesiam, quod ex parte spiritali lucet ecclesia, ex parte autem carnali obscura est*"».

terra, l'uomo. Non a caso Jacques congeda Hermogene affermando che «Ainsin sois filz de Dieu, qui estois filz du Diable[1]».

4. Maschere infernali

Tout ainsi les Daimons font leurs masqueures voir
À nostre fantaisie, apte à les reçevoir
Ronsard, *Les Daimons*

Fra gli elementi che delineano il profilo del diavolo, la maschera, simbolo per eccellenza della doppiezza nel suo nascondere un'identità presentandone un'altra, rappresenta, forse, quello più invariabile, quello più dominante nell'immaginario che si sviluppa dalla prima patristica sino al pieno del periodo rinascimentale, ma anche oltre[2]. Strumento della prassi teatrale di buffoni e giocolieri, la maschera possiede anche un valore simbolico. Essa, infatti, altera l'essere per esibire l'apparenza, sfuma l'identità dissolvendola nello stereotipo, al punto che il volto del diavolo, così presente nell'immaginario occidentale, non possiede che un aspetto generale, comunemente riconoscibile e sempre riadattabile, benché in fondo senza identità.

La maschera, d'altra parte, crea ambiguità, altera la percezione di in un senso, come quello della vista, da cui dipende la conoscenza umana, ma sul quale prende forma anche l'illusione teatrale. Fra il secondo Cinquecento ed i primi decenni del secolo successivo, la vista diviene gradualmente il nucleo epistemologico a partire dal quale si modella la conoscenza umana: non più il principio di autorità, il quale per converso inizia ad imporsi in ambito letterario[3], bensì quello dell'esperienza fondata sullo sguardo, sulla di-mostrazione, secondo un progressivo mutamento di paradigma di indagine che si riversa anche nelle discussioni demonologiche[4].

Così, se da un lato la vista induce nel corso del tempo a smascherare le illusioni demonofobiche e le finte possessioni, denunciate sempre più spesso come "farse" abilmente interpretate[5], dall'altro, nei discorsi intorno al teatro si assiste ad una diabolizzazione dello spettacolo teatrale che, riecheggiando i toni delle antiche *querelles* patristiche, insiste di frequente sull'origine diabolica della maschera. Il tema dell'invenzione diabolica delle maschere viene infatti ripreso da

[1] Ibid., f.116 [=106].
[2] Cfr. SCHMITT 1986, BLUM 1988.
[3] Cfr. FOUCAULT 2022, pp.29-30.
[4] Cfr. CLARK 2008.
[5] Simili raggiri non precludono tuttavia l'esistenza del diavolo, come emerge ad esempio emerge in WIER 1579, *Préface*, [f.iii]: «magiciens infames, lesquels à l'aide des diables mettent diverseme[n]t au devant de nos yeux, & ce de leur propre malice, toutes impostures, & par divers masques de leurs devinations trompent les autres, & souillent vilainement par leurs impostures sataniques les divins enseignements de la medecine.» Cfr. più in generale CLOSSON 2000, pp.248-254.

Tommaso Garzoni, che vi dedica il discorso ottantaquattresimo della sua *Piazza universale*[1], mentre in Francia esso diviene oggetto specifico di discussione ne *La Police Chrestienne* di Jean Talpin (1568), nel *Traitté des jeux comiques et tragiques* (1600) del protestante di origini tedesche Daniel Tilenus, nel *Traitté contre les masques* (1608) di Jean Savaron[2], ed infine ne *L'origine des masques* (1609) di Claude Noirot.

Che sia descritta come illusione (le «masqueures» ronsardiane), come impostura o come elemento costitutivo di discorsi teatrofobici, la maschera, in fondo, non fa che segnalare la sottile linea di interpretazione che sta fra l'atto di interpretare un ruolo e il lasciarsi letteralmente possedere da esso, all'interno di un immaginario nel quale il diavolo adotta sempre più una forma umana, mentre l'uomo sembra assumere un volto sempre più oscuro, più infernale.

4.1. *La Sultane* di Bounin e *l'art de la conjuration*

Prima che le recrudescenze dei conflitti religiosi inducessero i tragediografi del tardo Rinascimento ad adottare gli eventi della storia contemporanea come argomento poetico, ne *La Sultane* (1561)[3] Gabriel Bounin (1520-1604) aveva già attinto il proprio argomento tragico dalla storia contemporanea, differenziandosi pertanto dalla più abbondante drammaturgia a soggetto mitologico o biblico. La tragedia, rappresentata nel 1560 e stampata l'anno seguente con una dedica a Carlo IX, rappresenta infatti un fatto storico realmente accaduto, narrando la cospirazione orchestrata nel 1553 ai danni di Mustafa (Moustapha nella tragedia di Buonin), figlio di Solimano il Magnifico (le Sultan) e principe ereditario dell'Impero ottomano: regista occulta della congiura è Roxelana (Rose), la seconda moglie del sultano che, mossa dal desiderio di veder salire al trono il figlio Selim, raggira Solimano inducendolo a giustiziare Mustafa, nato da un'altra madre, per timore di un finto tradimento. La vicenda, riportata anche in alcune cronache dell'epoca[4], costituisce probabilmente uno degli esempi più eclatanti del fascino ambiguo se non contradditorio che le

[1] GARZONI 1996 [1585], II, lxxxiv, *De' mascherari e delle maschere*, pp.1031-1038, che inizia con queste parole: «L'invenzione delle maschere, anzi, la prima maschera che mai sia stata al mondo senza alcun dubbio fu l'angelo nero che, sotto il volto di malizioso serpe, suase alla prima madre l'orrido eccesso, onde se son discese poi tante ruine al misero e sfortunato genere umano. Ed esso è quello che si trasforma in angelo di luce, avendo uno insaziabil desio d'ingannarci ognora e farci, con la maschera di una beltà apparente, parere le cose sue belle e desiderabili sopra l'altre.»

[2] SAVARON 1608, f.8: «La preuve que le Diable est autheur des maques & mommerie se tire de la proprieté & origine de ces mots de Mommon, & des Masque *Mommo* en Grec, *Masca*, en Toscan & Lombard, & en Latin *Larva*, signifient un Demon & un masque, & ainsi l'a bien interpreté le Concile de Nantes, *Les faux-visages des Demons que les Italiens appellent masque.* Doncques les masques sont dicts faux-visages de Demons à cause de leur autheur qui est le Demon aussi appellé *Larva*.»

[3] Edizione di riferimento: BOUNIN 1986 [1561].

[4] Cfr. ROUILLARD 1940, pp.421-424, dove viene peraltro descritto l'opuscolo latino di Nicolas de Moffan (*Soltani Solymanni, Turcarum imperatoris, horrendum facinus […]*, Oporinus, Johann, Basel, 1555), tradotto e pubblicato in francese già ad un anno di distanza dalla prima edizione.

turcherie esercitavano sugli occidentali del secondo Cinquecento. In un periodo in cui le fratture interne all'unità cristiana si fanno sempre più profonde e nel quale le esplorazioni nel Levante vengono percepite, secondo quanto asserito da André Thevet nella sua *Cogmographie du Levant* (1554), come una «peregrinacion, comme chose inventee du diable, et fort dommageable[1]», l'intera Europa, anche per l'influenza della predicazione luterana e di certa letteratura da *colportage*, è spesso in preda al terrore per le invasioni degli eserciti turchi, vere e proprie propaggini delle legioni di cui si costituisce l'esercito di Satana[2]. Investito di simile alone sinistro, l'argomento "esotico" de *La Sultane* costituisce pertanto una scelta drammaturgica originale attraverso la quale l'autore sembra trasporre in una dimensione dai contorni leggendari e talvolta mitici delle dinamiche, in particolare politiche, del tutto approssimabili a quelle del contesto cortigiano del secondo Cinquecento francese.

Nonostante i cinque atti della vicenda tragica si svolgano all'interno di una cornice che si situa al di fuori dell'orizzonte cristiano, lì dove in quello stesso torno di tempo Ronsard invocava il Signore affinché egli inviasse «Loin de la Chrestienté dans les pays des Turcs / Ces Larves ces Daimons ces Lares et Lemurs[3]», i riferimenti linguistici, religiosi, mitologici, filosofici e, in una certa misura, demonologici del dramma di Bounin, insistono nel loro complesso su delle coordinate culturali per le quali l'ambientazione ottomana, in fondo, costituisce soltanto un'allegoria pagana sotto il velo della quale prendono forma le macchinazioni che inquinano la politica francese del secondo Cinquecento, specialmente negli ambienti di corte. Scritta negli anni del breve regno di Francesco II, un periodo caratterizzato dalle rivalità fra i Guisa ed i Borbone, *La Sultane*, in effetti, allude probabilmente agli intrighi di corte e all'ambizione politica di una donna che, in virtù di certe affinità per le arti oscure e nel parallelismo offerto dal numero dei figli, sembra evocare indirettamente la figura della regina astrofila Caterina de' Medici[4].

---

[1] André Thevet, *La Cosmographie du Levant*, Lyon, J. de Tournes et G. Gazeaux, 1554, f.14, cit. in CÉARD 1996, p.283. Thevet, nella stessa *Cosmographie*, xxxix, f.140, scrive che al Cairo «Le nombre des parroisses du diable, c'est dire, Mosquees, edifiees de marbre, montent iusques à mille & deux: tellement ha Satan augmentees ses Synagogues».

[2] Alcuni scritti di Erasmo e Lutero insistono in effetti nell'interpretare gli eventi della storia in parallelo alle punizioni inferte da Dio nell'Antico Testamento: in particolare, Lutero si fa portavoce di un certo apocalittismo escatologico che, riprendendo i toni dei libri di *Daniele* e *Ezechiele*, associa l'avanzata degli ottomani allo stato peccaminoso del mondo cristiano provocato dal papato, essendo la Chiesa ed i Turchi attori di un unico complotto satanico. Nell'immaginario dell'epoca, inoltre, le alleanze politiche con i Turchi, prima fra tutte quella suggellata da Francesco I nel 1535, vengono concepite come dei veri e propri patti col demonio. Cfr. DUBOIS 1977, p.415, DELUMEAU 1978, pp.342-355. Sulla scena italiana, il suo grumo di timori associato ai turchi viene accennato (solo per restare ad alcuni dei casi della cultrua erudita) nella *Calandria* di Bibbiena, nella *Mandragola* di Machiavelli e nel *Bradagino* di Fuligni, mentre Giraldi, nel suo *Discorso*, associa l'esotico alla coppia di *novitas-admiratio*. Sulla diffusione del soggetto turco nella letteratura di *colportage* (come il *Pronostico generale dell'anno MCCCCLXXX* del medico-astrologo ferrarese Antionio Arcoato) cfr. BATAILLON 1966.

[3] RONSARD 1993-1994, II, *Les Hymnes*, i, «Les Daimons», pp.486-493, p.493, vv.313-314.

[4] Cfr. BARTHE 2010, pp.111-112, 116-117, SZABARI 2015, p.11. La continuità fra il soggetto messo in scena e il contesto attuale è sottolineato dallo stesso autore nella lettera di dedicatoria indirizzata a Michel de L'Hospital riprodotta in BOUNIN 1977 [1561], pp.6-8, p.6, rr. 17-19: «il m'est venu en l'advis de faire montrer les Solymans sur le Theatre, plus-tost pour affiner et assagir nos François de leurs perils tragiques». Buonin è inoltre autore della *Tragedie sur la defaite,*

Le virtù magiche di Rose, i cui tratti riprendono una sorta di stereotipo storiografico diffuso in larga parte dell'Occidente[1], vengono delineate sin dai primi versi della tragedia mediante un monologo in cui filtra l'archetipo di una Medea che, tanto per l'esacerbamento del *dolor* in *furor* quanto per le continue allusioni alla tirannia fatte nel corso della tragedia[2], sembra più vicina al ritratto di Seneca che a quello di Euripide[3], secondo una *contaminatio* già riscontrabile nella *Médée* di La Péruse[4]. In maniera analoga a quanto avviene nel contesto italiano[5], il riferimento alla tradizione antica risulta in più momenti ambiguo: se la dimensione pagana risulta preponderante, ispessita tanto dai modelli di riferimento quanto dall'ambientazione scenica, nel ritratto della maga turca di Bounin tendono talvolta a convergere degli elementi che sembrano più che altro derivare dal profilo delle streghe che si delinea nel corso del Cinquecento.

D'altra parte, proprio la figura di «Medee execrable» costituisce il metro di paragone con cui nelle sue *Odes* Ronsard si rivolge *Contre Denise sorciere*[6], in un gioco intertestuale in cui il richiamo

et occision de la Piaffe et de la Picquoree (Paris, J. Mestayer, 1579), la quale unisce il metro alessandrino alla struttura della *moralité* per narrare, attraverso l'allegoria, alcune vicende politiche dell'epoca.

[1] Luigi Bassasno, nel suo trattato su *I costumi et i modi particolari de la vita de Turchi* (Roma, Baldo, 1545), sostiene che [f.18 v°] «i suoi [*scil*. del Sultano] sudditi […] dicono ch'ella l'ha ammaliato, perche la chaiamano Ziadi, che vuol dir Strega». Come viene segnalato in BOUNIN 1986 [1561], p.297, l'opera storiografica che ha esercitato il maggiore impatto nella Francia erudita circa le curiosità intorno al mondo ottomano è sicuramente il volume di Guillaume Postel, *De la République des Turcs* (Poitiers, Manerf, 1560), il trattato sulle tre grandi religioni monoteistiche in parte preceduto di una quindicina d'anni dal *De orbis Terrae concordia*, benché il vero ipotesto della tragedia di Bounin sia costituito da un libello latino di Nicolas Moffan, apparso a Bâle nel 1555 e tradotto in francese con il titolo *Le Meurtre execrable et inhumain commis par Soltan Solyman, grand Seigneur des Turcs, en la personne de son fils aisné Soltane Mustaphe* (Paris, J. Cavailler, 1556).

[2] Cfr. BOUNIN 1986 [1561], p.331, a. II, vv.671-680, Rustan; pp.342-343, a. III, v.1039, Le Chœur, v.1057, Rose; p.363, a. V, v.1700, Moustapha.

[3] DE NARDIS 1993, p.12, osserva in maniera più in generale che nella Francia del XVI secolo si assiste il più delle volte ad un «recupero di Euripide attraverso Seneca.»

[4] *La Medee, tragedie, et autres diverses poësies*, Poitiers, les des Marnefs & Bouchets, 1556, edizione postuma a cura di Scévole de Sainte-Marthe. Bounin scrive due componimenti liminari per questa edizione, fra cui un'ode in lode alla *Médée* di La Pèruse, celebrato assieme al suo editore come uno dei poeti più importanti della Brigade: cfr. BOUNIN 1977 [1561], p.vi. Medea, inoltre, rappresenta uno degli archetipi mitologici della violenza nell'*Ars poetica* oraziana, v.123. Cfr. CHEVANELLE-COUTURE 2019, pp.25-45, in particolare p.30: «En tant que magicienne, l'héroïne de La Péruse incarne un mythe prégnant à la Renaissance: celui d'un povoir surnaturel inhérent au langage. Parce qu'ils savent mobiliser les forces secrètes à l'œuvre derrière le grand livre du monde, ses mots peuvent reconfigurer la syntaxe qui lie toutes choses et transporter à l'échelle cosmique la rage qui habite Médée».

[5] Cfr. BATTISTI 1989, I, pp.157-179.

[6] RONSARD 1993-1994, I, *Les Odes*, *Le Second Livre des Odes*, xiv, pp.701-703, p.703, vv.79-84. Questa ode, il cui titolo *Contre Denise sorciere* sopravvive sino alla ristampa del 1578, va letta in relazione alla successiva ode xxii della stessa raccolta (*Palinodie à Denise*, cfr. Ibid., pp.711-713, dove viene fatto riferimento anche alla maga Circe) e all'ode x del *Troisiesme livre* (*Epipalinodie*, cfr. Ibid., p.756-758). I toni di queste tre odi si modellano a partire dalle invettive oraziane rivolte contro Sagana e Canidia (*Saturae*, I, viii), quest'ultima attaccata anche in *Iambi*, V (dove Medea rappresenta un modello "nobile" di magia che la strega latina non riesce ad imitare) e XVII: anche nell'*Ars poetica* (vv.338-340) Orazio descrive brevemente come le *lamiae* mangiano i bambini e poi ne restituiscono i corpi intatti. Il tema della *sorcière* ritorna del resto con frequenza all'interno del circolo della Pléiade: oltre al componimento di Joachim Du Bellay indirizzato *Contre une vieille* (raccolto nei *Divers Jeux rustiques et autres œuvres poetiques*, Paris, Federic Morel, 1558), in cui si intrecciano nuovamente i due modelli di Ovidio e di Orazio accanto alla descrizione di alcuni elementi del rito del sabba («Le bal que la sorcière mène / Le dernier jour de la semaine»), Antoine de Baïf raccoglie nei suoi *Jeux* (*Euvres en rime*, Paris, Lucas Breyer, 3 t., 1572 o 1573) due egloghe (V, XVI) che insistono su questo stesso tema. Al di fuori del circolo della Pléaide, il tema si ripresenta nella diciottesima delle *Élegies* (1559) di Jean Doublet, dove si descrive una strega che trascorre le notti in un cimitero colloquiando con i morti ed illustrando le virtù oscure di un cervello essicato di una gatta,

ovidiano viene innestato alla satira oraziana, secondo un intreccio di modelli classici in cui confluiscono alcune credenze che appartengono a quello stesso immaginario che si riscontra nelle descrizioni dei demonologi del Cinque e Seicento[1]. Come la Denise ronsardiana, la Rose di Bounin si inserisce insomma nel solco di una tradizione nella quale la figura della strega viene concepita all'interno di un poliedrico sistema di riferimenti che si delinea parimenti nella raffigurazione artistica di questo personaggio[2].

Angosciata sino ai limiti della follia per l'avvenire dei suoi figli, la Sultana irrompe sulla scena con un'invocazione alle divinità e agli spiriti degli Inferi della mitologia pagana, al fine di convincere il Sultan, tramite procedimenti magici, ad esiliare il figliastro Moustapha. I riferimenti alle divinità della mitologia greco-romana possiedono non soltanto una funzione retorica, ma contribuiscono a delineare i contorni di una dimensione scenica che deriva in larga parte da quella visione che persiste lungo tutta la storia dell'Occidente per la quale il mondo non cristiano, sia esso antico o turco, risulta dominato da entità demoniache[3]. L'invocazione protatica della Sultana, inoltre, tende come a riassumere sin dai primi versi l'intera parabola tragica, una vicenda che, in un certo senso, è tutta racchiusa nell'anfibologia lessicale sottesa alla definizione di *conjuration*, complotto, congiura, ma anche "recitazione" di formule magiche[4].

Et puis, dieu infernal, n'ai-je pas le pouvoir
Par charmes et par sorts, par magique savoir,
De faire revenir une ombre ténébreuse,
Grommelant quelques vers sur sa tombe oublieuse?[5]

Con un'indicazione geografica che evoca il modello classico delle *striges* descritte, oltre che da Seneca, da Teocrito, Lucano o Apuleio[6], un modello peraltro già riadattato nei romanzi medievali[7], il

e ovviamente in d'Aubigné, il quale unisce il modello di Ronsard e di Lucano nella costruzione della satira rivolta contro Caterina de' Medici. Cfr. BAILBÉ 1964, pp.110-112.

[1] Cfr. CHEVANELLE-COUTURE 2019, pp.47-49. In DANEAU 1574, le descrizioni delle streghe tratte dalla letteratura antica (fra cui la Medea di Ovidio) vengono a più riprese assunte quali testimonianze per accreditare l'esistenza di queste figure demoniache, similmente a quanto farà Pierre de Lancre nel 1612 nel suo *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons* (LANCRE 2022 [1613], *editio princeps* 1612): cfr. MONTESANO 2018, pp.226-233.

[2] Cfr. CASTELLI 2005, pp.230-231.

[3] Cfr. CECCHETTI 2015, pp.103-106.

[4] Cfr. HUGUET 1925-1967, II, p.447. Secondo una simile ambivalenza lessicale del termine *conjuration*, la protagonista eponima di *Didon se sacrifiant* di Jodelle recita ai vv.1941-1950 una specie di sortilegio che, anche per la coloritura passionale, avvicina la sua figura a quella della moglie di Giasone: cfr. CHEVANELLE-COUTURE 2019, pp.46-47.

[5] BOUNIN 1986 [1561], p.312, I, vv.29-32.

[6] In particolare Lucano, *Pharsalia*, VI, 438 *sq.*, dove si accenna alla figura di Medea.

[7] Cfr. WAGNER 1939, pp.69-71, 76, dove si citano le descrizioni di Thessala nel *Cligès* di Chrétien de Troyes e quelle di Médée e di Circé nel *Roman de Troie* di Banoît de Sainte-Maure, entrambe opere del secondo XII secolo.

sortilegio di Rose viene profferito mediante «un cri thessalien» (v.33)[1], secondo una coloritura orientale della figura della maliarda che tende a stratificarsi all'interno dell'immaginario rinascimentale, così come testimonia il caso non soltanto di La Taille, ma anche, fra i diversi esempi, quello di Bodin[2].

Inoltre, come la Medea di Seneca e le altre maghe del mondo classico, i suoi incantesimi si manifestano attraverso l'ambigua conoscenza dei poteri meravigliosi delle piante, del *pharmakon* fabbricato «Par quelque herbe de Colche et de la riche Ibère» (v.36)[3], quelle stesse «herbes charmeuses» (v.51) che, assieme all'ornitomanzia (v.87), costituiscono uno di quegli strumenti tramite i quali essa esercita la sua magia. La sultana ottomana è dunque cultrice di un tipo di magia naturale, o bianca, che si distingue da quella di matrice demoniaca, o nera, secondo una giustapposizione che nell'immaginario rinascimentale lascia comunque margine a possibili tangenze. Proprio come avviene per i modelli letterari presi a riferimento, Rose è infatti più un adattamento che una traduzione delle maghe che popolano la cultura classica. I modelli delle maghe dell'Antichità risultano in effetti imprescindibili, pur essendo immersi in una dimensione turchesca che tende a smussarne i lineamenti classici, ritagliando l'immagine di un personaggio al contempo esotico ed attuale, pertanto indirettamente sensibile a quella risemantizzazione dell'universo magico che si riscontra, ad esempio, nella definizione di "farmacia" che Pierre de Lancre propone al tramonto del Rinascimento:

> Pharmatie est pratiquée par les Magiciens & Sorciers, lesquels usent de ceste Divination & devinent par le seul commerce qu'ils ont avec les Demons, & n'y employent autre chose que des charmes & enchantemens, comme font certaines femmes à Fes en Affrique, & quelques Ægyptiennes ou Bohemiennes qui courent aujourd'huy toute l'Europe, & des femmes Turques en la place publique de Constantinople[4].

Rispetto ai modelli delle maghe del mondo classico, in effetti, la Sultane di Bounin presenta degli scarti che, come per il trittico di componimenti di Ronsard sulle streghe Denise e Catin (*Contre*

[1] Questa dimensione acustica e terribile delle grida di Rose è sottolineata in più momenti della tragedia: BOUNIN 1986 [1561], p.316, I, vv.189-190, Sirène («ces plaints et ces cri si hideux, / Ces hurlments»); p.351, a. IV, 1312-1313, Moustapha («As-tu assez charmé / D'un cri thessalien la lune mi-formée?»).

[2] BODIN 2006 [1580], III, i, p.283 [f.119 v°]: «Nous voyons au paravant et depuis la guerre de Troye qui fut environ deux cens ans apres la publication de la Loy de Dieu les Sorcelleries cruelles de Medee, les transformations de Circe, de Prothee, et les Necromanties Thessaliennes». Cfr. Ibid., pp.210, 269, 442, 448

[3] La toponomastica di queste erbe ripercorre la geografia con cui Medea viene riconosciuta già nella tradizione classica in quanto «Barbarian Sorcerer» (cfr. MONTESANO 2018, pp.17-23), una "barbarità" che sembra peraltro costituire, nella tragedia di Bounin, un ulteriore elemento di associazione con Caterina de' Medici. Sulle discussioni farmacologiche del secondo Cinquecento in merito al colchico cfr. GORRIS CAMOS 2019, pp.65-69.

[4] LANCRE 1622, V, *De la Divination*, f.276.

Denise sorçiere, *Palinodie à Denise*, *Epipalinodie*), derivano dalla parziale deformazione della cultura antica attraverso l'accumulo di una moltitudine di riferimenti che attinge anche all'immaginario demoniaco moderno[1]. Inoltre, se la strega senecana è animata da un'impetuosa passione di vendetta, la sua omologa ottomana risulta invece agitata da «une ire bouillonnante» (v.48), da una «rongeante rage» (v.92) che ha la sua matrice nell'invidia e nella malinconia, in tutte quelle passioni che, in breve, tratteggiano per i contemporanei di Bounin il ritratto della strega, soggetta alle influenze saturnine nonché vittima della *ruminatio* diabolica. La follia di Rose, insomma, costituisce una costruzione drammatica proteiforme, «porteuse d'ambiguïtés interprétatives plurielles pour le public français du XVI^{e} siècle[2]».

La costruzione multiforme del profilo di questa strega d'Oriente tende ad apparire a diversi livelli testuali. Nel discorso con cui, al culmine del proprio furore, essa si risolve ad impiegare le proprie arti oscure per far uccidere Moustapha, il sortilegio viene indirizzato a delle divinità infernali che «malgré le référentiel gréco-romain, ne sont pas dénués de connotations démoniacques pour un spectateur chrétien de l'époque moderne[3]».

Il mourra, il mourra ou n'aurai le pouvoir
De l'Hécate aux trois chefs la poitrine émouvoir.
Oui, Sirène, il mourra ou ma sainte science
S'ra vers lui vainement d'inutile puissance.
Pourant, de ce haut ciel Dieux les plus souverains,
Vous, démons empennés et mânes souterrains,
Toi, Belphégor issu des creux du plus bas être,
Que me fit la vertu des sept herbes connaître,
Toi, charmeur Thanagan, avançant son trépas
Pour sujet m'obéir, qui talonne ses oas,
Sus! d'un cri air-sonannt sortez du bas Averne,
Plus que d'un pas ailé courez tous sur ce cerne,
Sus donc, tous accourez tournoyant par trois fois
A l'effroyable son de mes tristes abois.
Sus, sus donc, prestement qu'un chacun soit en armes,
Car vers ce Moustapha c'est hui que je veux voir

[1] Cfr. PIGNÉ 2009, p.59. Quando, ad esempio, Rose sostiene che la sua magia si manifesta anche nell' «arracher nictement du Pole Olympien / La lune mi-formé» (vv.34-35), al calco classico (Properzio, *Elegiae*, I, 1, 19-20; Virgilio, *Bucoliche*, VIII, 69) si associa forse l'eco dell'ode di Ronsard, dove la descrizione dei poteri di Denise legati alla Luna viene in parte modellata a partire dall'immaginario demoniaco dell'epoca.
[2] LACOMBE 2022, p.124.
[3] Ibid., p.128.

Si vos sorts murmurés auront quelque pouvoir[1]!

Se la magia sospende ogni confine fra realtà ed illusione, il primo atto de *La Sultane* accenna in più luoghi alla finzione dei personaggi più oscuri. Nelle parole di Rose, la gelosia del figlio Rustan ha indotto costui ad adottare «un visage fardé» (v.305), una simulazione da cui peraltro deriva il subdolo stratagemma della lettera con la quale Moustapha verrà falsamente accusato di tradimento, vittima innocente «de la machine infernale ottomane[2]». Ma il concetto di finzione coinvolge anche Rose stessa: non a caso, infatti, il coro misogino in chiusura a questa prima parte della tragedia deplora la donna ricorrendo alla metafora del *theatrum mundi*[3].

La stratificazione proteiforme del ritratto demoniaco della Sultane tende ad affiorare in due dettagli di tipo zoologico con cui essa nel secondo atto rende noti i propri piani a Rustan. Pur immersi in un'atmosfera dalle sfumature bucoliche, i riferimenti a «le cerf» (v.562) e a «le sanglier» (v.565) tendono a sollecitare un immaginario estraneo al ritratto della Medea classica. Sul modello dell'allegoresi patristica relativa a *Salmo* 41, 2, nei bestiari medievali il cervo rappresenta un animale cristologico, mentre il cinghiale, soprattutto in relazione alla lettura agostiniana del *Salmo* 79, 14, figura invece un animale diabolico[4]. Inoltre, il primo di questi animali viene tradizionalmente associato sia alle trasformazioni metamorfiche compiute dalla divinità Diana, la stessa dea pagana a cui vengono associati i riti sabbatici sin dal *Canon Episcopi* (X sec.), sia ai filtri amorosi realizzati ad esempio dalla strega Celestina della *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (I, 1), la *pièce* spagnola attribuita a Frenando de Rojas tradotta in francese già nel 1528 e la cui fortuna è tale che essa viene assunta, nella cultura della stagione rinascimentale, quale opera emblematica delle vicende teatrali di coppia. Proprio a questo stesso anno, infine, risale la prima versione del ritratto allegorico della

[1] BOUNIN 1986 [1561], p.315, I, vv.125-141. Nelle invocazioni della Médée di La Péruse viene sollecitato l'insieme dell'immaginario infernale di origine pagana (inclusa l'*Hecate triformis*, presente anche nei *Metamorphoseon libri XV* di Ovidio, VII, vv.192-209), aggiungendovi la categoria ambivalente dei «démons». Teocrito (*Idilli*, II, 12), Apollonio Rodio (*Argonautiche*, III, 529), Diodoro Siculo (*Biblotheca historica*, III, 1207 *sq.*) e soprattutto Ovidio (*Metamorphoseon libri XV*, XIV, v.505) indicano Ecate come la dea madre delle streghe, mentre Esiodo (*Teogonia*, 411-452) descrive la divinità con tre corpi e tre teste (di leone, di cane e di giumenta). Su Thanagan e Belphégor, quest'ultimo protagonista della leggenda del diavolo che prende moglie ripresa nel Cinquecento dallo Straparola, Jehan Le Fèvre, Lorenzo Astemio e naturalmente Machiavelli, cfr. LACOMBE 2022, p.131, n. 36: «Le permier, déformation de Baal-Péor, est un dieu moabite (*Livre des Nombres*, 25, 1-3). L'autre, Tervagant, prétendue divinité sarrasine, figure dans les chansons de geste françaises à partir de la *Chanson de Roland*». I cristiani ritenevano infatti che Tervagant, Maometto e Apollin (invocato da Rose stessa nei primissimi versi della tragedia) rappresentassero una sorta di trinità islamica rovesciante quella cristiana. Sulla tradizione della rappresentazione del *diabolus trifons* quale parodia che ribalta la Trinità divina cfr. PAPINI 2017, pp.28-29, MUCHEMBLED 2000, p.37; per le attestazioni iconografiche cfr. CASTELLI 2007, p.6, PASQUINI 2013, pp.509-514, BASCHET 2014, pp.219-220, PASQUINI 2024, pp.127-134.

[2] TINGUELY 2004, p.300.

[3] BOUNIN 1986 [1561], p.325, vv.463-465, Le Chœur: «Déa, Pyrrha, où trouverait-on / Un cœur plus cruel et félon / En ce terreux théâtre?»

[4] Cfr. PASTOREAU 2004, pp.72-76.

Malinconia realizzato presso la bottega di Lucas Cranach il Vecchio, dipinto nel quale fra i diversi animali cavalcati dal gruppo di streghe compaiono fra l'altro sia il cervo che il cinghiale[1].

Lo stregamento del reale appare tuttavia con maggiore chiarezza nei versi con cui Rose descrive al figlio i modi con cui perpetrare il complotto:

> Nos yeux d'humide pleur allons-nous-en farder
> Pour mieux dissimuler les cris et larmes feintes,
> Les sanglots, les soupirs et gaimantables plaintes,
> Dolents que nous irons répandant à foison,
> Racontant à Sultant la feinte trahison
> De ce sot orgueilleux, pour lui ardre dans l'âme
> Contre lui et les siens une bouillante flamme[2].

La finzione rappresenta dunque la chiave di volta che unisce i due significati della *conjuration*: il complotto avviene infatti attraverso una contraffazione del reale che poggia interamente sulla simulazione, al contempo verbale e visiva, che Rose mette in scena. Indossando la maschera di una folle patetica, la maga d'Oriente tende a celare la propria identità, assumendo sempre più i lineamenti di una strega, di una *masca* appunto, secondo un parallelo semantico ampiamente ripreso nella trattatistica demonologica[3] ma documentato anche ne *L'origine des masques* (1609) di Claude Noirot, il quale ricorda che «en certaines regions mesme de la France, la Sorciere est appelle masque[4]».

[1] Cfr. KLIBANSKY, PANOFSKY, SAXL 1983, p.357-358, ZIKA 2003, pp.337-341.

[2] BOUNIN 1986 [1561], p.330, a. II, vv.649-655. Rustan insiste sul piano della donna: «Premier, accoutrez-vous d'une pleureuse harangue, / Modestement tenant le frein de votre langue […]. Dolente, masquez-vous d'une pleureuse face, / D'un parler gémissant» (Ibid., p.331, a. II, vv.662-663, 666-667).

[3] Ad esempio da RÉMY 1596, I, xviii, f.122, o da LANCRE 2022 [1613], IV, iii, p.230 [ff.269-270]: «Et quant au deguisement et changement des corps en apparence, il ne faut croire non plus que mescroire. Le Demon pour decevoir les hommes se masque et si masque ses supposts et esclaves. De là vient que les anciens appelloyent leurs Dieu *Versipelles*, comme tournans leurs peaux. Et les Lombards ont donné aux sorciers le nom des Masques: qui faict la preuve de leurs malefices en est d'autant plus malaysee, mais neantmoins plus privilegee.»

[4] NOIROT 1609, f.44, il quale spiega che tale slittamento semantico è avvenuto «par adventure du mot Hebreux, Mecascath Kascath, sorcellerie & prestige, Meschaphat 'u'est esblouyr & charmer & Mescasphim, & Mecascath qu'en l'Exode. Hieremie, Daniel & aultres endroicts de l'escriture s'interprete proprement Sorcier». L'autore cita inoltre l'editto longobardo di Rotari dell'anno 643, il documento che attesta l'origine della diffusione europea del termine *masca* per indicare la figura della strega, specialmente nell'Italia nord-occidentale e nelle aree occitaniche e franco-provenzali: cfr. TOSCHI 1976, pp.169-172, MONTESANO 2022, pp.53-55. CASTELLI 1994, p.33 rammenta che ne «*Le champion des dames* anche Martin Le Franc, segretario dell'antipapa Felice V, ricorda che le "masques" (uno dei termini con cui in Francia si indicavano le streghe) vanno a piedi oppure credono di poter volare su un bastone». Il termine francese *masque*, ad ogni modo, costituisce molto probabilmente un calco dell'italiano che inizia ad essere attestato nei documenti a partire dagli inizi del XVI secolo col significato di "*faux visage*": il lemma, che eredita l'associazione con la strega proprio dalla lingua italiana, sviluppa presto il senso metaforico di "*apparence trompeuse*": cfr. CAPRINI 1992, pp.65-68, REY (ed) 2010, *s.v.*. Nell'*Histoire admirable de la possession et conversion d'une pénitente séduite par un magicien* (Paris, Nicolas Buon, 1613), scritto da Sébastien Michaëlis in seguito all' "*affaire* Gaufridy" (1611), Marie des Sains, una delle pretese possedute, afferma che: «Après cela [le péché de paillardise], le prince commande aux magicines ce qu'il veut estre fait : et après cela les magiciens commandent aux sorciers et sorcieres, mas et masques comme a leurs esclaves et servantes :

L'universo demoniaco è del resto quello della finzione, della menzogna, di una messinscena nella quale ogni verità viene sempre presentata assieme al suo opposto, senza che sia possibile distinguere i confini dell'una e dell'altro.

La contaminazione del ritratto della maga pagana tramite alcuni elementi legati all'immaginario demoniaco rinascimentale si protrae inoltre nella *tirade* ai vv.700-759, dove la Sultane pone sotto l'egida dei «démons infernaux» (v.706) il felice esito del proprio complotto, de «La feinte trahison» (v.730) con cui la menzogna aspira a divenire realtà[1]. Attraverso le seduzioni dell'illusione, la maga ottomana, come la rappresentazione teatrale, produce un simulacro, una maschera che rende artificiale la mimesi del reale. La verità dello sguardo, attraverso tale contraffazione, risulta irrimediabilmente compromessa, e l'invidia, la passione che più di tutte perverte la vista, domina di conseguenza le considerazioni del coro in conclusione a questo atto[2]. Del resto, se già Agostino condanna le diaboliche stregonerie teurgiche come il luogo del sapere «*ubi plus imperat inmunda invidentia*[3]», larga parte della trattatistica demonologica sostiene, come ad esempio nella *summa* del *Malleus maleficarum*, che uno dei modi in cui le streghe possono nuocere gli uomini con i loro *malocchi* è proprio attraverso la diffusione dell'odio o dell'invidia[4]. Nel frequente scambio

declarant neantmoins que le plus souvent le diable commande immediatement les malefices, parce que le plus souvent les magiciens et magiciennes ne sçavent point la langue des sorciers et masques»; Simone Dourlet, invece, durante l'interrogatorio afferma che «ie ne voulois aussi dire que i' estois magicienne, de peur qu'on n'eust pensé que i' eusse fait plus de mal, que ie ne disois, afin qu'on estimast que i' estois simple sorciere. Aussi i' ai dit alors que ie ne sçavois point la derivation de ce nom masque, cela n'est pas vray ; car les mas et masques sont masqués, et ce afin qu'ils ne soyent cogneus des survenans qui ne sont point encore au service du diable» (cit. in WAGNER 1939, pp.227-228). Il caso di Louis Gafridy, prete marsigliese condannato per crimini di stregoneria, è all'origine della stesura di più scritti, fra cui soprattutto il *Discours des marques des sorciers […]* (Aix, Jean Tholosan, 1611) del medico Jacques Fontaine (cfr. FONTAINE 2024 [1611]).

[1] Ai versi 707-714, come segnala l'editore di BOUNIN 1977 [1561], p.xx, l'autore inoltre «renouvelle le lieu commun humaniste de l'invention diabolique des armes à feu».

[2] Cfr. BOUNIN 1986 [1561], pp.334-337, a. II, vv.774-869: in particolare, l'invidia è descritta come «sans couleur» (v.782), come «fille de la nuit / A la face blêmie» (vv.786-787); essa «Va rongeant la poitrine» (v.801) e «va tiraillant / De ses âpres tenailles / Celui qui la va recélant / Au creux de ses entrailles» (vv.802-805). M. Heath segnala in BOUNIN 1977 [1561], p.76, il probabile riferimento da parte di Bounin a RHODIGINUS 1542 (XX, xxx, ff.959d-961a), il quale a fianco di Diogene Laerzio, Temistocle o Curzio Rufo cita anche Basilio, autore di un'omelia (XI) sull'invidia nella quale questo vizio viene descritto come il peccato diabolico per eccellenza.

[3] Agostino, *De civitate Dei*, X, x, 10: «*O theurgia praeclara, o animae praedicanda purgatio, ubi plus imperat inmunda inuidentia, quam inpetrat pura beneficientia! Immo vero malignorum spirituum cauenda et detestanda fallacia, et salutaris audienda doctrina*.» [AGOSTINO 2001, p.473: «O illustre teurgia ed encomiabile purificazio dell'anima, dove il sudiciume dell'invidia riesce più di quanto possa impetrare la purezza del bene! Si detesti e si eviti, invece, l'inganno degli spiriti maligni e si presti ascolto alla dottrina della salvezza!»]

[4] INSTITORIS, SPRENGER 1997 [1486], I, i, p.134, II, v, p.304: «Il y a donc six mantères dont elles peuvent faire le mal aux hommes, sans parler des menières dont elles font tort aux autres créatutes […] une autre consiste à s'employer à semer de la haine au de l'envie chez quelqu'un». PICO 2012 [1523], p.180: «*Nam ducuntur non veneris cupidine daemones sed invidiae, ut humanum perdant genus, nec sanguinem appetunt, aut carnes, ut ebibant, ut vorent, sed ut in tormenta ducant et animum et corpus sempiterna*.» [Ibid., p.183: «In realtà i demoni non sono spinti dal desiderio del piacere ma da quello di nuocere al fine di rovinare il genere umano, e non bramano né le carni per divorarle, ma per condannare l'anima e il corpo ai tormenti eterni.»] Sul tema del malocchio, tipico del «regard sorcier», nei secoli del Mediovo e del Rinascimento cfr. rispettivamente KLEIN 1983, p.42 e HAVELANGE 1998, pp.116-125, 197. Lo stesso tema dell'invidia verrà ripreso e ribaltato di senso da alcuni autori (come Freidrich von Spee nella *Cautio criminalis* o Francis Bacon nell'*Advancement of learning*, 1605) che nel corso del Seicento denunciano la caccia alle streghe collegandola alla superstizione del volgo

di elementi ed attributi che ne distinguono i profili, anche l'iconografia e più in generale l'arte rinascimentale testimoniano d'altra parte questa sovrapposizione fra la strega e l'invidia.

L'alterazione della realtà assume dei lineamenti quasi paradossali nel terzo atto, dove la simulazione diviene quasi iperbolica, a tratti metateatrale. Per convincere il Sultano che la finta lettera sulla congiura di Moustapha è vera, Rose decide infatti di inscenare deliberatamente la più totale perdita della ragione: la follia, interpretata nel più parossistico dei modi, diviene pertanto uno strumento per dissimulare una menzogna, per confondere la distinzione che separa finzione e verità. «La fureur apparaît ainsi comme le paradigme de l'éloquence, une éloquence représentée de manière duelle : redoutable lorsqu'elle fait appel au poivoir destructeur du mot, créatrice lorsqu'elle évoque la puissance prophétique d'une parole d'origine divine[1]». La retorica al contempo enfatica e ponderata della Sultana risulta quantomai efficace, tanto che Solimano, contaminato e quasi posseduto dalla furia demoniaca delle parole della moglie, ne riprende in un suo intervento il registro stilistico della finzione:

> Ainsi, ô Moustapha, l'auteur de tyrannie,
> […]
> L'auteur de tout discord et feinte trahison,
> Hui me veux-tu priver de l'usure journale,
> De ce théâtre […][2].

In una dimensione dove prevale la più assoluta ambivalenza, tutti i personaggi maschili de *La Sultane* si ritrovano ad interpretare dei ruoli all'interno di un teatro posto sotto la regia di questa Medea turca. Se nell'immaginario rinascimentale la dimostrazione della sottomissione delle streghe a Satana viene dimostrata attraverso la presenza e l'interpretazione di marchi corporali quali *stigmae diaboli*[3], nella tragedia di Bounin gli animi del Sultan e di Moustapha restano entrambi come segnati dalle virtù elocutorie e dagli incantesimi di Rose. Il loro profondo senso di malinconia, infatti, non deriva che dall'invidia della strega, la stessa che, tramite la propria parola diabolica, induce il primo a

---

e all'invidia che medici o teologi provano nei confroni di figure con cui condivisono, sotto certi aspetti, gli stessi domini di ricerca.

[1] FRAPPIER 2000, p.44.

[2] BOUNIN 1986 [1561], p.343, vv.1057, 1061-1063.

[3] L'attestastazione di questa credenza non si limita alla trattatistica demonologica, dove a partire dal secondo XVI secolo, ossia da quando il preteso "marchio" delle streghe viene sempre più inteso come *signum pacti*, gli esempi divengono pletorici (cfr. in particolare RÉMY 1596, I, v, ff.16-22, BOGUET 1610, xliv, «Des marques des sorciers», ff.137-140, LANCRE 2022 [1613], III, ii, «De la marque des sorciers»), ma si allarga all'intero immaginario rinascimentale. Si veda ad esempio NOIROT 1609, f.43: «Aussi les Sorciers oultre le particulier signal de leur detestable service au Daemon, qu'estoit la marque qu'il leur Imprimoit en quelque partie de leurs corps.» Cfr. JACQUES-CHAQUIN 1985, pp.213, 220, JACQUES-LEFÈVRE 2022, pp.262-263.

condannare il figlio innocente ed il secondo ad andare incontro al proprio destino di morte certa[1]. Del resto, quando Moustapha, vittima del livore della sultana, prende parola nel quarto atto, le sue parole denunciano apertamente i misfatti della matrigna come una dissimulazione del reale, come il prodotto di una menzogna il cui carattere ferino e canino recupera l'associazione anche iconologica che l'immaginario rinascimentale opera nei confronti dell'invidia[2], la passione che vizia la parola contaminandola con il proprio veleno:

Mais, bons dieux, quell'humeur triste et mélancolique,
Quell' rongenante phrénite ou douleur extatique
Me vient d'une pâleur occuper sans repos
Sans aucun mouvment mes esprits et mes os?
[…]
Las! mais je vois que c'est: c'est, c'est quelque ennemi
D'un visage masqué qui sur moi a vomi
Son médis babillard d'une voix traîtresse,
D'une rancœur chiennine et langue menteresse,
Qui sur moi a vomi le damnable venin,
Les clabodants abois de son cœur léonin.
[…]
Rose, as-tu si longtemps recuit en ta poitrine
Ce deuil, cette rancœur, cette gaine chiennine
Contre moi? Las! par feints et simulés efforts,
Par tes subtils aguets et par magiques sorts
M'as-tu assez gêné?[3]

Simile sovrapposizione fra l'invidia e la stregoneria per il tramite di immagini che le accomunano e ne sovrappongono i confini nell'immaginario del Rinascimento, si ripropone d'altra parte anche nel

[1] BOUNIN 1986 [1561], p 341, a. III, vv.988-989, Sultan: «O dieux, dieux, qu'est ceci? Quel encombre aigrissant / Me vient de froide peur ma face apâlissant?»
[2] Cfr. RIPA 2012 [1603], p.269, 209.4, che rinvia per questa immagine a Plinio, il quale racconta «che, sendosi il cane morso da qualche serpe, per non restar offeso magna una certa erba insegnatagli dalla natura, e per invidia nel prenderla guarda di non esser veduto da gli uomini.» Il motivo, trasmesso all'immaginario cristiano grazie soprattutto ad Agostino, si ritrova ad esempio nella sezione dedicata a questo vizio nei *Sette vizi capitali* di Hieronymus Bosch (1520 ca., olio su tavola, Madrid, Museo del Prado).
[3] BOUNIN 1986 [1561], p.349, a. IV, vv.1232-1235, 1282-1287, 1308-1312. Moustapha è del resto consapevole della natura subdola di Rose che agisce come un serpente che «sous les herbes flairantes / […] se tient coi» e che è animata da una «rongeante rancœur / Qu'elle me va gardant traîtrement dans son cœur / Et au creux de ses os, qui tout m'est pour augure, / Qu'elle me va trahissant» (Ibid., p.353, vv.1359-1360, 1376-1379). Cfr. LACOMBE 2022, pp.134-135. Per l'associazione di matrice ovidiana, ripresa copiosamente nella letteratura e nell'iconologia medievale e rinascimantale, fra il serpente e l'invidia, legati dalla lingua e dalla parola avvelenata, cfr. VINCENT-CASSY 1980, pp.255, 260-261.

discorso accademico *De l'envie* che Ronsard pronuncia una quindicina d'anni dopo la tragedia di Bounin. Dopo aver sostenuto che colui che è affetto dall'invidia «tumbe quelquefoys en une lycanthropye et court les champs penssant estre loupgarou[1]», l'astro attorno a cui ruota la costellazione letteraria della Pléaide continua affermando che

> Comme ceulx qui sont morduz d'ung chien enragé pensent tousjours voyr en l'eau l'ymage du chyen qui les a morduz, ainsi l'envyeux par une faulce aprehension songe et resve toujours aux biens, honneurs, richesses et dignitez de son pareil dont il est envyeux. Et davantaige par telle imagination et impression corrompt si bien son sang qu'il luy sort par les yeux des vapeurs et subtilz esperitz vemineux, lesqulez esperitz, jetez par les rayons des yeux et entrez dedans les yeux de ceulz qui les regardent, sont plus dangereux et vemineux que les regardz de basilictz, seprens et crapaux et deviennent bien souvent (lancez par le melencholye) au lieu d'envyeux, fascinaterus et enchanteurs.[2]

Nell'eco della sovrapposizione di queste immagini e questi riferimenti culturali, *La Sultane* di Bounin rappresenta dunque la tragedia della parola sovrannaturale, del discorso folle e furioso che evoca a sua volta il mito del potere magico intrinseco al linguaggio, dei poteri occulti che la parola intrattiene con gli oggetti che modella, secondo una gradualità analogica rispetto al Verbo creatore. «L'efficacité de la parole», del resto, «réside dans une duperie : c'est l'art d'escamoter la différence entre les mots et les choses, et de faire prendre les uns pour les autres[3]».

Tragedia della *conjuration*, *La Sultane* rappresenta in conclusione il dramma dell'eloquenza, dell'arte dell'illusione per eccellenza la cui forza risiede interamente nell'apparenza, nella menzogna, quello stesso «maudit vice» che Montaigne condanna in uno dei suoi *Essais*, giacché «Nous ne somme hommes, et ne nous tenons les uns aux autres que par la parole.[4]» Con i suoi *trucchi*, con il suo mascheramento del reale tramite le virtù della parola, la maga di Bounin sembra mettere in pratica i raggiri di quella stessa arte oratoria che viene denunciata, per citare nuovamente Montaigne, in quanto «piperesse et mensongere»:

> Ceux qui masquent et fardent les femmes, font moins de mal ; car c'est chose de peu de perte de ne les voir pas en leur naturel, là où ceux-cy font estat de tromper, non pas nos yeux, mais nostre jugement, et d'abastardir et corrompre l'essence des chose[5].

[1] RONSARD 1993-1994, II, *Pièces françaises en prose*, «De l'envie», p.1198.
[2] Ibid., pp.1198-1199.
[3] DUBOIS 1970, p.131.
[4] MONTAIGNE 1992 [1588], I, ix, «Des menteurs», p.36.
[5] Ibid., I, li, «De la vanité des paroles», p.338.

Tramite il potere esercitato sulle cose, la parola crea insomma un'illusione che diviene diabolica nel momento in cui essa assume i contorni della verità: il teatro, come il mondo, è in questo modo soggetto alle stesse leggi di falsificazione, così come sembra evocare il coro in chiusura all'atto terzo, indirizzato contro «ces masqués courtisan, / Tous ces courtisans parasites» che animati da un'invidia in fondo non così diversa da quella di Rose «par simulés poursuites, / Sous fausses armes et semblants, / Vont les rois abusant[1]».

4.2. Diavoli "gentili"

Simbolo della finzione e del mascheramento, il diavolo, nelle diffrazioni semantiche e nei suoi poliedrici aspetti, tende in un certo senso a camuffarsi fra la fine del Cinquecento e gli inizi del Seicento. Nelle tragedie dell'autunno del Rinascimento francese, il diavolo, in un certo senso, si "gentilizza", nel senso che alcuni elementi legati al suo mito sembrano come innestarsi ai richiami sempre più intensi della cultura classica. Prima di ripresentarsi in tutto il suo aspetto mostruoso ed irregolare, come con le grottesche nelle arti visive, ai margini e negli intermezzi che compongono la drammaturgia barocca, Satana pare adottare a cavallo di questi due secoli una maschera pagana, lasciando allo stesso tempo sempre più spazio scenico all'uomo, nonché alle sue passioni infernali.

L'ibridazione del mito di Satana sembra in primo luogo analizzabile nel confronto offerto con i personaggi delle Erinni e delle Furie[2], le creature demoniche della tragedia greca cui viene affidato il compito di vendicare i crimini commessi contro la società o la famiglia[3]. La cultura del secondo Cinquecento sembra tuttavia concepire queste creature infernali secondo l'accezione della tragedia latina, e più in particolare senecana, dove esse incitano il più delle volte a perpetrare dei crimini intorno ai quali si intesse la vicenda teatrale.

Oltre alla tradizione classica, nell'immaginario rinascimentale relativo alle Furie tende spesso a confluire, specialmente nella tradizione figurativa e demonologica, la deformazione "diabolica" di queste figure elaborata dall'esegesi medievale[4]. Accanto alla presenza in un certo senso retorica di

[1] BOUNIN 1986 [1561], p.347, III, vv.1175-1179.
[2] Cfr. LLOYD-JONES 1989.
[3] TIMOTIN 2012, pp.26-27: «L'image du *daimōn* comme "esprit vengeur" s'exprime en Grèce an cienne par un ensemble d'actions punitives ayant le rôle de préserver la θέμις, les prescriptions sociales et religieuses qui règlent la vie et maintiennent l'unité du γένος par la poursuite implacable des ceux qui les ont transgressées en portant atteinte à son intégrité. Cette représentation, qui évoque l'idée de justice distributive constitutive à la notion de δαίμων, recoupe d'autres figures mythiques, peu individualisées, comme les Érinyes ou les Kères, avec lesquelles elle se trouve en étroite relation. […] Dans la tragédie, l'image du *daimōn* attaché au γένος prend en effet un contour très proche de celle des Érinyes, en particulier chez Eschyle, où les deux représentations gardent encore tout leur relief mythique et religieux.»
[4] GUACCIO 1992 [1626], I, ii, pp.19-20: «E che altro sono le tre Furie infernali, Aletto Tisifone Megera, se non manifestazioni demoniache? Aletto significa 'Instabile', e il diavolo non riposa mai. Tisifone sta per 'Voce irata', e si sa

questi personaggi, spesso evocati nei monologhi per esprimere le passioni dell'anima portate al loro parossismo, Furie ed Erinni, anonime o indicate con un nome della tradizione antica, possiedono nelle tragedie del tempo dei tratti terribili, quasi diabolici, e che esasperano gli elementi infernali che appartengono all'archetipo classico.

Messe in scena nell'intermezzo di Jean Antoine de Baïf scritto per la traduzione della *Sophonisba* (1556) di Mellin de Saint-Gelais, ed evocate tanto nelle tragedie bibliche, come nell'*Aman* di Rivaudeau, quanto quelle di argomento storico, come nella *Tragédie de Coligny* di Chantelouve, il più delle volte queste creature dell'Inferno pagano descrivono sul piano retorico la dissennatezza dei personaggi a cui esse vengono associate. Le Furie rappresentano in questi casi delle metafore infernali che evocano sulla scena un *furor* sovrannaturale che collima di frequente con il demoniaco cristiano, e «dont l'effet est de déployer, dans l'espace scénique mais surtout dans l'espace discursif, l'appareil d'un imaginaire infernal érigé en mythologie du *pathos*[1]».

Oltre a rappresentare una delle immagini attraverso cui vengono espressi gli aspetti più infernali delle passioni umane, le Furie, a volte, costituiscono dei veri e propri personaggi che agiscono sulla scena, spesso intervenendo nei primi momenti della parabola tragica. Ad esse può essere infatti conferita la narrazione del prologo[2], oppure, sotto la spinta dell'archetipo costituito dal *Thyestes* di Seneca, l'origine macabra e morbosa degli eventi narrati in scena: dalle Furie, insomma, deriva l'insieme dell'impianto tragico, l'orrore, più che il terrore o la pietà, delle azioni della *fabula.*

Nonostante la marginalità dell'influenza che la tragedia italiana, soprattutto dopo i funesti eventi della San Bartolomeo, esercita su quella francese[3], nel 1585 Jean-Édouard du Monin adatta in francese l'*Orbecche* di Giovambattista Giraldi Cinzio[4], la tragedia di forte impronta senecana che viene rappresentata nella corte di Ferrara nel 1541, per poi essere stampata due anni più tardi presso i tipi di Manuzio. Rispetto all'ipotesto del drammaturgo ferrarese, il quale consacra parte della propria

che il diavolo istiga all'odio, al rancore, alla vendetta. Anche Megera è sinonimo di 'Lite o Discordia', e il diavolo suscita risse e alterchi». Cfr. Ibid., pp.26-27, 227. Questa interpretazione sviluppa in senso demonologico la lettura allegorica delle Furie che la tradizione mitografica quattro-cinquecentesca formula a partire dal modello dei *Mythologiarum* di Fulgenzio (I, VII, *Fabula de Furiis*): «*Huic quoque etiam tres Furias deservire dicunt, quarum prima Allecto, secunda Tisiphone, tertias Megera. Allecto enim Grece inpausabilis dicitur; Tisiphone autem quasi tuton phone, id est istarum vox; Megera autem quasi megale eris, id est magna contentio. Primum est ergo non pausando furiam concipere, secundum est in voce erumpere, tertium iugium protelare*».

[1] GROSPERRIN 2002, p.262.

[2] Come ad esempio avviene nella *Cléophon, tragédie conforme et semblable à celles que la France a veues durant les Guerres civiles* di Jacques de Fonteny (Paris, François Jacquin, 1600), dove tale ruolo viene affidato alla Furia Mégère.

[3] BALSAMO 1992, p.264: «La tragédie italienne restait fort éloignée de l'intérêt des érudits français parce qu'elle ne semblait pas concilier de façon convaincant e les sujets antiques et la rigueur d'un schéma classique aux exigences du temps. Dès 1570, la France prétendait en effet disposer de ses propres œuvres fondées sur le respect des modèles anciens et leurs règles, qui leur donnaient seuls la recette d'une éloquence et la richesse des sujets. L'expérience de la tragédie italienne fut pour les Français marginale». Cfr. CAIGNY 2011, pp.49-51.

[4] Jean-Edouard Du Monin, *Le Phoenix de Jan Edouard Du Monin, P.P., A Monseigneur l'Illustrissime Phoenix de France, Charles de Boubon Cardinal de Vandome, et Archiveche de Rouen* (Paris, G. Bichon, 1585).

riflessione teorica alla specificità scenica delle ombre e delle Furie, *L'Orbec-Oronte* di du Mounin sostituisce la dea Nemesi, il cui dialogo con le Furie inaugura l'azione tragica, con Tisiphone, alla quale si indirizzano le richieste di vendetta dell'Ombre de Séline, delineando già dai primi versi un'atmosfera tragica che si svolge «sotto il segno dell'orrore più demoniaco[1]». Poiché, secondo un'idea classica della demonologia scolastica, quest'ombra non può perseguitare i viventi, la sua vendetta viene delegata a Tisiphone, l'Erinne greca incaricata di punire gli assassini e più nello specifico i colpevoli di parricidio[2], un crimine che nell'immaginario rinascimentale si associa di frequente al simbolo - mitologicamente satanico - del serpente. Enfatizzando un elemento che si ritrova già nelle Eumenidi eschilee, proprio il serpente, del resto, rappresenta l'animale con cui le figure delle Furie vengono raffigurate sia nel teatro che nella pittura del Rinascimento, secondo una sfumatura che si discosta per la sua violenza iconografica dai caratteri primitivi delle divinità antiche[3].

La Furia infernale figura inoltre fra i personaggi de *La Machabee, tragoedie, du martyre des sept freres, & de Solomone, leur mere*, tragedia senza ripartizione in atti composta da Jean de Virey e apparsa inizialmente nel 1598, per poi essere rifusa con una seconda tragedia sul medesimo argomento, la *Tragedie de la divine et heureuse victoire des Machabees sur le roy Anthuicus* (1600), in un'edizione complessiva intitolata *Theatre des tragedies françaises* (1615)[4], nella cui epistola dedicatoria vengono espressamente evocate le calamità delle guerre civili. La soluzione scenica della Furie infernale adottata ne *La Machabee* tende ad amalgamare richiami classici e materia religiosa in una soluzione drammaturgica nella quale sembra delinearsi una certa predisposizione verso i moduli dell'estetica barocca, più sensibili alla rappresentazione di fatti cruenti[5]. Nella tragedia di Virey, dove l'argomento biblico è ripreso per ragioni più politiche che religiose, la Furie non stabilisce nessun

[1] GORRIS CAMOS 1990, p.61.

[2] MILLET 1995a, p.65, n. 13: «Le terme "parricide" désigne en effet fréquemment, dans l'antiquité comme en ancien et moyen français, tout meurtrier d'un proche parent, et pas seulement le meurtrier de son père».

[3] Ne *La Sultane* di Bounin, Sultan descrive la sua costernazione per il preteso complotto di Moustapha facendo riferimento alla «serpenteuse Erynne» e al «vipère serpent, parricide inhumain» (BOUNIN 1986 [1561], pp.341-342, III, vv.991, 1032). L'immagine è anche presente all'atto III de l'*Agamemnon, tragédie retirée de Sénèque* redatta da Louis-François Le Duchat (Paris, Richard Breton, 1561): cfr. CAIGNY 2011, p.140. In ambito artistico, gli affreschi di Giulio Romano a Palazzo Te di Mantova sviluppano l'immagine delle Furie con la chioma di serpenti, mentre il costume della Furia realizzato per il balletto delle *Noces de Pélée et de Thétis* da Henri Gissey (fra 1654 ca.) insiste nuovamente sull'elemento del serpente. Rispetto a questa immagine, CHRISTOUT 1965, p.224: «En réalité au XVII[e] siècle, le diable apparaît peu sous la forme de Satan, car il est objet de croyance et donc de crainte à peu près unanime. Le jeu ne peut s'établir sans détachement du monde familier. Pendant deux siècles nous voyons par conséquent beaucoup de diables mais guère le Diable […]. Avant tout le merveilleux diabolique consiste ici [*scil.* l'Opéera] dans la création d'un climat caractérisé par l'étrangeté, la recherche de terreur. Les moyens mis en œuvre ne veulent plus évoquer la gloire, ou la béatitude mais l'effroi, l'angoisse mortelle, les tourments infinis, susciter à la fois le recul et l'intérêt, le frisson. Jamais le rêve ne devient cauchemar, la règle fondamentale étant ici le plaisir».

[4] VIREY 2013 [1615]. Cfr. LEBÈGUE 1944a, p.92, LEBÈGUE 1944b, p.376.

[5] MEYNIEL 2019, p.261, cita un atto di battesimo del 1599 dove figurano più attori designati come «*représentant la diablerie en l'istoire des Macabez*», anche se la relazione con la *pièce* di Virey resta del tutto ipotetica. Il perseguitamento dei Maccabei per opera del diavolo è ad ogni modo un motivo che si ritrova nell'apocrifo neotestamentario di *Bartolomeo*.

contatto diretto con gli altri personaggi, secondo uno statuto drammaturgico[1], ma anche metateatrale[2], che non può non rievocare, seppur nelle debite differenze[3], quello del Satan di Bèze e di Des Masures.

La nomenclatura greca di Tysiphone si presenta nelle due tragedie storiche di Chrestien des Croix, *Rosemonde* (1603) e *Albouin* (1607), ma soprattutto in un dramma biblico scritto dal segretario di Margherita di Valois, Claude Billard de Courgenay. La tragedia, intitolata *Saül* (redatta nel 1608 ed apparsa in due edizioni successive del 1610 e del 1612)[4], si sviluppa in un insieme di fitti monologhi che inducono a far pensare che il dramma sia stata scritto più per essere letto che per essere rappresentato[5]. Billard tratta l'argomento religioso con una certa libertà tematica, paganizzando e secolarizzando la vicenda biblica in funzione encomiastica, al fine di declinare la vicenda di Saül e David come una sorta di corrispettivo scritturistico della successione, altrettanto provvidenziale, di Enrico IV ad Enrico III. L'antico re d'Israele assume di conseguenza un'attitudine morale prossima a quella di un tiranno, mentre la monarchia terrena del re Borbone si tinge in parallelo di una luce celeste. Trascurando l'aspetto religioso e psicologico della disobbedienza e della follia di Saül, Billard, poeta umanista che segue dappresso i modelli di Ronsard, Jodelle e Garnier, sembra insomma insistere più che altro sul piano politico e morale della vicenda veterotestamentaria, sollevando questioni che concernono la rivoluzione, la monarchia, il diritto divino di quest'ultima o la malevola influenza di coloro che non sono altro che delle «singes de cour», ossia i «beaus mignons[6]». Nell'*Argument* liminare, sorta di sinossi dei passi veterotestamentari da cui viene attinto

[1] La Furie «énonce la conclusion de la tragédie (v.1397-1426) […] [où] [l]es dix premiers vers du constat d'échec sont une suite d'interrogations» (VIREY 2013 [1615], p.72). L'«échec» è della diplomazia, giacché La Furie è la sola ed unica vincitrice della tragedia: la sua aggiunta al dettato biblico, in un certo senso, serve come a giustificare l'azione di un Male assoluto e trascendente.

[2] Oltre a discorsi contro i *ligueurs*, questo personaggio esprime spesso dei giudizi anti-ecclesiastici: cfr. VIREY 2013 [1615], pp.72-75. Nel 1594, compare a Parigi un'opera anepigrafica intitolata *Satyre Ménippée*, testo composito che prende spunto dalla convocazione della riunione degli Stati Generali a Parigi nel 1593, sotto il controllo della Lega e degli spagnoli e costituitosi al fine di designare il nuovo re di Francia: i tredici brani, che nel loro insieme sembrano rievocare una composizione drammaturgica medievale, riportano una serie di arringhe pronunciate dai protagonisti di questa riunione in uno stile che ricalca da vicino il modello della satira del filosofo Menippo, ripreso talvolta per il tramite di Varrone. A questo insieme di componimenti, nei quali è stata rintracciata la penna del filologo e poeta civile vicino alla Pléiade, Jean Passerat, fa riscontro, per la continuità dell'ispirazione menippea e per la critica rivolta contro i *ligueurs*, una vasta composizione storiografica di Jean de La Taille, l'*Histoire abregée des singeries de La Ligue […]* (s.l., s.e., 1595).

[3] La differenza più rilevante è certamente quella sul piano culturologica. MEYNIEL 2019, p.267: «Personnage surnaturel en pleine tragédie biblique qui pourtant n'est pas issue de la démonologie jusdéo-chrétienne mais bien d'un champ métaphorique gréco-latin».

[4] BILLARD 1612. Le altre tragedie raccolte in questa stampa sono: *Tragedie sur la mort du Roy Henry le Grand*; *Tragedie de polixene*; *Tragedie Guaston de Foix*; *Tragedie Le Merovee*; *Tragedie Panthee*; *Tragedie Alboin*; *Tragedie Genevre*. Oltre a questa raccolta drammaturgica, Billard è anche autore di un poema eroico dedicato a *L'Eglise triomphante* (Lyon, Claude Morillon,1617).

[5] Cfr. FORSYTH 1962, p.248.

[6] Queste due espressioni ricorrono con frequenza nel secondo atto della tragedia: cfr. BILLARD 1612, [f.17 v°].

l'intrigo teatrale, è inoltre fatto riferimento all'episodio di Endor, che Billard sembra interpretare con minore reticenza rispetto a La Taille[1]:

> Les brillans de la couronne lui [Saül] donnerent tellement la veuë, qu'il desobëit à l'expres commandement de Dieu, & s'ensanglanta les mains au pourpre sacré d'Achimelec, & de toute sa ville. La benediction de Dieu retirée de lui, & son cœur endurci, il a recours aux devins, & aux diables: & en fin ayant perdu la bataille contre les philistins se tue soi-mesme, desesperé de pardon[2].

L'inflessione barocca dei cinque atti della *pièce* trapela già dai primi versi, stesi rigorosamente in metro alessandrino. Il monarca, infatti, professa sin dal monologo in apertura di essere in preda alle Furie infernali, invocate con il loro nome pagano all'interno di un discorso che, per la ricercatezza delle immagini mitologiche impiegate, pare quasi una sorta di esercizio retorico. La follia del sovrano, tuttavia, resta senza una spiegazione teologica, ristretta ad un orizzonte di senso dove l'esempio biblico sembra descrivere soltanto la vicenda di un individuo punito per il suo orgoglio e per la sua assenza di rimorsi. La dimensione infernale evocata nelle prime battute viene inoltre ripresa ed esplorata nella quarta scena del terzo atto, dove Saül, su suggestione di Achys, decide di sedare la propria agitazione ricorrendo alle peccaminose arti della negromanzia[3]. L'invocazione della Phitonisse, narrata nel terzo atto e filtrata attraverso il modello della *Medea* senecana, sembra sfruttare l'intero repertorio antico per illustrare su un piano più linguistico che scenico l'irruzione debordante di entità infernali[4]: se l'autore, come scrive Lecercle, «se livre à une exhibition onomastique qui dépasse de très loin ses prétendus modèles, car aucune tragédie antique n'a jamais dressé un pareil annuaire des enfers[5]», l'ipotiposi costituisce più in generale la figura retorica attraverso cui viene ricamato l'intreccio di questa scena, accentuando sino alla dismisura il valore descrittivo del linguaggio tragico.

---

[1] Cfr. BERRÉGARD 2020, pp.76-77, 154-158, in particolare p.157: «La perspective dans laquelle sont sités les événements change d'un récit à l'autre: Billard embrasse l'ensemble de la fable sans distinguer les faits sur lesquels repose l'intrigue théâtrale et ceux auquels ils succèdent; *a contrario*, La Taille établit entre les deux une ligne de partage, qui confère aux scènes à venir un caractère particulier et une tonalité d'autant plus tragique qu'ils conduisent Saül à un point de non-retour.»

[2] Ibid., [f.13 v°]. La tragedia di Billard sembra, più in generale, del tutto indipendente da quella di La Taille, a differenza di quanto avviene invece per il caso dell'omonima *pièce* di Pierre du Ryer (1642), dove risulta del tutto assente l'invocazione dei demoni da parte della maga biblica e dove lo spirito di Samuel viene apertamente dichiarata come un'apparizione diabolica.

[3] Ibid., f.152 r°, Achys: «Ces Demons peuuent tout, leur sustance etherée / Sçait tout, discourt de tout, est de tour assuree: / Le futur est present à l'immortalité: / Immortels comme ils sont, iamais l'obscurité / N'erre deuant leurs yeux: c'est un rayon Solaire / Qui trabsoerce la nue, & n'est rien si contraire / A la perfection de leur estre divin, / Qu'ignorer les secrets du Ciel & du destin».

[4] Ibid., ff.126 v°-127 r°.

[5] LECERCLE 2007, p.175.

La secolarizzazione del mito di Satana è inoltre riscontrabile in alcune tragedie neolatine. Scritta per ringraziare il Re dei cieli per essere guarito da una grave malattia, il *Parabata victus* (1595) di Jacques-Auguste de Thou[1], poeta e storiografo cattolico passato alla storia per la sua tacitiana *Historia sui temporis* (1604-1620)[2], traspone in chiave cristiana il *Prometeo incatenato* di Eschilo, di cui in parte conserva la struttura[3]. Questo componimento neolatino si distingue non solo per l'eclettismo della soluzione adottata[4], ma anche per l'imitazione di un modello letterario che, fatta eccezione per i pochi tentativi isolati ed in parte riconducibili all'interesse melantoniano per la tragedia greca, risulta marginale nella cornice culturale del Cinquecento: «ce n'est pas Eschyle», infatti, «qui livra à la Renaissance le message de Prométhée[5]».

Nel panorama teatrale medievale, la figura di Prometeo viene citata in modo cursorio nel *Mystère du Viel Testament* fra le divinità del mondo pagano, oltre ad essere indicata nel *Mystère des Actes des Apôtres* come colei che, secondo lo stesso sfondo culturale, avrebbe presieduto alla creazione dell'uomo, costituendo dunque un travestimento allegorico del motivo biblico della creazione[6]. A partire dall'interpretazione allegorica di Boccaccio (*De genealogia deorum*, IV, 44), in parte derivata a sua volta da quella di Fulgenzio, l'immaginario rinascimentale concepisce il personaggio di Prometeo soprattutto come un simbolo della ricerca filosofica[7]. A fianco a questa lettura attraverso la quale il personaggio del mito antico diviene il modello per l'ascesa titanica verso la conoscenza[8], sopravvive l'interpretazione secondo cui, come denuncia Lattanzio nella sua *Epitome*

[1] THOU 1599.

[2] Messa all'Indice nel 1609 per l'animosità con cui vengono denunciati gli eccessi ai quali si sono abbandonati i cattolici (compreso il massacro della notte di San Bartolomeo), questa storiografia della Francia del secondo Cinquecento viene redatta in latino poiché, come sostiene lo stesso De Thous, il volgare è considerato troppo instabile. Nel 1604 compaiono i primi cinque volumi, che abbracciano gli eventi fra il 1543 e il 1572: la monumentale edizione finale, che comprende centotrentotto libri, compare postuma, a Ginevra, nel 1620.

[3] L'edizione di Eschilo curata da Jean Dorat, celebrata da Ronsard, risulta dispersa. Dopo la *princeps* aldina del 1518, Robortello cura l'edizione veneziana delle sette tragedie eschilee (1552) a cui seguono quelle parziali di Joannes Sanravius (*Aeschyli poetae tragoediae sex […]*, Basileae, Ioannem Ioporinum, 1555) e di Petrus Victorius e Henri Estienne (*Tragoediae septem […]*, Luteciae, Estienne, 1557). La traduzione latina di Coriolano Martirano appare nel 1556, quella di Mathias Garbitius nel 1559 a Basilea. Per un'interpretazione globale della tragedia di Eschilo cfr. RICŒUR 1953, pp.288-289: «la question centrale du *Prométhée enchaîné*, c'est de savoir qui est Zeus, qui est ce transcendant qui mène la passion de Prométhée, du titan qui a trop aimé les hommes, la passion de Prométhée crucifié. Le *Prométhée enchaîné* nous met en face du "dieu méchant", de l'indivision du divin et du satanique.»

[4] La *pièce* del tedesco Leonhard Culman (*Ein schön weltlich Spiel, von der schönen Pandora, auss Hesiodo dem Kriechichen Poeten gegozen […]*, Guldenmund, Hans, 1544) risulta simile a quella di de Thou per la commistione di forme e soggetti antichi con il messaggio morale di stampo cristiano (cui si aggiunge la presenza di una serie di personaggi allegorici e di Satan): cfr. TROUSSON 1964, I, pp.136-137.

[5] TROUSSON 1964, I, p.87.

[6] Cfr. Ibid., p.80.

[7] Cfr. CASSIRER 1974, pp.149-156.

[8] Per Ficino, ad esempio, il mito offre l'immagine simbolica di una condizione umana incompleta e pertanto costantemente tesa verso l'universo delle Idee, il più lontano possibile dalla propria dimensione terrestre. Per Erasmo, invece, lo sforzo del Titano indica la ricerca della verità divina, pur essendo tale tensione sottomessa, secondo i principi della *devotio moderna*, alla volontà di Dio stesso: cfr. TROUSSON 1964, I, pp.103, 106.

Divinarum Institutionum (XXV)[1], Prometeo non sarebbe altro che l'inventore dell'idolatria: *Pandora* (1541), componimento neolatino di Jean Olivier, sembra ad esempio inserirsi in questa tradizione ermeneutica, al pari di quanto avviene per la tragedia di de Thou[2].

Nell'architettura drammaturgica con cui si alternano allegorie e personaggi biblici, l'azione del *Parabata*, come recita il Prologus, converge verso colui che, «*callidi anguis ore dissimulans nefas*» ha indotto al peccato i la coppia edenica: se, del resto, Olivier Millet osserva più in generale che «le mythe prométhéen [est] un équivalent profane et poétique de l'idée de péché originel[3]», nel gesto di incatenamento del protagonista narrato nel *Parabata* si deposita probabilmente anche il ricordo di *Apocalisse* 20, 1-3, secondo una stratificazione di riecheggiamenti umanistico-teologici che ripristinano una certa lettura allegorica dell'ipotesto classico.

Della tragedia di de Thou si conoscono infine gli apprezzamenti che essa ricevette a ridosso della pubblicazione da parte di Justus Lipsius e di Jospeh-Justus Scaliger. Il secondo, uno dei quindici figli dell'umanista italiano, si rivolge più nel dettaglio con questi termini in una lettera inviata a de Thou il 13 dicembre 1595:

> Je vous remercie très humblement de vostre Tragedie. Je la trouve bien gentile, et l'argument et l'œconomie ingenieuse, où vous avez sceu trouver les personnes propres pour vostre argument à l'imitation d'Æschylus. Ceus qui auront leu diligemment le Promethèe prendront encore plus de plaisir en vostre invention […]. Vous pourriés bien faire le mesme en l'argument du sacrifice d'Isaac, là où la petite Tragedie françoise de Bèze vous aideroit beaucoup. Il ne fault que la paraphraser pour faire une tres belle Tragedie. Cestre tragédie, l'esté passé, fut jiuée ici par quelques enfans sans souci de si bonne grace, et si naifvement, que touz les spectateurs en furent ravis, et y en eust qui pleurèrent[4].

Discepolo dello stesso Bèze, di cui traduce in latino ed in maniera piuttosto libera l'*Abraham sacrifiant*[5], Johannes Jacomotus Barrensis pubblica nel 1597 un dramma neolatino intitolato *Agrippa Ecclesiomastix*[6]. Attingendo il proprio argomento dagli *Atti degli Apostoli*[7], questa *pièce* neolatina

[1] Lattanzio, *Epitome Divinarum Institutionum*, XXX (*PL*, 6, 1032-1033). L'interpretazione è presente in larga parte della letteratura patristica, come nei casi di Fulgenzio, Clemente d'Alessandria o Isidoro di Siviglia.
[2] Calvino, nel diciottesimo dei suoi *Sermones* compara il peccato originale al gesto di Prometeo per sottolineare il comune tentativo fatto per usurpare la potenza divina. Nella *Lyre chrestienne* di Du Bellay figura *La complainte du desesperé* (cfr. DU BELLAY 1981 [1560], pp.68-92), dove Prometeo prende parola per confessare l'orgoglio che lo ha indotto a rivalizzare con Dio, sfida da cui è poi stata generata l'umanità, secondo un'antica tradizione ripresa da Ovidio (*Metamorphoseon libri XV*, I, vv.82-83) ma assente in Eschilo.
[3] MILLET 1995a, p.63.
[4] Cit. in LEBÈGUE 1944b, p.383. Cfr. Ibid., p.387.
[5] Questa traduzione è stata a sua volta riadattata nella tragedia *Abraham* di Jean George (Montbéliard, Foillet, 1609). Per un confronto fra l'*Abraham* di Bèze e la sua parafrasi latina di Jacomotus cfr. MAHLMANN-BAUER 2006, p.343-368.
[6] Cfr. FAGUET 1912, p.67.
[7] Johannes Jacomotus Barrensis, *Agrippa Ecclesiomastix. Tragœdia*, Genevæ, Matthæus Berjon, 1597, f.7: «Argumentum est petitum ex XII. Cap. Act. Aspostolicorum, quod sic habet».

dedica il primo atto ad un monologo di Satan, dove fra i differenti stilemi con cui questo personaggio insiste sulla propria natura duplice emerge, in filigrana, un ruolo teatrale assai aderente a quello previsto dall'estetica medievale[1]. Nel vortice di richiami e sovrapposizioni che permea il panorama teatrale del Cinquecento, il "contro-modello" del *mystère* sembra insomma persistere nell'immaginario Rinascimento sino ai suoi momenti più autunnali.

Nei moduli di un'eloquenza sempre più sensibile allo stile barocco, *La Naissance ou La Création du Monde* (1612 ca.)[2] di Ville-Toustain ripercorre nelle forme della tragedia «l'histoire mythique de l'humanité[3]», drammatizzando i racconti del *Genesi* fino all'episodio dell'uccisione di Abele. Lucifer, il quale viene a conoscenza all'inizio della *pièce* dei progetti che il suo sottoposto Sathan sta maturando contro i progenitori dell'umanità, esprime al riguardo tutta la propria indignazione, pur lasciando trapelare certi «accents héroïques, quasi pré-cornéliens» che sottolineano «la dangerosité du projet infernal[4]».

> Quoy? oser s'eslever contre le Moteur mesme
> Et vouloir luy ravir son sacré Diadesme?
> C'est par trop entremprins, et trop avoir d'erreur,
> D'ambition, d'audace, et de gloire, et de cœur[5].

L'estetica barocca di questo dramma si delinea, inoltre, nel frequente richiamo ad una realtà apparente, velata, nascosta sotto l'artificio del camuffamento. Dopo essersi resa conto di essere stata indotta al peccato a causa «D'un Ange ténébreux jaloux de [s]on repos[6]», di un angelo invidioso, dunque, del destino preclusogli, Ève, stimolata anch'essa dalla gelosia, scopre a sua volta i piaceri della simulazione e dell'inganno:

> Mais si faut-il pourtant par feinte ou ruse cause
> Qu'Adam mon cher Espoux soit rival de ma faute:
> Lorsqu'on est affligé en un mesme manlheur,
> La peine qui nous suit nous grève mois le cœur[7].

[1] Cfr. Ibid., p.12, vv.7-8, p.13, vv.4, 8-13.
[2] VILLE-TOUSTAIN [1612 ca.]. Su questa *pièce* cfr. PAPAPETROU-MILLER 2001b, pp.117-122.
[3] DUBOIS 1985, p.155.
[4] WAJEMAN 2007, p.161.
[5] VILLE-TOUSTAIN [1612 ca.], p.11.
[6] Ibid., p.14.
[7] Ibid., p.15.

In questa continua dissimulazione della realtà, «la tromperie de la femme, comme celle du serpent, est double; ils masquent la vérité par leur discours, ils cachent une parole mensongère dans un corps[1]».

Secondo un'accezione pagana che tuttavia non esclude il sostrato cristiano e demonologico dell'immaginario dell'epoca, la dimensione infernale è inoltre frequentemente evocata nelle tragedie del secondo Cinquecento tramite la *mise en scène* di ombre a cui viene riservato, in una specie di prosopopea drammatizzata, il compito di far parlare i morti[2], gettando così una luce al contempo profetica e sovrannaturale, e comunque esterna all'azione, sulla vicenda tragica[3]. Se su un piano puramente filosofico la presenza di ombre con funzione protatica sembra inscrivere la dimensione teatrale in una sorta di sistema di impronta platonica, accentuando i caratteri di un'illusione del reale che si delinea soltanto tramite un gioco di proiezioni chiaroscurali, sul piano dei discorsi in cui si capillarizza il pensiero rinascimentale, l'ombra diviene una sorta di specchio opaco in cui gli scrittori di questo periodo sembrano come cercare la propria immagine nel riflesso degli spettri del passato. In questo sistema di rifrazioni filtrate, Le Loyer, ad esempio, giunge ad argomentare nei suoi *Discours* come le «fables» del mondo classico «monstrent que le vulgaire croyoit les Ames pouvoir retourner, & estre immortelles, parce que les Poëtes se sont tousiours accomodez à l'opinion la plus receuë & mesmes les Poëtes Tragiques qui eussent esté sifflez & chassez du Theatre s'ils eussent fait autrement.[4]» In un'argomentazione tutta tesa a dimostrare come le ombre infernali restino delle invenzioni teatrali che dimostrano per contrasto l'incredulità se non degli spettatori, quantomeno dei poeti che le hanno messe in scena[5], Le Loyer sembra insomma come individuare nel personaggio tragico dell'ombra il prisma di un gioco rifrazioni in cui si riflette, sino alla totale inversione, il rapporto fra illusione e realtà, fra teatro e mondo, tanto da concepire la scena non tanto una dimensione in cui si riverbera la realtà, quanto piuttosto il modello di senso che si proietta su questo stesso reale[6].

---

[1] WAJEMAN 2007, p.139.

[2] LECERCLE 2005, p.40: «La vogue des ombres tragiques intervient en effet à une période d'inflation démonologique où les peurs et les débats qui ont agité la culture chrétienne depuis l'Antiquité prennent une vigueur nouvelle, partageant les chrétiens entre deux positions extrêmes». Cfr. Ibid., p.41 per il caso di *Charité*, tragedia di Piérard Poullet (1595) dove viene esibito «un certain savoir démonologique». Cfr. MILLET 2005, dove si citano, fra l'altro, due componiementi, uno di Rémy Belleau l'altro di Flaminio de Birague, in onore di Garnier: il poeta viene celebrato per aver ressuscitato il genere della tragedia, facendo risuonare la voce degli autori antichi sepolta negli Inferi.

[3] Cfr. DUBOIS 2004, p.33.

[4] LE LOYER 1608, V, vi, f.521.

[5] Ibid., VI, xv, ff.661-662: «En bien, on voudra peut-estre prendre le retour des Ames de ce qu'en escrivent les Poëtes.Vrayment il ne se peut nier que les Poëtes pour do[n]ner lustre & authorité à leurs ouvrages fabuleurx, font, mais ce n'est que par feinte, revenir les Ames des hommes en terre, les faisans sortir du creux des Enfers. Les Tragedies sont toutes pleines d'Idoles & Ombres des Ames des morts representees sur le Theatre. […] Mais ces Poëtes mesmes quand serieusement & à la verité ils se sont mis à parler des Ames, ils n'auroient pas creu qu'elles peussent retourner.» Cfr. CLOSSON 2005, p.139.

[6] Cfr. CAVE 1999, p.73.

Dal punto di vista della teoria relativa alla scenografia teatrale, inoltre, l'*Art poëtique François, divisé en cinq livres* (1597) di Laudun d'Aigaliers, sorta di intercapedine fra l'universo poetico della Pléaide e quello Seicento barocco, tende per altri versi ad eleggere a principio direttivo una soluzione drammaturgica che, fatta forse eccezione per le tragedie di La Taille o Billard, rappresenta la norma più comune. Dedicando l'intero quinto libro alle discussioni di ambito drammaturgico, d'Aigaliers osserva in effetti che «Il y en a qui font venir des ombres sur le Théâtre. Si ils les font venir avant commencer le jeu, cela n'est pas faute, mais s'ils les font venir apres les jeux commencez et qu'elles ou qu'elle, s'il n'y en a qu'une, parle aux acteurs, cela est faillir[1]». Sul piano più strettamente scenico-retorico, in effetti, i tragediografi del Rinascimento ricorrono sul modello di Seneca[2] all'espediente dell'ombra al fine di ricostruire in maniera retrospettiva l'oscura genealogia dei peccati e delle colpe che intessono la vicenda drammatica, ma soprattutto per contaminare l'intreccio tragico con un elemento di trascendenza demoniaca da cui derivano i crimini e le crudeltà della rappresentazione: non solo nella letteratura classica, ma anche secondo la credenza popolare, gli spiriti dei morti, del resto, sono spesso ritenuti degli esseri maligni.

Nell'Italia del Cinquecento, la questione dell'ombra protatica costituisce una questione sia tecnica che poetica che si riverbera nelle riserve, del resto assai mutevoli, che Angelo Ingegneri muove nel *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche* (1598) contro Giraldi Cinzio[3], autore a sua volta della prima riflessione in volgare sul teatro che tenga conto dei precetti aristotelici, il *Discorso, over lettera intorno al comporre delle commedie e delle tragedie* (redatto intorno al 1543 e pubblicato nel 1554). Rispetto all'insieme di queste riflessioni teoriche, redatte con un certo strabismo critico in grado di tener anche conto del modello offerto dalle tragedie di Seneca, in Francia simile espediente teatrale sembra più che altro riflettere il sintomo «d'une crise», nella misura in cui le ombre protatiche «illustrent ou accompagnent en France, dans la seconde moitié du siècle, les guerres de religions comme les traités des spécialistes du surnaturel[4]».

---

[1] Cit. in LAWTON 1949, p.94.

[2] Gli esempi sono molteplici: per una veduta d'insieme cfr. MILLET 1995b; per *Iephtes* di Buchanan cfr. LEBÈGUE 1944a, p.25; per l'*Hyppolite* di Garnier (1573) cfr. MAZOUER 1984, p.138: «le dramaturge français invente un premier acte, absolument inconnu à Sénèque, destiné à poser la signification religieuse de la pièce à venir. L'ombre d'Egée, le père de Thésée, sort des enfers, et présente l'enchaînement des malheurs passées et prévus comme un destin […] ; Phèdre et sa passion sont l'instrument que le destin dirige contre le pur Hippolyte». La stessa ombra d'Égée sostiene che la collera di Plutone sia all'origine degli eventi tragici che si abbattono su Thésée, fuggito dagli Inferi soltanto per scoprire nella sua famiglia l'incesto, l'assassinio, l'adulterio.

[3] Giraldi Cinzio non viene mai nominato direttamente, anche se i riferimenti alle questioni di poetica sollevate dall'*Orbecche* risultano evidenti. Ad ogni modo, se un primo momento Ingenieri condanna la recitazione del prologo da parte di spettri sia per la difficoltà della loro rappresentazione che il ridicolo che possono suscitare, in un secondo tempo offre delle soluzioni per rappresentare nel modo più mostruoso ed inquietante possibile queto tipo di personaggio. Cfr. ATTOLINI 1988, pp.226, 233-234.

[4] MILLET 1995b, p.163.

Nei riflessi indiretti che uniscono circolarmente cultura elitaria e cultura popolare, a questo ruolo delle ombre nei prologhi tragici sembra in un certo senso corrispondere il ruolo riservato ai diavoli nei fenomeni di «teatralità diffusa[1]» costituita dalle parate religiose, spesso introdotte, come in una sorta di *proagôn*[2], proprio da questi personaggi. Nelle celebrazioni per Saint Jean Baptiste, ad esempio, agli attori travestiti da diavoli veniva riservato il ruolo di annunciatori della festa: «ces promenades amenèrent d'étranges abus: diables et sarrasins, nombreux comme une armée, commencèrent à piller, au profit de la fête[3]».

Infine, se la presenza del diavolo sarà sempre più diradata nella scena teatrale del XVII secolo, il problema del Male da lui rappresentato nelle tragedie del Rinascimento sembra come seguire il movimento centripeto di una drammaturgia sempre più focalizzata sul singolo individuo. Nella *tragédie classique*, in effetti,

> [c]'est toujours d'un individu engagé dans une histoire et obligé à un choix décisif par l'urgence de l'événement qu'il s'agit. La tragédie commence, du Cid à Phèdre, au moment où l'homme, envisagé dans sa condition sociale et politique et dans son individualité propre, est amené à prendre une décision où ses ambitions les plus légitimes et ses intérêts les mieux reconnus se trouveront compromis dans une lutte sans merci, supposant le sacrifice d'une part essentielle de soi et pouvant entraîner la mort. Dans cette lutte les passions humaines sont impliquées, que le héros les domine ou qu'elles l'entraînent irrésistiblement[4].

Se la scissione dell'uomo rappresentato nella tragedia classica consiste davvero in questa dicotomia fra dominio e sottomissione alle passioni, allora tale antinomia sembra in un certo senso interiorizzare una più larga duplicità che il mito di Satana, nella tragedia del Rinascimento, ha concretizzato sul piano figurativo e scenico, offrendo un simbolo ad un problema del Male che sembra ormai sempre più rilegato nel singolo orizzonte umano.

Breve epilogo in commedia

Come per il teatro serio, l'antico convive spesso con il recente nella commedia francese del Rinascimento. Se le *moralités* e i *mystères*, entrambi non esenti da certi elementi buffoneschi, delineano due modelli che interferiscono, sia nel segno della rottura che in quello della continuità

[1] MOLINARI 1996, p.5.
[2] Cfr. BARTHES 2002, p.139
[3] PETIT DE JULLEVILLE 1880, II, p.82.
[4] Jacques Morel, *L'esprit de la tragédie*, cit. in PAPAPETROU-MILLER 2001b, p.122.

latente, con l'estetica tragica rinascimentale, nel teatro comico del Quattro e Cinquecento, le commedie antiche ed umanistiche coesistono a fianco di *farces* e *sotties*, creando talvolta una sovrapposizione terminologica e tematica che denota un immaginario in piena gestazione. Del resto, la tradizione delle commedie plautine e terenziane persiste con una certa regolarità fra Medioevo e Rinascimento. Terenzio, in particolare, conosce durante il XV ed il XVI secolo una fortuna editoriale monumentale, di cui l'antologia *Thérence en français, prose et rime* stampata ad inizio Cinquecento costituisce uno degli esempi più ambiziosi.

«*Comoediae autem a more antiquo dictae, qui imitationem vitae, speculum consuetudinis, imaginem veritatis*». Questo assunto, attribuito da Elio Donato a Cicerone[1], gode di vastissima risonanza all'interno del sistema teoretico rinascimentale[2], dove il genere della commedia viene per l'appunto inteso quale specchio del mondo, come realtà di una finzione che riflette un'immagine del mondo attraverso il montaggio di situazioni, personaggi e oggetti. Termine soggetto alla più elastica delle polisemie, la commedia del Cinquecento assume un valore semantico così esteso da poter passare dalla caricatura al patetico, dalla parodia al sentimentale, dalla discussione colloquiale a quella tragica. Nei trattatisti e nei drammaturghi francesi del Cinquecento si delinea così una teoria del genere comico alquanto aperta, e nella quale si riversano spesso le conoscenze pregresse desunte, in particolare, dalla retorica medievale. L'interesse rivolto alla riflessione teorica in ambito comico risulta tuttavia più mitigato rispetto a quello espresso per la controparte tragica. Le indicazioni presenti nei commenti di Donato, così come le compilazioni di Josse Badius e la prefazione all'*Adria* di Charles Estienne (1542).

Divenendo sempre più tangibile a partire dalla rappresentazione francese della *Calandria* di Bibbiena (1548), che mette in scena un falso Negromante ed il cui complicato intreccio di eventi è come riassunto da Samia nel momento in cui afferma che «questa è una trama diabolica, così condotta da quello spirito maladetto» (V, i), l'influenza della commedia erudita o sostenuta di origine italiana si impone gradualmente nel contesto francese a partire dagli anni Quaranta del XVI secolo[3]. Accanto alla rappresentazione di commedie in volgare italiano (come avviene con *Flora*, commedia di Luigi Alamanni messa in scena a Fontainebleau nel 1555), la traduzione delinea un altro perimetro attraverso il quale si attinge in questi stessi anni al modello teatrale della penisola. A partire dalla

[1] Elio Donato, *Ars minor*, «De Tragoedia et comoedia», cit. in LAWTON 1949, p.12. Nell'opera di Cicerone, tuttavia, questa formual si ritrova soltanto parzialmente, mentre è più probabile che essa provenga da Livio Andronico.
[2] Cfr. LAWTON 1949, pp.30 (Josse Bade, *Praenotamenta*, 1502), 37 (Charles Estienne, *Epistre* prefatoria alla traduzione dell'*Adria* terenziana, 1542), 55 (Jacques Grévin, *Avant-jeu* de *Les Esbahis*, 1561), 75 (Pierre de Larivey, *Epistre* prefatoria a *Les Six Premières Comedie*, 1579). Il motivo è ripreso anche in Italia: Giovan Battista Belli ne offre per esempio una declinazione in chiave ironica nel prologo della sua *Sporta* (1543).
[3] Quella italiana non rappresenta l'unica influenza allogena: già nel 1524, ad esempio, appare in Francia la traduzione de *La Tragiomedia de Calisto y Melibea* di Fernando de Rojas.

metà del Cinquecento, le commedie italiane, infatti, vengono tradotte e ancora più spesso adattate in volgare francese: nel 1573, Jean de La Taille pubblica *Le Négromant*, traduzione della commedia ariostesca (1536)[1], mentre nel 1579 Pierre de Larivey pubblica una miscellanea di commedie[2] in cui compaiono *Les Esprits*, traduzione de *L'Aridosia* (1536) di Lorenzino de' Medici e nella quale viene messo in scena un inganno plautino architettato ai danni del protagonista, a cui vien fatto credere che la sua dimora sia «pleine de diables» e che quindi sia necessario ricorrere ad un (finto) esorcismo[3]. Se nel 1582 Giordano Bruno fa stampare a Parigi *Il Candelaio*, in cui i falsi negromanti vengono denunciati come ciarlatani[4], l'influenza della commedia italiana gioca d'altro canto un ruolo fondamentale nel diffondere oltralpe personaggi, come il pedante, che assumono talvolta dei riflessi diabolici.

Negli stessi anni in cui le commedie italiane vengono rappresentate e tradotte, diversi autori francesi si dedicano a questo genere componendo delle *pièces* originali. Se nelle *Comédies bibliques* (1547) di Marguerite d'Angoulême il titolo sembra soltanto rinviare ad una più generica rappresentazione teatrale in cui il misticismo evangelico si colora di toni umanistici, il personaggio di Satana, già presente nella *Comédie de la Nativité* della principessa di Navarra, tende a ricorrere con maggiore frequenza nelle commedie scritte da alcuni autori protestanti nella decade che va dal 1550 al 1560 circa. Queste commedie si distinguono innanzitutto per l'insistenza con cui esse utilizzano il carnevalesco ribaltamento dei personaggi, dei linguaggi e degli eventi dell'attualità del secondo Cinquecento al fine di decostruire sistematicamente il nemico cattolico, evidenziandone per

[1] Cfr. DE CAPITANI 2005, pp.217-220, BENEDETTINI 2010, BETTONI 2016, pp.223-224. L'ipotesto più rilevante per le figure dei falsi negromanti, di cui la commedia erudita abbonda, è sicuramente il *Decameron* di Boccaccio. Su questo personaggio nel contesto italiano cfr. RADCLIFF-UMSTEAD 1986.

[2] Pierre de Larivey, *Les six premieres comedies facieuses, de Pierre de Larivey, Champenois. A l'imitation des anciens Grecs, Latins, et modernes Italiens. A sçavoir, Le Laquais, La vefve, Les esprits, Le morfondu, Les jaloux, Les escolliers*, Paris, A, l'Angelier, 1579. Ne *La Vedova*, commedia di Lodovico Dolce (Venezia, Giolito, 1545) da cui Larivey traduce *La vefve*, l'intrigo viene risolto da un frate, il quale convince un marito gabbato che egli sia stato vittima di una diabolica macchinazione. Nel 1611, Larivey manda in stampa a Troyes, presso i tipi di Pierre Chevillot, una nuova raccolta, *Les Trois Nouvelles Comédie*, che comprende *La Constance*, *Le Fidèle* e *Les Tromperies*, la seconda delle quali, traduzione di una commedia di Luigi Pasqualigo, mette in scena in II, xiv, un pedante che disquisisce sulla natura ed i nomi dei demeoni.

[3] Ripreso dalla *Mostellaria* plautina, ed in parte sviluppato nell'*Exorcismus sive spectrum*, uno dei *Colloquia* di Erasmo (*Familiarum Colloquiorum […]*, Basileae, I. Froben, 1518), il motivo si ritrova con una certa frequenza nel panorama della commedia erudita del Cinquecento, come ad esempio ne *I fantasmi* (1544) di Hercole Bentivoglio, *pièce* a cui probabilmente lo stesso Larivey in parte si ispira per la sua traduzione. Cenni alla *Mostellaria* vengono fatti anche in ambito demonologico: cfr. LE LOYER 1608, I, ix, f.80.

[4] Nelle accuse rivolte contro i ciarlatani ricorre talvolta il mito del diavolo, sorta di *arkè* che ne sussume i comportamenti fraudolenti. Così, ad esempio, scrive Girolamo Mercurio, ne *Degli errori popolari d'Italia* (Venezia, Gio. Battista Ciotti Senese, 1603), IV, iii, ff.181-182: «Le condizioni adoprate da q[ue]sti nell'essercitar la lor arte, per lo più sogliono esser cinque. Primo il mascherarsi. Seco[n]do salir sopra il banco. Terzo dir delle bugie. Quarto gabbar i semplici. Quinto vender ballotte, & altre robbe. Questi sono le principali condizioni, se bene i mezzi sono diversi, secondo i proprij umori, perche altri essercita le predette condizioni con li zanni, altri con burattini, alcuni con le meretrici, chi a suon di lira, chi a suon di lento, o d'arpa. Hora queste stesse condizioni vedo, che osservò il diavolo nel Paradiso terestre, dunque egli dù l'inventore d'arte cosi infame. E che ciò sia il vero, egli si mascherò, perche prese la forma del serpente, se non salì sopra il banco, salì sopra l'albore dal qual si fanno le tavole, e di queste i banchi: disse delle bugie.»

contrasto ironico lo stato di totale derelizione morale. In questo di gioco di specchi deformanti che spesso si rifà a quella cultura comica popolare[1] i cui toni più violenti prendono forma nel *topos* della *marmite papale*[2], la *Comédie du Pape malade tirant à la fin* (1561) ascritta a Bèze o a Conrad Badius, i due nomi che si presentano anche nell'attribuzione delle *Satyres chrestiennes de la cuisine papale* (1560)[3], mette in scena la malattia del papa, in un sistema di richiami allegorici che emerge chiaramente nei personaggi di Moinerie e Prêtrise, accoliti del pontefice. Ricoperto dallo stesso Pape dell'incarico di reclutare delle «gens d'élite» (v.564) affinché costoro possano prenderne le difese contro le accuse dei protestanti, Satan, descrivendo in un discorso il profilo di colui che può esercitare tale avvocatura, sembra come far emergere il sistema di deformazione della verità su cui si basa sia l'impostura cattolica, sia, in un certo senso, la stessa arte teatrale (vv.657-666). Il mito di Satana viene declinato in tono polemico e farsesco anche nella *Comedie facetieuse du frere Fecisti* (1589) di Jacques Bienvenu, nella quale il celebre negromante Nostradamus viene apertamente identificato come un adepto del diavolo.

Infine, a fianco all'esplosione del genere pastorale, che con i suoi satiri ed i suoi fauni sembra del resto riecheggiare alcuni aspetti dell'immaginario demoniaco, la commedia dell'arte, con i suoi Arlecchini e le sue altre maschere infernali[4], gode in Francia di una fortuna senza eguali, portando in scena, sotto mutato aspetto, il re delle tenebre, protagonista di un mito che, al pari di tutti gli altri, continua a cambiar forma nel corso dei secoli, in un gioco di continui mutamenti che ricorda come la realtà si nasconda il più delle volte sotto le apparenze e come il mondo, tutto sommato, non è altro che «un theatre où le Diable joue une infinité de divers et dissemblables personnages[5]».

Conclusioni

Nel fermento di idee, religioni, filosofie, influenze del mondo classico, retaggi medievali, progetti estetici e stimoli provenienti dall'attualità storica, il teatro francese del Rinascimento si offre come un bacino culturale in cui, sotto la spinta di una ricercata armonia, si verificano continue osmosi e costanti tensioni fra immaginari differenti. Sullo sfondo, il teatro del mondo proietta sulla scena personaggi e situazioni le cui vicende echeggiano il presente storico, benché l'impronta mimetica

[1] Sulla rilevanza della cultura comica popolare nel contesto letterario della Francia rinascimentale cfr. BAKHTINE 1990, p.140.
[2] Cfr. MELLET, MELLET 2012. Il *topos* della malattia come corruzione morale e religiosa possiede una lunga tradizione culturale, declinato teatralmente nella *Moralité de la Maladie de Chrestineté à XIII personnages […]* (Paris, P. de Vignolle, 1533) di Matthieu Malingre o nella *Comédie du monde malade et mal pensé* (contenuta nella raccolta *Poésie de l'Alliance […]*, Genève, Jean Crespin, 1568) di Jacques Bienvenu.
[3] Cfr. BAKHTINE 1990, p.186.
[4] Cfr. TOSCHI 1976, pp. 1166-221, GAMBELLI 1999.
[5] LANCRE 2022 [1613], I, i, p.74 [f.12].

venga al contempo sfumata all'interno di una rappresentazione fortemente immaginaria, quasi utopica, un microcosmo del possibile posto sulla permeabile frontiera che separa la verità dalla finzione.

Attraversando di continuo questo labile confine, il diavolo, come del resto testimoniano anche le discussioni intorno alla stregoneria, assume nel corso del Rinascimento un ruolo quantomai teatrale, presentandosi sia come uno dei principali protagonisti degli eventi che hanno maggiormente marcato la storia di questo periodo, sia come entità immaginaria, finzionale, espressione di tutto quell'insieme di inquietudini che nel passato aveva assunto dei contorni concreti ed identificabili, ma che ora, all'alba del pensiero moderno, grava sempre più all'interno del singolo coscienza umana.

Simbolo di ogni contraddizione e di tutto ciò che è proteiforme, il mito di Satana, in conclusione, si offre come un prisma su cui si riverbera questo caleidoscopico sistema di riflessi fra orizzonti e dimensioni differenti. Scarto nella norma, margine rispetto al paradigma, la presenza di Satana sulla scena del mondo e del teatro del Rinascimento riflette, nelle sue varie declinazioni, le ombre che attraversano questo periodo, facendone emergere, come in controluce, i timori e le incertezze che increspano una visione di mondo fondata su fragili armonie. Riflesso nella dimensione naturale di un Male concepito sempre meno nella sua componente metafisica e sempre più come questione umana, il mito di Satana sembra in tal senso accompagnare sulla scena teatrale del Rinascimento i processi con cui il singolo individuo tende ad occupare con crescente protagonismo il centro dello spettacolo, portando in scena i moti del proprio animo e i dubbi che travagliano la propria coscienza. E mentre cala il sipario sulla ricerca delle ragioni del Male nei riflessi celesti che il mondo restituisce, si intravede, da dietro le quinte, un nuovo personaggio, pronto ad allestire un teatro che gravita attorno alle passioni. Satana, allora, si congeda dalla scena, mentre il suo mito si riverbera in questa nuova immagine più individuale, ma anche più problematica, di un uomo il cui cuore e le cui azioni sono spesso in preda a passioni dai riflessi infernali.

Conclusione
La “fine” di Satana

La maggior parte degli studi che affrontano l’argomento trattato nelle precedenti pagine dedicano normalmente un capitolo finale dedicato alla “fine del diavolo”. In effetti, nei diversi immaginari che prendono forma nei periodi successivi a quello rinascimentale, il mito di Satana subisce continui mutamenti di senso che talvolta ne sfumano i contorni, rendendolo quasi impercettibile.

Se il pio Corneille si guarda bene di pronunciarne il nome fra i versi del suo *Polyeucte* («Ah! ruses d’enfer, du genre humain l’ennemi vous abuse») e Jean de Rotrou ne *Le Véritable Saint Genest* (1645) fa esclamare al suo protagonista che «Ce monde périssable et sa gloire frivole / Est une comédie où j’ignorais mon rôle»), Cartesio riprende i concetti di Dio ingannatore e genio maligno come, rispettivamente, un’ipotesi metafisica e un mito metodologico, Satana, negli stessi anni, tende ad assumere parimenti dei lineamenti orrorosi e spettacolari, in linea con i principi che distinguono l’estetica barocca.

Il mito di Satana si delinea secondo un significato positivo in un panorama culturale che, come per il Rinascimento, si costruisce intorno all’immagine della luce: l’Illuminismo. Fra i protagonisti che incarnano in Francia il rinnovamento culturale del Secolo dei Lumi, Voltaire, chiamando i suoi amici D’Alembert e Diderot «frères en Belzébuth», tende come a ribaltare il simbolo di Satana per conservarne soltanto il significato “prometeico”: in quanto Signore dell’inferno e delle fiamme che vi regnano, il diavolo si oppone infatti alle tenebre dell’ignoranza e della superstizione, quella stessa ignoranza e quella stessa superstizione che proprio il Rinascimento, cercando di far luce su fenomeni oscuri come la stregoneria, aveva del resto principiato.

Quasi tramando nell’ombra di un secolo che ha tentato di tacitarlo, nel corso del Romanticismo il diavolo torna a rivestire un ruolo da protagonista. Relegato nell’inferno, egli diviene simbolo di un’aspirazione verso qualcosa di inattingibile e del sentimento di malinconia che deriva da simile anelito: un diavolo pensieroso, dunque, che tuttavia non perde i suoi aspetti di beffeggiatore, di mente estrosa, un po’ dandy. Se Gustave Doré fornisce le immagini più icastiche di questo diavolo che soffre nella sua *ruminatio* infernale, Gautier e Flaubert riprendono il mito di Satana declinandolo talvolta secondo i calchi del genere del *mystère*. Hugo ripercorre invece il mito teologico dell’apocatastasi, salvando il diavolo dalle tenebre dell’Inferno ne *La fin de Satan*, mentre Balzac disegna in *Melmoth réconcilié* la parabola di un’aspirazione faustiana all’onniscienza che infine distrugge se stessa. E se prima che l’Inferno venga visitato da Rimbaud, la disintegrazione di stampo diabolico viene eletta quale principio estetico da Huysmans e da Lautréamont, mentre Baudelaire,

quasi insistendo su quel concetto di finzione che diviene il terreno su cui germoglia l'immaginario demoniaco a partire dall'autunno del Cinquecento, rammenta ne *Les litaines de Satan* che «La plus belle ruse du Diable est de nous persuader qu'il n'existe pas».

Nell'eco di quel movimento centripeto che si abbozza nel corso del Rinascimento, quando il nodo metafisico e morale del problema del Male comincia ad ancorarsi all'interno della coscienza individuale, in una lettera indirizzata ad un amico Valéry scrive che tutta la sua metafisica e tutta la sua morale consistono «En deux mots […] - que Dieu existe et le Diable aussi, mais en nous». Cioran, invece, oltre a ricordare che «Nous sommes tous des farceurs», sostiene che «Tant que l'on croyait au Diable, tout ce qui arrivait était intelligible et clair; depuis qu'on n'y croit plus, il faut, à propos de chaque événement, chercher une explication nouvelle, aussi laborieuse qu'arbitraire, qui intrigue tout le monde et ne satisfait personne.»

All'alba di questi sviluppi filosofico-letterari, il teatro del Rinascimento, come si è cercato di far emergere nel presente studio, articola il mito di Satana in una continua osmosi fra figurazione scenica e realtà storica, in un questionamento del problema del Male che si pone progressivamente dall'esterno all'interno dell'individuo umano, "interpretando" in tal senso i conflitti insiti alla filosofia dell'esistenza, l'asse di ricerca forse più profondo ed originale dell'intero pensiero del XVI secolo. Elemento concreto che ha storicamente accompagnato i lati più oscuri del processo identitario della prima età moderna, nonché soggetto artistico che la in parte garantito la rappresentazione delle più intime conflittualità dell'uomo del Cinquecento, il mito di Satana, in conclusione, sembra rivestire un ruolo cardinale nel suggerire un ritratto del Rinascimento in controluce, nel quale luci ed ombre possano non escludersi bensì compenetrarsi a vicenda, affinché possa emergere come la "fine" dell'esistenza concreta del diavolo non comprometta, in fondo, le possibilità che questa figura possiede nel delineare un'ermeneutica del fenomeno non soltanto teatrale, ma anche umano.

Del resto, ciò che forse distingue maggiormente il mito di Satana all'interno dell'immaginario di ogni tempo è questa facoltà che esso offre nel rendere esprimibile e rappresentabile una questione che resta tanto centrale quanto insolubile nel pensiero umano, il problema del Male. Grazie al significato plurivoco di cui egli radicalizza le più estreme espressioni, Satana, in un certo senso, consente infine di affrontare un oggetto di studio che assume spesso dei tratti mutevoli, sfuggenti, a volte delineabili solo per contrasto: la condizione umana. Se il suo aspetto ed il suo significato cambiano, rendendo mutevole ogni giudizio conclusivo, è forse perché, in fondo, come già scriveva Montaigne, «c'est un sujet merveilleusement vain, divers et ondoyant, que l'homme. Il est malaisé d'y fonder jugement constant et uniforme.»

Bibliografia

Corpus:

ACONCIO 1565a, Jacopo Aconcio, *Satanae stratagemata libri octo* [SATANAE / STRATAGEMATA LI- / BRI OCTO. / *IACOBO ACONTIO* / *Authore.* // Acceſsit eruditiſsima Epiſtola de ratione edendorum libro- / rum, ad Iohannem Volfium Tigurinum / eodem authore. // [ill.] // BASILEAE / APVD PETRVM PERNAM / M. D. LXV.]

ACONCIO 1565b, Jacopo Aconcio, *Les ruzes de Satan* [LES RVZES / de ſatan recueillies & / comprinſes en huict liuvres // *PAR IACQUES ACONCE.* // [ill.] // A BASLE, / De l'imprimerie de Pierre Perne. / M. D. LXV.]

AGOSTINO 1988, Aurelio Agostino, *Commento ai Salmi*, ed. M. Simonetti, Roma-Milano, Fondazione Lorenzo Valla-Mondadori, «Scrittori greci e latini», 1988

AGOSTINO 1992-1997, Aurelio Agostino, *Confessioni*, ed. M. Simonetti et al., trad. G. Chiarini et al., Roma-Milano, Fondazione Lorenzo Valla-Mondadori, «Scrittori greci e latini», 5 t., 1992-1997

AGOSTINO 2001, Aurelio Agostino, *La città di Dio*, trad. L. Alici, Milano, Bompiani, «Il pensiero occidentale», 2001

AGOSTINO 2012, Aurelio Agostino, *La Trinità*, ed. G. Catapano, trad. B. Cillerai, Bompiani, «Il pensiero occidentale», 2012

AGOSTINO 2016, Aurelio Agostino, *Soliloqui*, ed. M. Simonetti, Roma-Milano, Fondazione Lorenzo Valla-Mondadori, «Scrittori greci e latini», 2016

AGOSTINO 2018, Aurelio Agostino, *Commenti alla Genesi*, trad. G. Catapano, E. Moro, Milano, Bompiani, «Il pensiero occidentale», 2018

AGOSTINO 2024, Aurelio Agostino, *Sulle divinazioni dei demoni*, trad. R. Limonta, Milano, La Vita felice, «La coda di paglia» 57, 2024

AGRIPPA 1533, Henricus Cornelius Agrippa von Nettesheim, *De occulta philosophia libri tres* [HENRICI / CORNELII AGRIP- / PAE NETTESHEYM A' CONSILIIS / & Archiuis Inditiarii ſacræ C AE- / SAREAE Maieſtatis : De / OCCVLTA PHI- / LO SOPHIA / Libri Tres. // HENRICVS CORNELIVS AGRIPPA. // [ill.] // *Nihil est opertum quod non reueletur,* / *& occultum quod non ſciatur.*/ *Matthæi X.* // *Cum gratia & priuilegio Cæſaræ Maieſtatis ad triennium.*] [Coloniae], [1533]

AGRIPPA 1992 [1533], Cornelius Agrippa, *De occulta philosophia libri tres*, ed. V. Perrone Compagni, Leiden, Brill, «Studies in the History of the Thought» XLVIII, 1992

AMERVAL 1991 [1508], Eloy d'Amerval, *Le livre de la deablerie*, ed. R. Deschaux, B. Charrier, Genève, Droz, «Textes littéraires français» 406, 1991

ANEAU 1990 [1551], [Barthélemy Aneau], *Le Quintil horacien*, in GOYET 1990, pp.185-233

*ANONIMO 1589, *Les sorcellerie de Henry de Valois* [LES / SORCELERIES / DE HENRY DE VA- / LOIS, ET LES OBLA- / tions qu'il faiſoit au dibale / dans le bois de Vin- / cennes. // *Auec la figure des demons, d'argent doré, auſ-* / *quels il faiſoit offrandes, & leſquels ſe* / *voyent encores en ceſte ville.*// [ill.]] [Paris, Didier Millot, 1589]

*ANONIMO 1878-1891, *Le mistère du Viel Testament*, ed. J. de Rothschild, Paris, Firmin Didot, Société des Anciens Textes Français, 6 t., 1878-1891

*ANONIMO 1963, *Le mystère d'Adam (Ordo representacionis Ade)*, ed. P. Aebischer, Genève, Droz, «Textes littéraires français», 1963

*ANONIMO 1971, *Le Jeu d'Adam (Ordo representacionis Ade)*, ed. W. Noomen, Paris, Vrin, «Les classiques français du Moyen Age», 1971

ARISTOTELE 2010, Aristotele, *Retorica e poetica*, ed. M. Zanatta, Torino, UTET, 2010

AUBIGNÉ 1995 [1627], Théodore Agrippa d'Aubigné, *Les Tragiques*, ed. F. Lestringant, Paris, Gallimard, «Poésie», 1995

BAÏF 2021 [1537], Lazare de Baïf, *Tragédie de Sophocle intitulée Electra*, «Préface», in VUILLERMOZ (ed) 2021, pp.40-41

BARDON 1596, Bernard Bardon de Brun, *Saint Jacques* [SAINCT / IACQVES, / TRAGOEDIE, // REPRÆSENTEE PVBLIQVEMENT / A LYMOGES PAR LES CONFRERES / Pelerins dudict Sainct, en l'Année / 1596. Le Iour & Feste Sainct / IACQVES 25. Iullet. // Par B. BARDON, De Brun. //[ill.]// *A LYMOGES,* / Par HVGVES BARBOV. / 1596. *Auec Permission.*]

BARRAN 1554, Henry de Barran, *L'Homme justifié par Foy* [TRAGIQVE / COMEDIE / FRANCOISE / de l'homme iustifié / par Foy. /*/ GALAT. III. / Auez-vous recu l'Eſprit par les œuures de / la Loy, ou par la predication de la Foy ? //[ill.] Hebr. 10. 38. LE IVSTE VIVRA DE FOY. / Compoſé / Par M. Henry / de Barran. // [Genève?] [Robert Estienne?] 1554.]

BARRAN 1994 [1554], Henry de Barran, *Tragique Comédie française de l'homme justifié par Foi*, ed. R. Reynolds-Cornell, in *La comédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, I, 6 (1541-1554), Florence-Paris, Olschki-PUF, «Théâtre français de la Renaissance», 1994, pp.439-535

BARRAN 2021 [1554], Henry de Barran, *L'Homme justifié per Foi*, «Prologue», ed. S. Lardon, in VUILLERMOZ (ed) 2021, pp.95-98

BADUEL [*inter* 1552-1561], Claude Baduel, *Traité des anges* [TRAITTE / DES AN/ GED, / AVQVEL EST DE- / monſtré quelle opinion / nous deuons auoir d'iceux, & comment Satan / eſt noſtre aduersaire, & / ennemy capitel. / Pſeaume 34 / *Les Anges ont plnaté* / *Leur camp tout à l'entour de ceux* / *Qui craignent Dieu, veilland pour eux* / *Et pour leur ſeureté* / A GENEVE. / Par Iaques Berthet.]

BÈZE 1564, Théodore de Bèze, *Confession de la foi chrétienne* [CONFESSION / DE LA FOY CHRE- / STIENNE, / *FAITE PAR THEODO-* / *re de Beſze, contenant la confirmation d'icelle, &* / *la refutation des ſuperſtitions contraires.* / Reueuë ſur la Latine, & augmentee, auec vn / Abregé d'icelle // *A GENEVE.* / PAR IEAN CRESPIN. / *M. D. LXIIII.*] (1559)

BÈZE 1964 [1582], Théodore de Bèze, *Chrestiennes Méditations*, ed. M. Richter, Genève, Droz, «Textes littéraires français», 1964

BÈZE 1967 [1598], Théodore de Bèze, *Abraham sacrifiant*, ed. K. Cameron, K. M. Hall, F. Higman, Genève-Paris, Droz-Minard, «Textes de la Renaissance» 22, 1967

BÈZE 1969 [1550], Théodore de Bèze, *Abraham sacrifiant. Tragédie françoise*, ed. anastatica C. R. Frankish, Wakefield-New York-Paris-La Haye, S.R. Publishers Ltd-Johnson Reprint Corporation-Editions Mouton & Co., «French Renaissance Classics», 1969

BÈZE 1986 [1550], Théodore de Bèze, *Abraham sacrifiant*, ed. P. De Capitani, in *La tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX (1550-1561)*, I, 1 (1550-1561), Florence-Paris, Olschki-PUF, «Théâtre français de la Renaissance», 1999, pp.1-54

BÈZE 2006 [1550], Théodore de Bèze, *Abraham sacrifiant. Tragédie française*, ed. M. Soulié, J.-D. Beaudin, Paris, Champion, «Textes de la Renaissance» 122, 2006

BÈZE 2021 [1550], Théodore de Bèze, *Abraham sacrifiant*, «Préface», ed. S. Lardon, in VUILLERMOZ 2021, pp.86-91

BILLARD 1613, Claude Billard, seigneur de Courgenay, *Saül* [TRAGEDIES / DE CLAVDE BILLARD / SIEVR DE COVRGENAY, / Bourbonnis. / *DEDIEES* / A *TRES-GRANDE ET* / *TRES-GENEREVSE PRINCESSE* / *la Reine Regente en France.* // [ill] // A PARIS. / De l'Imprimerie de FRANCOIS HVBY, ruë ſainct / Iacques au ſoufflet vert. Et en ſa bouticque au / Palais en la gallerie des Priſonniers. / M. DC. XIII. / *Auec priuilege du Roy*.]

BOAISTUAU ET AL. 1575, Pierre Boaistuau, François de Belleforest, Claude de Tesserant, Rodéric Hoyer, Arnauld Sorbin, I.D.M. [Jean de Montylard?], *Histoires prodigieuses* [HISTOIRES / PRODIGIEVSES / EXTRAICTES DES PLV- / SIEVRS FAMEVX AVTEVRS, / Grecs & Latins, ſacrez & prophanes : miſes / en noſtre langue par P. Boaiſtuau, ſournom- / mé Launay, natif de Bretagne.// *Augmentees outre les precedentes*

impreſſions, de / ſix hiſtoires aduenues de noſtre temps, adiouſtées / par F. de Belle-foreſt Comingeois, auec les / portraicts & figures. // Dediées à treſ-haut, & treſpuiſſant ſeigneur, / Iean de Rieux, Seigneur d'Aſſerae. // [ill.] // A PARIS, / Chez Charles Macé à l'enſeigne de / la Pyramide. / 1575]

BOAISTUAU 1981 [1558], Pierre Boaistuau, *Le Théâtre du Monde*, ed. M. Simonin, Genève, Droz, «Textes littéraires français» 297, 1981

BOAISTUAU 2010 [1561], Pierre Boaistuau, *Histoires prodigieuses (édition de 1561)*, ed. S. Bamforth, J. Céard, Genève, Droz, «Textes littéraires français» 605, 2010

BODIN 1587, Jean Bodin, *De la démonomanie des sorciers* [DE LA / DEMONOMANIE / DES SORCIERS. / *A MONSEIGNEVR M. CHRE-* / *ſtofle de Thou, Cheualier, Seigneur de Cœli, premier* / *Preſident en la Cour de Parlement, & Conſeil-* / *ler du Roy en ſon piué Conſeil.* / *Reueu, corrigé, & augmenté d'vne grande partie.* / PAR I. BODIN, ANGEVIN // [ill.] // A PARIS, / Chez IACQVES DV-PVYS, Libraire Iuré, à la / Samaritaine. / M. D. LXXXVII. / AVEC PRIVILEGE DV ROY.]

BODIN 2016 [1580], Jean Bodin, *De la démonomanie des sorciers*, ed. V. Krause, C. Martin e E. MacPhail, Genève, Droz, «Travaux d'Humanisme et Renaissance» DLIX, 2016

BOGUET 1610, Henry Boguet, *Discours des sorciers* [DISCOVRS / DES SORCIERS, / AVEC SIX ADVIS EN FAICT / DE SORCELLERIE. / *ET VNE INSTRVCTION POVR* / *un Iuge en ſemblable matiere:* / Par HENRY BOGVET Dolanois, grand Iuge / en la terre S. Oyan de Ioux, dicte de S. Claude / au Comté de Bourgongne. / *N'eſtant ce que l'Autheur a cy deuant mis en lumiere ſur le* / *meſme ſuiect, qu'un eſchantillon de ce qui eſt* / *traitté en ce liure.* / TROISIEME EDITION //[ill.] // *A LYON*, / Chez PIERRE RIGAVD, rue Merciere, au coing / de rue Ferrandiere, à l'Horloge. / *M. D C X.* / Auec Approbation des Docteurs, & Priulege du Roy.] (1602)

BOUNIN 1977 [1561], Gabriel Bounin, *La Soltane*, ed. M. Heath, Exeter, University of Exeter, «Textes litteraires» XXVII, 1977

BOUNIN 1986 [1561], Gabriel Bounin, *La Sultane*, ed. M. Dassonville, in *La tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX (1550-1561)*, I, 1 (1550-1561), Florence-Paris, Olschki-PUF, «Théâtre français de la Renaissance», 1999, pp.295-368

CALVIN 1550, Jean Calvin, *Commentaire sur l'Epistre aux Romains* [COMMEN- / TAIRE DE M. IEAN / CALVIN SVR L'E- / piſtre aux Ro- // mains. // [ill.] // A GENEVE / PAR IEAN GIRARD. / 1550.]

CALVIN 1554a, Jean Calvin, *Genesis Commentarius* [IN PRIMVM MOSIS LI- / brū, qui Geneſis vulgo dicitur, Com / mentarius Iohannis Caluini. // [ill.] // [Genève] Oliua Roberti Stephani. / M. D. LIIII.]

CALVIN 1554b, Jean Calvin, *Commentaire sur le Genèse* [COMMENTAIRE / DE M. IEAN CALVIN, / *SVR LE PREMIER LI-* / *VRE DE MOYSE, DIT* / GENESE // [ill.] // *A Geneue*, / CHEZ IEAN GERARD, / M. D. LIIII.]

CALVIN 1561, Jean Calvin, *Trois sermons sur le sacrifice d'Abraham* [*TROIS* / SERMONS / SVR LE SACRI- / FICE D'ABRAHMA. / Par M. Iean Caluin. // Au commencement & à la fin du premier deſ- / quels, ſont inserees les Prieres que l'Auteur a ac- / couſtumees faire en ses Sermons ordinaires. // [ill.] // Auec Priuilege. / [Genève, Jacques Bourgeois pour Pierre Juglier] *M. D. LXI.*]

CALVIN 1563, Jean Calvin, *Sermons sur le Livre de Job* [SERMONS / DE M. IEAN / Caluin ſur le liure / de / IOB. / Recueillis fidelement de ſa bouche ſelon / qu'il les preſchoit // A GENEVE / [Jean de Laon (Antoine Vincent)] M. D. LXIII.]

CALVIN 1567, Jean Calvin, *Sermons sur le Deutéronome* [*SERMONS* / DE M. IEAN CAL- / uin ſur le v. liure de Moyſe / nommé Deuteronome: / RECVEILLIS FIDELEMENT DE MOT / à mot, ſelon qu'ils les preſchoit publiquement. / *Auec une preface des Miniſtres de l'Egliſe de Geneue, &un auertiſſe-* / *ment fait par les Diacres*. / Il y a auſsi deux tables : l'vne des matieres principales, l'autre des paſſages de la Bible alle- / guez par l'autheur en ces Sermons.// [ill.] // A GENEVE. / De l'imprimerie de Thomas Courteau. / *M. D. LXVII.*]

CALVIN 1604, Jean Calvin, *Homiliae in I librum Samuelis* [IOANNIS / CALVINI / HOMILIÆ IN / I LIBRVM SA- / MVELIS // [ILL.] // *GENEVÆ* / EXCVDEBAT GARBRIEL CARTERIVS. / M. DCIIII.]

CALVIN 1984 [1550], Jean Calvin, *Des scandales*, ed. O. Faito, Genève, Droz, «Textes littéraires français» 323, 1985

CALVIN 1985 [1549], Jean Calvin, *Advertissement contre l'astrologie judiciaire*, ed. O. Millet, Genève, Droz, «Textes littéraires français» 329, 1985

CALVIN 2008 [1541], Jean Calvin, *Institution de la religion chrétienne* (*1541)*, ed. O. Millet, Genève, Droz, «Textes Littéraires Français» 598, 2 t., 2008

CAMPANELLA 2007 [1604], Tommaso Campanella, *Del senso delle cose e della magia*, ed. G. Ernst, Roma-Bari, Laterza, «Biblioteca Filosofia Laterza», 2007

CHANTELOUVE 1999 [1575], Jean François de Chantelouve, *La tragédie de feu Gaspard de* Coligny, ed. L. Wolfe, in *La tragédie à l'époque d'Henri III (1574-1579)*, II, 1 (1574-1579), Florence-Paris, Olschki-PUF, «Théâtre français de la Renaissance», 1999, pp.85-149

CRESPET 1590, Pierre Crespet, *Deux livres de la haine de Satan* [DEVX LIVRES / DE LA HAYNE / DE SATHAN ET MALINS / ESPRIST CONTRE L'HOMME, / & de l'homme contre eux. // Ou ſont pas notables diſcours & curieuſes / recherches expliquez les arts, ruſes, & / moyens, qu'ils prattiquent pour nuyre à / l'homme par tharmes, obſeſſions, Magie, / ſorcellerie, illuſions, phantoſmes, impoſtu- / res, & autres eſtranges façons, auec les re- / medes conuenables pour leur reſiſter ſuy- / uant qui ſe pratique en l'Egliſe. // Auec la table

bien ample des matieres y contenues. // *Par Venerable Pere F. P. Creſpet Prieur des* / *Celeſtins de Paris.* / A Monſeigneur le Duc de Mayenne. // A PARIS, / Chez Guillaume de la Nouë, ruë de S. Iaques, / au nom de Ieſus. / 1590. / AVEC PRIVILEGE.]

DANEAU 1574, Lambert Daneau, *Dialogue des Sorciers* [Les Sorciers / DIALOGVE TRES-VTI- / LE ET NECESSAIRE / POVR CE TEMPS / * / AVQVEL CE QVI SE DI- / ſpute auiourdhui des Sorciers & Eriges, / eſt traité bien amplement, & reſolu. / *Par L. Daneau.* // [ill.] // *De l'Imprimerie de Iacques Bourgeois.* / M. D. LXXIIII.]

DEL RIO 2023 [1608], Martin Del Rio, *Disquisitionum magicarum libri sex*, ed. P. Maxwell-Stuart, J. M. G. Valverde, Leiden-Boston, Brill, «Heterodoxia Iberica», 6 t., 2023

DES MASURES, 1989 [1566], Louis Des Masures, *Tragédies saintes. David combattant; David triomphant; David fugitif*, ed. M. Dassonville, in *La tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, I, 2 (1561-1566), Florence-Paris, Olschki-PUF, «Théâtre français de la Renaissance», 1989, pp.215-441

DES MASURES 2021a [1566], Louis Des Masures, *Tragédies saintes*, «Dédicace», ed. A. Cullière, in VUILLERMOZ (ed) 2021, pp.123-131

DES MASURES 2021b [1566], Louis Des Masures, *Tragédies saintes*, *David combattant*, «Prologue», ed. A. Cullière, in VUILLERMOZ (ed) 2021, pp.132-134

DES MASURES 2021c [1566], Louis Des Masures, *Tragédies saintes*, *David triomphant*, «Prologue», ed. A. Cullière, in VUILLERMOZ (ed) 2021, pp.135-137

DES MASURES 2021d [1566], Louis Des Masures, *Tragédies saintes*, *David triomphant*, «Prologue», ed. A. Cullière, in VUILLERMOZ (ed) 2021, pp.138-140

DU BELLAY 1974 [1550], Joachim Du Bellay, *L'Olive*, ed. E. Caldarini, Genève, Droz, «Textes littéraires français», 1974

DU BELLAY 1981 [1560], Joachim Du Bellay, *La Monomachie de David et de Goliath. Ensemble plusieurs autres œuvres poétiques*, ed. E. Caldarini, Genève, Droz, «Textes Littéraires Français» 298, 1981 (1552)

DU BELLAY 2003 [1549], Joachim Du Bellay, *Œuvres complètes*, vol. I : *La Deffence, et Illustration de la Langue Françoyse* [Paris, Arnoul l'Angelier, 1549], ed. F. Goyet, O. Millet, in Paris, Honoré Champion, «Textes de la Reanissance» 71, 2003

DU LAURENS 1598, André Du Laurens, *Discours de la conservation de la vue* [DISCOVRS / DE LA CON- / SERVATION DE LA / veuë: Des maladies melancho- / liques : des catarrhes: & de la / vieilleſſe. / *Compoſé par M. André de Laures, Medecin* / *ordinaire du Roy, & Profeſſeur de ſa* / *Majeſté en l'Vniuerſité de Mede-*

/ *cine à Montpellier.* / Reueus de nouueau & augmentez de / pluſieurſ chapitres. // [ill.] // POVR THEODORE SAMSON / *M. D. XCVIII.*] (1594)

ESTIENNE 1950 [1542], Charles Estienne, *Epistre du Translateur au Lecteur, en laquelle est declairée la manière que les Anciens ont observée en leurs comedies*, in WEINBERG (ed) 1950, pp.89-103.

FICINO 1576, Marsilio Ficino, *Opera omnia* [MARSILII / FICINI FLORENTINI, / inſignis Philoſophi Platonici, Medici, / atque Theologi clariſsimi, Opera, & quæ ha- / ctentus extitêre, & quæ in lucem nunc primùm prodiêre omnia : omnium artium / & ſcientiarum, maiorumóm facultatum multifaria cognitione refertiſsima, in / duos Tomos digesta, & ab innumeris mendis hac poſtrema / editione caſtigata: quorum ſeriem uerſa / pagella reperies. / VNA CVM / GNOMOLOGIA, HOC EST, / SENTENTIARUM EX IISDEM / *operibus collectarum farragine copioſißima,* / *in calce totius uoliminis* / *adiecta.* // [ill.] // Cum Gratia & Priuilegio Cæſareæ / Maieſtatis. / BASILEÆ, / EX OFFICINA HENRICPETRINA [1576]]

FICINO 2005 [1474], Marsilio Ficino, *La religione cristiana*, ed. R. Zanzarri, Roma, Città Nuova, «Autori moderni per il terzo millennio» 5, 2005

FLAVIO 1998, Giuseppe Flavio, *Antichità giudaiche*, ed. L. Moraldi, Torino, UTET, «Classici delle religioni. La religione ebraica», 2 t., 1998

FONTAINE 2024 [1611], Jacques Fontaine, *Discours des marques des sorciers et de la réelle possession que le diable prend sur le corps des hommes, 1611*, ed. S. Houdard, T. Maus de Rolley, Grenoble, Jérôme Millon, «Asclepios», 2024

GARZONI 1996 [1585], Tomaso Garzoni da Bagnacavallo, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, ed. P. Cherchi, B. Collina, Torino, Einaudi, «I millenni», 3 t., 1996

GUACCIO 1992 [1626], Francesco Maria Guaccio, *Compendium Maleficarum*, ed. L. Tamburini, Torino, Einaudi, «I millenni», 1992

INSTITORIS, SPRENGER 1997 [1486], Henry Institoris (Kraemer), Jacques Sprenger, *Le Marteau des Sorcières. Malleus Maleficarum*, ed. A. Danet, Grenoble, Jérôme Millon, 1997 (1990) [1669]

ISIDORO 2013, Isidoro di Siviglia, *Etimologie o origini*, ed. A. Valastro Canale, Torino, UTET, «Classici latini», 2013 (2004)

JULIAN 1557, Anselme Julian, *L'art et jugement des songes* [*DE* / L'ART ET IV- / GEMENT DES / SONGES, ET / VISIONS NO- / CTVRNES, // Selon la doctrine des anciens, Nouuelle- / ment composé par Maiſtre Ancerme / Iulian, Docteur en Medecine. // *Auec la Phyſionomie des Songes, & viſions* / *fantaſtiques des perſonnes, & l'expoſition* / *d'iceux, ſelon le cours de la Lune*. // [ill.] // *A LYON.* / Chez Benoiſt Rigaud, & Iean Saugrain. / 1557]

*KIRCHMAYER 1558, Thomas Kirchmayer, *Le marchant converti* [*LE / MARCHANT / CONVERTI, / TRAGEDIE EXCELLENTE, // EN laquelle la vraye & fausse religion, au pa- / ragon l'yne de l'autre, sont au vif represen- / tées, pour entendre quelle est leur vertu & / effort au combat de la conscience, & quelle / doit estre leur issue au dernier iugement de / Dieu*, [Genève], par Iean Crespin, 1558]

LA TAILLE 1574, Jean de La Taille, *Géomance abrégée pour savoir les choses passées, présentes et futures* [LA / GEOMANCE ABRE- / GEE DE IEAN DE LA / TAILLE DE BONDAROY, / Gentil-homme de Beauce. // *Pour ſçavoir des Choſes paſſées, presentes* / *& futures.* // Enſemble le Blaſon des Pierres Precieu- / ſes, Contenant leurs vertus & / proprietez. // A PARIS, / Pour Lucas Breyer, tenant ſa boutique, au / ſecond pilier de la grand' ſalle / du Pallais. / 1574]

LA TAILLE 1882, Jean de La Taille, *Œuvres*, ed. R. de Maulde, Paris, Léon Willem, 3 t., 1882

LA TAILLE 1968 [1572-1573], Jean de La Taille, *Saül le Furieux, La Famine ou les Gabéonites. Tragédies*, ed. E. Forsyth, Paris, M. Didier, 1968

LA TAILLE 1992 [1572], Jean de La Taille, *Saül le Furieux*, ed. L. Kreyder, in *La tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX (1550-1561)*, I, 4 (1568-1573), Florence-Paris, Olschki-PUF, «Théâtre français de la Renaissance», 1999, pp.295-368

LA TAILLE 2005 [1572-1573], Jean de La Taille, *Saül le Furieux, La Famine ou les Gabéonites*, ed. G. Spillebout, Paris, Eurédit, 2005

LA TAILLE 2007 [1572], Jean de La Taille, *De l'art de la tragédie*, ed. C. Barataud, Paris, Eurédit, 2007

LA TAILLE 2021 [1572], Jean de La Taille, *De l'art de la tragédie*, ed. J.-C. Ternaux, in VUILLERMOZ (ed) 2021, pp.156-168

LA TAILLE 2024 [1572], Jean de La Taille, Jean de La Taille, *Saül le furieux*, ed. F. Lecercle, Jean de La Taille e Jacques de La Taille, *Théâtre complet*, Paris, Classiques Garnier, «Bibliothèque du théâtre français» 106, 2024, pp.69--197

LANCRE 1622, Pierre de Lancre, *L'incrédulité et mescreance du sortilège* [L'INCREDULITE' / ET / MESCREANCE / DV SORTILEGE / PLAINEMENT / CONVAINVE. // OV IL EST AMPLEMENT ET

CVRIEVSEMENT / traicté, de la verité ou Illusion du Sortilege, de la Fascination, de / l'Attouchement, du Scopelisme, de la Diuination, de la Ligature / ou Liaison Maagique, des Apparitions : Et d'vne infinité d'autres / rare & nouveaux subjects.] // *PAR P.DE L'ANCRE CONSEILLER* / *du Roy en ſon Conſeil d'Eſtat.* // [ill.] // A PARIS, Chez NICOLAS BVON, ruë Sainct Iacques, à l'enſeigne Sainct / Claude, & de l'Homme Sauuage. / M. DC. XXII. / *AVEC PRIVILEGE DV ROY*.]

LANCRE 2022 [1613], Pierre de Lancre, *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons*, ed. J. Céard, Genève, Droz, «Travaux d'Humanisme et Renaissance» DCXXXII, 2022

LAVATER 1571, Ludwig Lavater, *Trois livres des apparitions des esprits* [TROIS LIVRES / DES APPARITIONS / DES ESPRITS, FAN- / toſmes, prodiges & accidens merueil- / qui precedent ſouuentesfois la / mort de qulque perſonnage renom- / mé, ou vn grand changement és choſes / de ce monde: / *Compoſez par LOYS LAVATER Mi-* / *niſtre de l'Egliſe de Zurich:traduits d'A-* / *leman en François:conferez, re-* / *ueus & augmentes* / *ſur le Latin.* / Plus trois queſtions porpoſees & reſolues par / M. Pierre Martyr excellent Theologie, leſ- / quelles conuiennent à ceſte matiere : traduites / auſsi de Latin en François. // [ill.] // De l'Imprimerie de François Perrin, / pour Iean Durant. / *M. D. LXXXI.*] (Genevae, [Jean Crespin], 1570)

LE COQ 2000 [1580], Thomas Le Coq, *Tragédie de Caïn*, ed. N. Clerici-Balmas, in *La tragédie à l'époque d'Henri III (1574-1579)*, II, 2 (1579-1582), Florence-Paris, Olschki-PUF, «Théâtre français de la Renaissance», 2000, pp.385-437

LE LOYER 1586, Pierre Le Loyer, *IIII Livres des Spectres* [IIII. LIVRES / DES SPECTRES OV / APPARITIONS ET VISIONS / D'ESPRITS, ANGES ET DEMONS / ſe monſtrans ſenſiblement / aux hommes. // *Par Pierre le Loyer Conſeiller au Siege Preſidial d'Angers.* / Vlpianus Libro vigeſimo quinto ad edictum Ostẽtum cum / quid prodigioſum videtur, quæ Græci *φάσματα* vocant. / *A la Royne mere du Roy.* //[ill.]// Imprimé à Angers, & ſe vendent / A PARIS / Chez Gabriel Buon au clos Bruneau à l'image / ſainct Claude. / M. D. LXXXVI. / *AVEC PRIVILEGE DV ROY*.]

LE LOYER 1608, Pierre Le Loyer, *Discours des spectres* [DISCOVRS, / DES SPECTRES. / OV VISIONES ET / APPARITIONS, COMME / ANGES, DEMONS, ET AMES, SE MONSTRANS / viſibles aux hommes, où ſont rapportez / LES ARGVMENS ET RAISONS DE CEVX / qui reuocquent en doute ce qui ſe dit ſur ce ſubiect, & autres qui en ap- / prochent, comme les voix, & ſons prodigieux, Signes, Ecſtaſes & ſonges / admirables, & encores les Hiſtoires des Apparitions, & ſemblable pro- / diges aduenus en chaſque ſiecle, prinſes des meilleurs autheurs ; & puis / finalement les moyens de diſcerner les bons & mauuais Eſprits, enſem- / ble les remedes & exorciſmes pour chſſer & coniurer les Demons. // *LE TOVT EN HVICT LIVRES.* / Par PIERRE LE LOYER, Conſeilleur du Roy au ſiege Preſidial d'Angers. / ΔΕΥΤΕΡΩΝΑΜΕΙΝΟΩΝ / Vlpianus lib. viceſimoquinto ad Edictum. / *Oſtentum cum quid progidioſum uidetur, quæ Greci* φάσματα *vocant.* / SECONDE EDITION, REVEVE ET AVGMENTEE // [ill.] // A Paris, / Chez NICOLAS BVON, demeurant au mont Sainct Hilaire, / à l'enſeigne Sainct Claude. / M. DC. VIII. / *AVEC PRIVILEGE DV ROY, ET APPROBATION*.]

LEMNIUS 1574, Levinus Lemnius, *Les occuktes merveilles et secrets de nature* [*LES* / OCCVLTES / MERVEILLES ET SECRETZ / DE NATVRE AVEC PLVSIEVRS / enſeignemens des choſes diuerſes, tant par / raiſon probable, que par coniecture arti- / ficielle: expoſées en deux liuvres, de non / moindre plaiſir que profit au / lecteur ſtudieux. / PAR / *Leuin Lemine, Medecin Zirizeen, & nouuellement trad-* / *duictes de Latin en François, par I. G. P.* / Auec deux tables, l'vne des argumes des chapitres, / l'autre des ſingulieres matiers d'iceux. // [ill.] // A PARIS. / Pour Galiot du Pré, Rue S. Iaques, à l'enſeigne * de la Gallere d'or. / 1574] (1567)

LOMBARDI 1971-1981, Petri Lombardi, *Sententiae in IV Libris distinctae*, Grottaferrata, Editiones Collegii S. Bonaventurae ad Claras Aquas, «Spicilegium Bonaventurianum» 4-5, 3 t., 1971-1981

LUTHER 1911-1912 [1544], Martin Luther, *Genesisvorlesung*, in Id., *D. Marthin Luthers Werke: kritische Gesamtausgabe*, ed. G. Koffmane, O. Reichert, Weimar, H. Böhlaus Nachfolger, 42-44 t., 1911-1912

LUTHER 1912-1921 [1566], Martin Luther, *Tischreden (1531-1546)*, in Id., *D. Marthin Luthers Werke: kritische Gesamtausgabe*, Weimar, H. Böhlaus Nachfolger, 6 t., 1912-1921

MACHIAVELLI 2018, Niccolò Machiavelli, *Tutte le opere. Secondo l'edizione di Mario Martelli (1971)*, Milano, Bompiani, «Il pensiero occidentale» 2018 (1971)

MALDONAT 1605, Juan Maldonado, *Traicté des anges et démons* [TRAICTE / DES ANGES / ET DEMONS DV / R. P. Maldonat / Ieſuiſte. / *Mis en francois par* / *Maistre François* / *de la Borie grand* / *Arcidiacie et Cha=* / *noine à Perigueux*. / *A PARIS.* / *Chez François Huby ruë* / *S^e. Iacques à l'enſeigne* / *du ſouſtet verd de=* / *uant le College de* / *Marmoutier*. / 1605.]

MARCONVILLE 1564, Jean de Marconville, *Recueil memorable* [Recueil memo- / RABLE D'AVCVNS CAS / merueilleux aduenuz de noz ans, / Et d'aucunes choſes eſtra- / ges & mõſtrueüſes ad- / uenües es ſiecles / paſſez. // PAR IEAN DE MARCONVILLE, / Gentil-homme Percheron. / *O Seigneur Dieu que tes œuvres diuers,* / *Sont merueilleux par le monde vniurs.* / *PSALMME XCI*. / A PARIS, / Pour Iean Dallier Libraire, demourant ſur / le pont Sainct Michel, à l'enſeigne de le / Roſe blanche. / 1564. / Auec priuilege du Roy.]

MASSÉ 1579, Pierre Massé, *De l'imposture et tromperie des diables* [DE / L'IMPOSTVRE / ET TROMPERIE DES / DIABLES, DEVINS, ENCHAN- / TEVRS, SORCIERS, NOVEVRS / d'eſguillettes, Cheuilleurs, Necromanciens, / Chiromanciens, & autres qui par telle in- / uocation Diabolique, ars Magiques & Su- / perſtitions abuſent le peulpe. / *Par Pierre* MASSÉ *du Mans,* / *Aduocat.* // [ill.] // A PARIS, / Chez Iean Poupy ruë S. Iaques / à la Bible d'Or. / M. D. LXXIX. / Auec priuilege du Roy.]

MATTHIEU 2009 [1589], Pierre Matthieu, *La Guisiade*, ed. T.-T- Chat-Thiet, G. Cultera, in *La tragédie à l'époque d'Henri III (1574-1579)*, II, 5 (1586-1589), Florence-Paris, Olschki-PUF, «Théâtre français de la Renaissance», 2009, pp.397-522

MATTHIEU 2007 [1589], Pierre Matthieu, *La Guisaide*, in Id, *Théâtre complet*, ed. L. Lobbes, Paris, Honoré Champion, «Textes de la Renaissance» 121, 2007, pp.681-953

*MATTHIEU 1617, Pierre Matthieu, *La magicienne estrangere* [LA / MAGICIENNE / ESTRANGERE, / TRAGEDIE. / EN LAQVELLE ON VOIT LES TI- / RANNICQVES COMPORTEMENS, / origine, entrepriſes, deſſeings, ſortileges, arreſt, mort / & supplice, tant du Marquis d'Ancre que le Leonor / Galligay ſa femme, auec l'aduantureuſe rencontre de / leurs funesſtes ombres. // Par vn buon François nepueu de Rotomagus. // [ill] // *A ROUEN*, / Par DAVID GEVFFROY, & IAC- / QVES BESONGNE, ruë des Cord- / deliers joignant ſainct Pierre. / M. DC. XVII.]

MONTAIGNE 1992 [1588], Michel de Montaigne, *Les Essais*, ed. P. Villey, Paris, PUF, «Quadrige» 94-96, 3 t., 1992 (1924)

MUSCULUS 1554, Andreas Musculus, *Commentarii* [IN MOSIS GENESIM / pleniſsimi Commentarii, in quibus / ueterum & recentiorum ſen- / tentiæ diligenter ex- / pendutur, // VVOLFANGO MVSCVLO DYSANO AVTORE. // *Acceßit rerum & uerborum memorabilium / Index locupletißimus*. // BASILEÆ, PER IOANNES HERVAGIOS, / Menſe Augusto, Anno M. D. LIIII.]

NIDER 2005 [1480 ca.], Johannes Nider, *Les sorciers et leurs tromperies. "La fourmilière", livre V*, ed. J. Céard, Grenoble, Jérôme Millon, «Atopia», 2005

NODÉ 1578, Pierre Nodé, *Declamation contre l'erreur exécrable des Maleficiers* [DECLAMATION CON- / TRE L'ERREUR EXE- / CRABLE DES MALEFICIERS SOR- / ciers, Enchanteurs, Magicines, Deuins, & / ſemblables obſeruateurs des ſuperſtitions : leſ- / quelz pullulent maintenant conguerrement en / France: àce que recherche, & punition d'iceux / ſoit faicte, ſur peine de rentrer en plus grands / troubles que iamais. / *Plus les Articles & Erreurs touchant ceſte matiere cen-* / *demné à Paris par la faculté de Theologie* : *auec une* / *treſchreſtiene, & docte Preface faicte à ceſte cenſure par* / *M.* Iehan Gerſon: *& les Dcoteurs de ladicte faculté.* / Par F. Pierre Nodé Minime, / L'aduenement d'Antechrist eſt ſelon l'œuvre de Sa- / than, en toute vertu ſignes & prodiges menſongers, & / en toute ſeduction d'iniquité, pour ceux qui penſent. / 2. Theſſal. 2. // A PARIS, / Chez Iean du Carroy Imprimeur, demeurant / ruë ſainct Victor, à l'Image noſtre Dame. / 1578. / AVEC PRIVILEGE.]

NOIROT 1609, Claude Noirot, *L'origine des masques* [L'ORIGINE, / DES MASQVES, MOMMERIE, / BERNEZ, ET REVENNET ES IOVRS / gras de Caresmeprenãt, menez sur / l'asne a revours & Chariuary. // *LE IVGEMENT* / *Des anciens Pères & Philoſophes ſur le ſubiect des* / *Maſquerades, le tout extraict du liure* / *de la mommerie de* / *Claude Noirot Iuge en la mairie de Lengres.* // [ill.] // A LENGRES / Par IEHAN CHEVVETET imprimeur / & Libraire iuré, 1609.]

ORAZIO 2019, Quinto Orazio Flacco, *Epistole* e *Ars poetica*, trad. U. Dotti, Milano, Feltrinelli, «Universale Economica Feltrinelli / Classici», 2019 (2008)

PARÉ 1971 [1585], Ambroise Paré, *Des monstres et des prodiges*, ed. J. Céard, Genève, Droz, «Travaux d'Humanisme et Renaissance» 115, 1971

PARÉ 1996 [1579], Ambroise Paré, *Des monstres et des prodiges*, ed. G. Mathieu-Castellani, Paris-Genève, Slaktine, «Fleuron», 1996

PELETIER 1990 [1555], Jacques Peletier Du Mans, *L'Art poëtique*, in GOYET 1990, pp.235-344

PELETIER 2011 [1545], Jacques Peletier du Mans, *L'Art poétique d'Horace traduit en Vers* François, in Id., *Œuvres complètes*, I, ed. J. Vignes, Paris, Honoré Champion, «Textes Littéraires de la Renaissance» 7, 2011, pp.27-170

PEUCER 1584, Caspar Peucer, *Les devins* [LES DEVINS / OV / COMMENTAIRE DES / PRINCIPALES SORTES DE / DEVINATIONS: // Diſtingué en quinze liures, eſquels les ruſes & impo- / ſtures de Satan ſont deſcouuertes, ſolidement re- / futees, & ſeparees d'auec les ſainctes Propheties / & d'auec les predictions Naturelles. / Eſcrit en Latin par M. GASPAR PEVCER, tresdocte / Philoſophe, Mathematicien & Medecin de noſtre temps: / Nouuellement tourné en François par S.[imon] G.[oulart] S.[enlisie] / *Auec les Tables & Indices nece∫∫aires pour le ſoulagement* / *des Lecteurs*. // [ill.] // EN ANVERS, / PAR HEVDRIK CONNIX. / M. D. LXXXIIII.]

PICO 1973 [1486], Giovanni Pico della Mirandola, *Conclusiones, sive theses DCCCC. Romae anno 1486 publice dispuntandae, sed non admissae*, ed. B. Kieszkowski, Genève, Droz, «Travaux d'Humanisme et Renaissance» CXXXI, 1973

PICO 2012 [1523], Giovanfrancesco Pico della Mirandola, *La Strega, ovvero degli inganni dei demoni*, ed. I. Li Vigni, Milano-Udine, Mimesis, «Airesis» 14, 2012

POLIZIANO 2012 [1478], Angelo Poliziano, *Coniurationis commentarium. Commentario della congiura dei Pazzi*, ed. L. Perini, Firenze, Firenze University Press, «Biblioteca di Storia» 15, 2012

PSELLO 1989, Michele Psello, *Le opere dei demoni*, ed. P. Pizzari, Palermo, Sellerio, «La diagonale» 34, 1989

RABELAIS 1994 [1532-1564], François Rabelais, *Œuvres complètes*, ed. M. Huchon, F. Moreau, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1994

RÉMY 1596, Nicholas Rémy, *Daemonolatreiae libri tres* [NICOLAI / REMIGII / SERENISS. DVCIS / LOTHARINGIAE A CONSI- / LIIS INTERIORIBVS, ET IN EIVS / DITIONE LOTHARINGICA /

cognitoris publici / DAEMONOLATREIAE / LIBRI TRES. / EX IVDICIIS CAPITALIBVS NONGENTO- / rum plus minus hominum, qui ſortilegij crimen intra an / nos quindecim in Lotharingia capite luerunt. / *Ad illuſtrißimum Principem, amplißimumque Cardinalem* / *Carolum à Lotharingia.* / LEVITICI CAP. XX. / Vir ſiue mulier, in quibus Pythonicus vel diuinationis / fuerit ſpiritus, morte moriatur // [ill.] // COLONIÆ AGRIPPINÆ / Apud Henricum Falckenburg. / ANNO [M. M.] XCVI.] (1595)

REUCHLIN 1995 [1517], Johannes Reuchlin, *L'arte cabalistica (*De arte cabalistica*)*, ed. G. Busi, V. Campanini, Opus Libri, firenze, 1995

RHODIGINUS 1542, Ludovicus Caelius Rhodiginus (Ludovico Ricchieri), *Lectionum antiquitarum libri XXX* [LODOVICI CAELII / RHODIGINI LECTIONUM ANTI- / QUITARUM LIBRI XXX, RECOGNITI AB AVCTORE / ita locupletati, ut terita plus parte auctiores ſint redditi:qui ob amniſsariam abſtru- / ſarum & reconditiorum tam rerum quàm uocum explicationem (quas uix unius / hominis ætas libris perpetuò inſudans obſeruaret) meritò CORNVCOPIAE, / ſeu THESEVRVS VTRIVSQVE LINGVAE appellabatur, quòd in / quocunque ſtudiorum genere, non minor ipſorum, quàm ingentis bibliothecæ, / aut complurium commentariorum, poſſit eſſe uſus. // Index eſt additus, in quo nihil deſideres. // FRO [ill.] BEN // Cumi mp. Maieſtatis gratia & priuilegio. / BASILEAE M D XLII]

RICHEOME 1598, Louis Richeome, *Trois discours pour la religion catholique* [TROIS DISCOVRS / POVR LA RELIGION / Catholique, les Mira- / cles, les Saincts, / les Images. / DEDIEZ / *Au Tres Chrestien Roy de* / *FRANCE & de NAVARRE* / *HENRY IIII.* / Par / LOVYS RICHEOME / Prouençal, de la Compa- / gnie de IESVS. / *Reueue & augmentez en ceſte* / *ſeconde edition par* / *l'autheur.* / A BOVRDEAVS, / Par S. Millanges Imprimeur / ordinaire du Roy. / 1598 / *Auec priuilege du Roy.*] (1597)

RIPA 2012 [1603], Cesare Ripa, *Iconologia*, ed. S. Maffei, P. Procaccioli, Torino, Einaudi, «I millenni», 2012

RIVAUDEAU 1969 [1566], André de Rivaudeau, *Aman. Tragédie sainte*, ed. K. Cameron, Genève, Droz, 1969

RIVAUDEAU 1990 [1566], André de Rivaudeau, *Aman. Tragédie sainte*, ed. R. Reynolds Cornell, in *La Tragédie à l'époque d'Henry II et de Charles IX*, I, 3 (1566-1567), Firenze-Paris, Olschki-PUF, «Théâtre français de la Renaissance», 1989, pp.1-86

RIVAUDEAU 2021 [1566], André de Rivaudeau, *Aman*, «Dédicace», ed. J.-C. Ternaux, in VUILLERMOZ (ed) 2021, pp.140-150

RIVAUDEAU 2023 [1566], André de Rivaudeau, *Aman. Tragedie saincte, tirée du VII. chapitre d'Esther, livre de la saincte Bible*, ed. N. Le Cadet, Paris, Classiques Garnier, «Bibliothèque du théâtre français» 98, 2023

RONSARD 1950 [1550], Pierre de Ronsard, «Au Lecteur», [pref. a *Les Quatre Premiers liuvres des Odes de Pierre de Ronsard, Vandemois. Ensemble son Bocage*, Paris, Guillaume Cauellart, 1550], in WEINBERG (ed) 1950, pp.145-148

RONSARD 1993-1994, Pierre de Ronsard, *Œuvres complètes*, ed. J, Céard, D. Ménager, M. Simonin, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 2 t., 1993

SAVARON 1608, Jean Savaron, *Traitté contre les masques* [TRAITTE' CON- / TRE LES MASQUVES. / PAR M. IEAN SAVARON / *ſieu de Villars, Conſeilleur du Roy,* / *Preſident & Liutenant generale en la* / *Seneſchaulcee d'Auuergne & Siege* / *Preſidial de Clairmont, Maiſtre des* / *Requeſtes de la Royne Marguerite*. // [ill.] // A PARIS, / Chez PIERRE CHEVALIER, au mont / ſainct Hilaire, à la Cour d'Albret. / 1608.]

SCALIGER 1561, Julius Caesar Scaliger, *Poetices libri septem* [IVLII CAESARIS / *SCALIGƐRI, UIRI* / CLARISSIMI, / Poetices libri ſeptem: // [a] I, HISTORIVS / II, HYLE / III, IDEA / IIII, PARASCEVE // [b] V, CRITICVS / VI, HYPERCRI- / TICVS / VII, EPINOMIS // AD SYLVIVM FILIVM. // [ill.] // [Lugduni], APVD ANTONIVM VINCENTIVM. // *M. D. LXI.*]

SÉBILLET 1990 [1548], Thomas Sébillet, *Art poétique français*, in GOYET 1990, pp.37-183

SÉBILLET 2021 [1549], Thomas Sébillet, *L'Iphigène d'Euripide*, «Préface», (Paris, Gilles Corrozet, 1549), ed. M. Busca, in VUILLERMOZ (ed) 2021, pp.79-85

SENECA 2008, Lucio Anneo Seneca, *Ricerche sulla natura*, ed. P. Parroni, Roma-Milano, Fondazione Lorenzo Valla-Mondadori, 2008 (2002)

SINISTRARI 1986 [1699], Ludovico Maria Sinistrari, *Demonialità, ossia possibilità, modo e varietà dell'unione carnale dell'uomo col demonio*, ed. C. Carena, Palermo, Sellerio, «La diagonale» 9, 1986

TAXIL 1602, Jean Taxil, *Traité de l'épilepsie* [TRAICTE' / DE L'EPILEPSIE, / Maladie vulgairement appellée / au payd de Prouence, la gout- / tete aux petits enfas. / *Auec pluſiurs belles, & curieuſes queſtions,* / *touchant les cauſes prognoſtiques, &* / *cure d'icelles.* // Compoſé par M. Iean Taxil, Docteur en / Medecine, natif des Sainctes MAries, / Medecin d'Arles. // [ill.] // *A TOVRNON,* / Par CLAUDE MICHEL Imprimeur / de l'Vniuerſité. / M. DCII.]

TELIN 1534, Guillaume Telin, *Bref Sommaire* [◖ Bref ſommaire des / ſept vertus, ſept ars liberaulx, ſept ars de Poe- / ſie, sept ars mechaniques, des philozophies, des / quinze Ars magicques. La louẽge de musique. / Pluſieurs bõnes raiſons a cõnfondre les Juifz / qui nyent laduenement noſtre ſeigneur Je- / ſuchriſt. Les dictz et bõnes ſentences des / Philozophes : Avec les noms des pre- / miere inuenteurs de toutes choſes / admirables [et] dignes de ſcavoir / faict par Guillaume telin / de la ville de Cuſſet en / Auuergne. // [ill.] // ◖ Auec priuilege, / ◖ on les rend a Paris en la grant ſalle du / Palais au premier piillier en la boutique / de Gaillot du pre Libraire iure de Luni-verſite.] [Paris, Nicolas Cousteau-Galliot Du Pré, 12 février 1533 [= 1534 n. st.]]

THOU 1599, Jacques-Auguste de Thou, *Parabata victus* [IACOBI / AVGUSTI / THVANI / POEMATA SACRA. // LUTETIAE / Apud Memertum Patissonium Ty-/ pographum Regnium. / XCIX.]

TOMMASO 2014, Tommaso d'Aquino, *La Somma teologica*, Bologna, Edizioni Studio Domenicano, 4 t., 2014

TYARD 1990 [1573], Pontus de Tyard, *Mantice. Discours de la verité de Dvination par Astrologie*, ed. S. Bokdam, Genève, Droz, «Textes littéraires français» 383, 1990 (1558)

VASARI 2009 [1550], Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri. Nell'edizione per i tipi di Lozenzo Torrentino, Firenze 1550*, ed. L. Bellosi, A. Rossi, Torino, Einaudi, «ET Classici» 72, 2 t., 2006 (1986)

VAUQELIN DE LA FRESNAYE 1970 [1605], Jean Vauquelin de La Fresnaye, *L'art poétique de Vauquelin de La Fresnaye. Où l'on peut remarquer la perfection et le défaut des anciennes et des modernes poésies*, ed.G. Pellisier, Genève, Slatkine Reprints, 1970 (1885)

VILLE-TOUSTAIN [1612 ca.], Charles de Ville-Toustain *Tragédie de la naissance ou création du monde, où se void de belles descriptions des animaux, oiseaux, poissons, fleurs et autres choses rares, qui virent le jour à la naissance de l'univers,* Rouen, Abraham Cousurier, s.d. [1612 ca.]

VIRET 1544, Pierre Viret, *Disputations chrétiennes* [DISPVTATI- / ONS CHRESTIEN- / NES EN MANIERE DE DE- / uiz, diuiſées par dialogues, dont l'ordre ſen / ſuit en la page ſuyante. // P*ar* P*ierre* V*iret*. // *Auec une Espiſtre de Iehan Caluin.* // [Jean Girard] // A GENEVE / PAR IEHAN GIRARD. / 1544.]

VIRET 1545, Pierre Viret, *Dialogue du désordre* [DIALOGVES / DV DESORDRE QVI EST / A PRESENT AV MONDE, ET / des cauſes d'iceluy, & du moyen por y reme- / dier : deſquelz l'ordre & le tiltre ſenſuit. // I Le monde à l'empire, / 2 L'homme difformé, / 3 La metamorphoſe, / 4 La reformation, / PIERRE VIRET // [Jean Girard] A GENEVE. / 1545]

VIRET 1552, Pierre Viret, *L'office des morts fait par dialogues* [L'office des mortz, / *FAT PAR DIALOGVES, / en manière de deuis.* // L'ordre & les tiltres des Dialogues. / I. *L'Enterrement,* / 2. *Les Suffrages,* / 3. *Le Dueil,* / 4. *Les Anniuerſaires,* / 5. *La Meſſe,* / PAR PIERRE VIRET. // Auec deux Tables : dont la premiere eſt des paſ- / ſages de la ſaincte Eſcriture, que l'Autheur expoſe en / ceſte troiſieme partie de ſes Diſputations Chreſtien- / nes, ou qu'il allegue à propos : & l'autre eſt des princi- / pales matieres qui y ſont traitées. // [Genève] De *l'Imprimerie de* I*ean* G*erard*. / M. D. LII.]

VIRET 1553, Pierre Viret, *La Nécromance papale* [LA NECRO- / MANCE PAPALE FAI- / te par Dialogues, en manière de / deuis. / Par Pierre Viret. / En la fin ſont adiouſtées deux Tables. // [Genève, Jean Girard] M. D. LIII.]

VIRET 1561, Pierre Viret, *Le monde à l'Empire et le monde demoniacle* [*LE MONDE / A L'EMPIRE ET / LE MONDE DEMONIA- / CLE, FAIT PAR / Dialogues. // REVEV ET AVGMENTE / Par Pierre Viret. / L'ORDRE ET LES TITRES / DES DIALOGVES DV MONDE / à l'empire. // 1 L'empire des Monarchies. / 2 L'epire de l'Empire Romain. / 3 L'empire des Chrestiens. / 4 L'empire des Republiques. / Du monde demoniacle. / 1 Le diables deschainé. / 2 Les diables noirs. / 3 Les diables blancs. / 4 Les diables familiers. / 5 Les lunatiques. / 6 La coniuration des diables. // A GENEVE / Par Iaques Bres. 1561. / AVEC PRIVILEGE*]

VIREY 2013 [1615], Jean de Virey, *La Machabee, Tragedie du martyre des sept freres, & de Solomone leur* mere, in Id., *Tragédies*, ed. A.-M. Le Baillif, Paris, Honoré Champion, «Textes littéraires de la Renaissance» 14, 2013

WIER 1579, Jean Weyer, *Histoires, disputes et discours, des illusions et impostures des diables* [HISTOIRES, / DISPVTES ET DIS- / COVRS, DES ILLVSIONS ET IMPO- / ſtures des diables, des magicines infa- / mes, ſorcieres & empoiſonneurs : Des / enſorcelez & demoniaques, & de la gue- / riſon d'iceux : Item de la punition que / meritent les magicines, les empoiſon- / neurs,& les ſorcieres. // *Le tout comprins en* SIX LIVRES (*augmen* - / *tez de moitié en ceſte derniere edition) par* / IEAN WIER *medecin du Duc de Cleues.* / DEVX DIALOGVES DE THO- / MAS ERASTVS Profeſſeur en medecine à / Heidelberg, touchant le pouuoir des ſorcieres: / & de la punition qu'elles meritent. // *Auec deux indices : l'un des chapitres des ſis liures / de Iean Wier : l'autre dews matieres notables conte-* / *nues en tout ce volume*. // *POVR IACVES CHOVET.* / M. D. LXXXIX.]

WIER 2021 [1569], Jean Weyer, *Cinq livres de l'imposture et tromperie des diables, des enchantements et sorcelleries*. *De Praestigiis daemonum, 1569. Traduit du latin par Jacques Grévin*, ed. S. Margel, Grenoble, Jérôme Millon, «Asclepios», 2021

ZWINGLI 1527, Ulrich Zwingli, *Farrago annotationum in Genesim* [FARRA / GO ANNOTATIONVM / *in Geneſim, ex ore Huldrychi Zuing* / *lij per Leonem Iudæ & Ca=* / *ſparem Megandrum* / *exceptarum.* // TIGVRI *ex ædibus Chiſtophori Froſchouer, Anno M. D. XXVII.* / *Mensſe Martio.*]

Raccolte:

FOURNIER 1872, Édouard Fournier, *Théâtre français avant la Renaissance (1450-1550). Mystères, moralités et farces*, New York, Burt Franklin, 1872

PARFAICT, PARFAICT 1967, François Parfaict, Claude Parfaict, *Histoire du théâtre françois depuis son origine jusqu'à présent*, Genève, Slaktine Reprints, 3 t., 1967 (1734-1749)

VIOLLET-LE.DUC 1854, Eugène Viollet-Le-Duc, *Ancien théâtre françois ou collection des ouvrages dramatiques les plus remarquables depuis les mystères jusqu'à Corneille*, Paris, P. Jannet- E. Plon, 10 t.**,** 1854

Dizionari e repertori:

BRUNEL (ed) 1988, Pierre Brunel (ed), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éditions du Rocher, 1988

CIORANESCU 1959, Alexandre Cioranescu, *Bibliographie de la littérature française du seizième siècle*, Paris, Klincksieck, 1959

COLLIN DE PLANCY 1853, Jacques Collin de Plancy, *Dictionnaire infernal, où répertoire universel des êtres, des personnages, des livres, des faits et des choses qui tiennent aux apparitions, aux divinations, ò la magie, au commerce de l'Enfer, aux dèmons, aux sorciers, aux sciences occultes, aux grimoires, à la Cabale, aux esprits élémentaires, au grand œuvre, aux prodiges, aux erreurs et aux préjugés, aux impostures, aux arts bonhémiens, aux superstitions diverses, aux contes populaires, aux pronostics, et généralement à toutes les fausses croyances, merveilleuses, surprenantes, mystérieuses ou surnaturelles*, Plancy-Arras-Paris-Amiens, Société de Saint-Victoir-Sagnier et Bray, 1853 (1818)

HUGUET 1925-1967, Edmond Huguet, *Dictionnaire de la langue française au seizième siècle*, Paris, Champion-Didier, 7 t., 1925-1967

JOUANNA et al. 1998, Arlette Jouanna, Jacqueline Boucher, Dominique Bilogi, *Histoire et dictionnaire des Guerres de Religion*, Paris, Laffont, «Bouquins», 1998

REY (ed) 2010, Alain Rey (ed), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2010

SIMONIN (ed) 2001, Michel Simonin (ed), *Dictionnaire des lettres françaises. Le XVI^e^ siècle*, Paris, Fayard, «La Pochothèque. Encyclopédies d'aujourd'hui», 2001 (1951)

TOORN, BECKING, HORST (ed) 1999, Karel van der Toorn, Bob Becking, Pieter W. van der Horst (ed), *Dictionnary of Deities and Demons in the Bible*, Leiden-Boston, Brill, 1999 (1998)

Letteratura secondaria:

ABBIATI, AGNOLETTO, LAZZATI (ed) 1984, Sergio Abbiati, Attilio Agnoletto, Maria Rosario Lazzati (ed), *La stregoneria. Diavoli, streghe, inquisitori dal Trecento al Settecento*, Milano, Mondadori, «Studio» 114, 1987

AGUERRE ET AL. 1998, J.-C. Aguerre et al., *Le Diable. Colloque e Cerisy. Cerisy-la-Salle, 23-30 juillet 1997*, Paris, Dervy, «Cahiers de l'Hermetisme», 1998

AHN 1999, Myung Jun Ahn, «The Ideal of *Brevitas et Facilitas*: The Theological Hermeneutics of John Calvin», *Verbum et Ecclesia*, 20, 1999 /2, pp.270-281

ALBOUY 1985, Pierre Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, «U2» 49, 1985 (1969)

ALLEGRI 2019, Luigi Allegri, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Bari-Roma, Laterza, «Biblioteca Universale Laterza» 242, 2019 (1988)

ALLIER (pref) 1974, Jacques Alllier (pref), *L'Amiral de Coligny et son temps. Actes du Colloque, Paris, 24-28 octobre 1972*, Paris, Société de l'histoire du protestantisme français, 1974

ALONGE 2000, Roberto Alonge, «La riscoperta rinascimentale del teatro», in R. Alonge, G. Davico Bonino (ed), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, I, *La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, Torino, Einaudi, 2000, pp.5-118

ANGLO 1976, Sydney Anglo, «Melancholia and Witchcraft: the debate between Wier, Bodin, and Scott», in GERLO (pref) 1976, pp.209-228

ANGLO 1977, Sydney Anglo, «Reginald Scot's *Discoverie of Witchcraft*: Scepticism and SAdducceism», in ANGLO (ed) 1977, pp.106-139

ANGLO (ed) 1977, Sydney Anglo (ed), *The Damned Art. Essays in the Literature of Witchcraft*, London-Boston, Routledge-Kegan Paul, 1977

ANTÉRION 2007, Bernarnd Antérion, «L'écriture du mal dans le livre de Job», *I&I*, 19, 2007/1, pp.99-107

ARASSE 2021, Daniel Arasse, *Le portrait du diable*, Paris, Arkhê, 2021 (2010)

ARETINI 2000, Paola Aretini, *I fantasmi degli antichi tra Riforma e Controriforma. Il soprannaturale greco-latino nella trattatistica teologica del Cinquecento*, Bari, Levante Editori, «Kleos» 5, 2000

ARMIERO 1992, Mirella Armiero, «Il diavolo nelle sacre rappresentazioni», *Atti dell'Accademia Pontaniana*, XLI, 1992, pp.183-195

ATTOLINI 1988, Giovanni Attolini, *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, «Biblioteca Universale Laterza» 245, 1988

AUBAILLY 1989, Jean-Claude Aubailly, «Théâtre "populaire" et rhétorique à la fin du Moyen Âge et au début du XVIe siècle», in LAZARD (ed) 1989, pp.17-29

AUERBACH 1959, Erich Auerbach, «*Figura*», in Id., *Scenes from the Drama of European Literature*, trad. R. Manheim, Minneanapolis, University of Minnesota Press, «Theory and History of Literature» 9, 1959 (1944), pp.11-78

AUERBACH 2000, Erich Auerbach, *Il realismo nella letteratura occidentale*, trad. A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, Torino, Einaudi, «Piccola Biblioteca Einaudi», 2 t., 2000 (1946)

AULOTTE 1992, Robert Aulotte, «Sur une traduction française manuscrite de l'Iphigénie à Aulis», in BELLENGER ET AL. (ed) 1992, pp.3-18

BACKUS (ed) 2007, Irena Backus (ed), *Théodore de Bèze (1519-1605). Actes du colloque de Genève 2005*, Genève, Droz, «Travaux d'Humanisme et Renaissance» CDXXIV, 2007

BADDELEY 1993, Susan Baddeley, *L'orthographe française au temps de la Réforme*, Genève, Droz, «Travaux d'Humanisme et Renaissance» CCLXXVI, 1993

BAINTON 1958, R. H. Baiton, *La Riforma protestante*, trad. F. Lo Bue, Torino, Einaudi, «Piccola Biblioteca Einaudi» 73, «Geografia. Storia», 1958 (1952)

BAILBÉ 1964, Jacques Bailbé, «Le thème de la vieille femme dans la poésie satirique du Seizième et du début du Dix-Septième siècle», *Biliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 26, 1964/1, pp.98-119

BAILBÉ 1992, Jacques Bailbé, «Le personnage de Satan dans les tragédies protestantes du XVI^{e} siècle», in BELLENGER ET AL. (ed) 1992, pp.35-47

BAKHTINE 1990, Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, trad. A. Robel, Paris, Gallimard, «Tel» 70, 1990 (1965)

BALKE 1990, in I. Backus, F. Higman, *Théorie et pratique de l'exégèse. Actes du troisième colloque international sur l'histoire de l'exégèse biblique au XVI^{e} siècle (Genève, 31 août – 2 septembre 1988*), Genève, Droz, «Études de philologie et d'histoire» 43, 1990, pp.211-229

BALMAS 1982, Enea Balmas, *Saggi e studi sul Rinascimento francese*, Padova, Liviana, «Studi e saggi di letterature moderne», 1982

BALMAS 1984, Enea Balmas, «La tragédie de Caïn de Thomas Lecoq», in CASTEX (pref) 1984, pp.651-662

BALMAS 1990, Enea Balmas, «Tempi della tragedia», *Studi di Letteratura Francese*, 18, «Tragedia e sentimento del tragico nella letteratura francese del Cinquecento», 1990, pp.5-13

BALMAS 1991, Enea Balmas, «Della nascita di un tragico moderno», in E. Mosele (ed), *Dalla tragedia rinascimentale alla tragicommedia barocca. Esperienze teatrali a confronto in Italia e in Francia. Atti del Convegno Internazionale di Studio. Verona-Mantova, 9-12 ottobre 1991*, Fasano, Schena, «Gruppo di studio sul Cinquecento francese» 4, 1993, pp.11-21

BALMAS 2004, Enea Balmas, *Studi sul Cinquecento*, Firenze, Olschki, «Biblioteca dell'Archivum Romanicum» 320, 2004

BALSAMO 1992, Jean Balsamo, *Les rencontres des muses. Italianisme et anti-italianisme dans les lettres françaises de la fin du XVI^e siècle*, Genève-Paris, Slaktine Reprints, «Bibliothèque Franco Simone» 19, 1992

BALSAMO 1998, Jean Balsamo, «"Un livre écrit du doigt du Satan": la découverte de Machiavel et l'invention du machiavélisme en France au XVI^e siècle», in D. de Courcelles (ed), *Le pouvoir des livres à la Renaissance. Actes de la journée organisée par l'École nationale des chartres et le Centre de recherche sur l'Espagne des XVIe et XVIIe sicècles. Paris, 15 mai 1997*, Paris, École de Chartres, 1998, pp.77-92

BALZAMO 2020, Nicolas Balzamo, «Quand le diable était controversiste. Possession et exorcismes dans la France des guerres de religion», in LOUISON-LASSABLIÈRE, JÉRÉMIE (ed) 2020, pp.55-67

BALTHASAR 1980-1986, Hans Urs von Balthasar, *Teodrammatica*, trad. G. Sommavilla, Milano, Jaka Books, 5 t., «Già e non ancora», 1980-1986

BALTRUŠAITIS 1993, Jurgis Baltrušaitis, *Il Medioevo fantastico. Antichità ed esotismo nell'arte gotica*, trad. F. Zuliani, F. Bovoli, Milano, Adelphi, «Gli Adelphi» 45, 1993 (1972)

BARBERI SQUAROTTI 2003, Giorgio Barberi Squarotti, *Il tragico cristiano. Da Dante ai moderni*, Firenze, Olschki, «Saggi di Lettere italiane» 61, 2003

BARDON 1963, Françoise Bardon, *Diane de Poitiers et le mythe de Diane*, Paris, PUF, 1963

BAROCCHI (ed) 1971-1977, Paola Barocchi (ed), *Scritti d'arte del Cinquecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, «La Letteratura Italiana. Storia e Testi» 32, 3 t., 1971-1977

BARTHE 2010, Pascale Barthe, «*Oriens Theatralis*: la France dans le miroir de *La Soltane* de Gabriel Bounin», *EMF: Studies in Early Modern France*, 13, «Spectacle», 2010, pp.107-120

BARTHES 2002, Roland Barthes, *Écrits sur le théâtre*, ed. J.-L. Rivière, Paris, Seuil, «Point», «Essais» 492, 2002 (1957-1993)

BASCHET 1990, Jérôme Baschet, «Satan, prince de l'Enfer: le développement de sa puissance dans l'iconographie italienne (XIIIè-XVè siècle)», in CORSINI, COSTA (ed) 1990, t.I, pp.383-396

BASCHET 2014, Jérôme Baschet, *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII^e-XV^e siècle)*, Rome, École française de Rome, «Classiques», 2014 (1993)

BATAILLON 1966, Marcel Bataillon, «Mythe et connaissance de la Turquie en Occident au milieu du XVI^e siècle», in A. Petrusi (ed), *Venezia e l'Oriente fra Tardo Medioevo e Rinascimento*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, «Civilità europea e civiltà veneziana. Aspetti e problemi» 4, 1966, pp.451-470

BATTENHOUSE 1948, Roy W. Battenhouse, «The Doctrine of Man in Calvin and in Rensaissance Platonism», *Journal of the History of Ideas*, 9, 1948 /4, pp.447-471

BATTISTI 1989, Eugenio Battisti, *L'antirinascimento. Con un'appendice di testi inediti*, Milano, Garzanti, «Strumenti di studio», 2 t., 1989 (1962)

BAUTIER 1988, Anne-Marie Bautier, «*Phantasia-imaginatio*. De l'image à l'imaginaire dans les textes du haut Moyen Age», in M. Fattori, M. Bianchi (ed), *Phantasia-Imaginatio. Atti del V Colloquio Internazionale del Lessico Intellettuale Europeo. Roma, 9-11 gennaio 1986*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, «Lessico intellettuale europeo» XLVI, 1988, pp.81-104

BAXTER 1977, Christopher Baxter, «Jean Bodin's *De la Démonomanie des Sorciers*: the Logic of Persecution», in ANGLO (ed) 1977, pp.75-105

BAZÀN 1985, Bernardo C. Bazàn, «Les questions disputées, principalement dans les facultés de théologie», in B. Bazàn, J. F. Wippel (ed), *Les questions disputées et les questions quodlibétiques dans les facultés de théologie, de droit et de médecine*, Turnhout, Brepols, «Typologie des sources du Moyen Âge occidental» 44-45, 1985, pp.15-149

BEAUCHAMPS 1735, Pierre-François Godard de, *Recherches sur les théâtres de France: depuis l'année onze cent soixante-un jusques à présent*, [Paris], 1735

BEAUDIN 2002, Jean-Dominique Beaudin, «Les épîtres liminaires des tragédies françaises au XVI^{e} siècle», in L. Nadjo, É. Gavoille (ed), *Epistulae Antiquae II. Actes du II^{e} Colloque International «Le genre épistolaire antique et ses prolongement européens»*, Louvain-Paris, Peeters, 2002, pp.425-439

BECCARIA 1980, Gian Luigi Beccaria, «Il "Judicio de la fine del mondo", sacra rappresentazione piemontese del primo Cinquecento», in PANIZZA LORCH (ed) 1980, pp.103-122

BECK 2006, Jonathan Beck, «Le nom de Dieu en vain. Désémantisation de "Dieu" et "diable" dans le théâtre médiéval» BORDIER, LASCOMBES (ed) 2006, pp.193-213

BEDOUELLE, ROUSSEL (ed) 1989, Guy Bedouelle, Bernard Roussel (ed), *Les temps des Réformes et la Bible*, Paris, Beauchesne, «Bible de tous les temps» 5, 1989

BEECHER 2011, Donald Beecher, «Witches, the Possessed, and the Diseases of Imagination», in HASKELL (ed) 2011, pp.103-138

BEERLI 1956, Conrad-André Beerli, «Quelques aspects des jeux, fêtes et danses à Berne pendant la première moitié du XVIe siècle», in JACQUOT (ed) 1956-1975, I, pp.347-368

BEIJER 1956, Anne Beijer, «Visions célestes et infernales dans le théâtre du Moyen-Age et de la Renaissance», in JACQUOT (ed) 1956-1975, I, pp.405-417

BEKKER 1959, Hugo Bekker, «The Lucifer motif in the German drama of the sixteenth century», Monatshefte, 51, 1959/5, pp.237-247

BELLENGER 1992, Yvonne Bellenger, «Le théâtre dans les Essais», in BELLENGER ET AL. (ed) 1992, pp.67-76

BELLENGER (ed) 1998, Yvonne Bellenger (ed), *Le théâtre biblique de Jean de La Taille. Études sur Saül le furieux, De l'art de la tragédie, La famine ou les Gabéonites*, Paris, Champion, «Unichamp» 72, 1998

BELLENGER ET AL. (ed) 1992, Y. Bellenger, G. Conesa, J. Garapon, C. Mazouer, J. Serroy (ed), *L'art du théâtre. Mélanges en hommage à Robert Garapon*, Paris, PUF, 1992

BENEDETTINI 2010, Riccardo Benedettini, «*Il Negromante* de l'Arioste traduit par Jean de La Taille», *Italique*, 8, 2010, pp.81-104

BENEDETTINI 2016, Riccardo Benedettini, «L'innocence est sujette à l'oppresse de l'homme», in FERRER, GORRIS CAMOS (ed) 2016, pp.339-419

BENJAMIN 2014, Walter Benjamin, «Sur le langage en général et sur le langage humain», trad. M. de Gandillac, in Id., *Œuvres, I*, Paris, Gallimard, «Folio» «Essais» 372, 2014 (2000), pp.142-165

BERCÉ 1979, Yves-Marie Bercé, «La fascination du monde renversé dans les troubles du XVI^e^ siècle», in J. Lafond, A. Redondo (ed), *L'image du monde renversé et ses représentations littéraires et para-littéraires. De la fin du XVI^e^ siècle au milieu du XVII^e^. Colloque International, Tours, 17-19 novembre 1977*, Paris, J. Vrin, «De Pétrarque à Descartes» XL, 1979, pp.9-15

BERCÉ 2005, Yves-Marie Bercé, «L'histoire comme théâtre», in D. Bohler, C. Magnien Simonin (ed), *Ecritures de l'histoire, XIV-XVI siècle. Actes du Colloque du Centre Montaigne, Bordeaux, 19-21 septembre 2002*, Genève, Droz, «Travaux d'humanisme et Renaissance» CDVI, pp.351-360

BERGER 1969, Samuel Berger, *La Bible au XVI^e^ siècle. Études sur les origines de la critique biblique*, Genève, Slatkine Reprints, 1969 (1879)

BERRÉGARD 2020, Sandrine Bérregard, *Pratiques de l'argument dans le théâtre français des XVI^e^ et XVII^e^ siècles*, Paris, Classiques Garnier, «Lire le XVII^e^ siècle» 65, «Théâtre» 10, 2020

BERRIOT 1990, François Berriot, «Clés des songes françaises à la Renaissance», in F. Charpentier (ed), *Le songe à la Renaissance. Colloque international de Cannes, 29-31 Mai 1987*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 1990 pp.21-31

BETA 2025, Simone Beta, «Aristophane édité et traduit à la Renaissance», in N. Le Cadet, *«Révérence de l'antiquaille». Les diveres formes de transmission du patrimoine textuel antique à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, «Rencontres» 655, 2025, pp.17-31

BETTONI 2016, Anna Bettoni, «Du "sage nigromancien" des romans au nécromancier imposteur du théâtre. Présences d'un rôle dans la prose et sur scène au XVI^e^ siècle», in Cavallini, DESAN (ed) 2016, pp.211-226

BETTONI 2017, Anna Bettoni, «Alludere alla storia delle guerre fratricide: la tragedia di *Sichem* di Perrin (1589) e la sua fonte biblica illustrata», in M. Miotti (ed), *Letteratura e attualità nella Francia e nell'Europa del XVI secolo*, Passignano, Aguaplano, «Biblioteca / Studi» 13, 2017, pp.51-70

BIET 2006, Christian Biet, *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI^e^-XVII^e^ siècle)*, Paris, Robert Laffond, «Bouquins», 2006

BIET 2014, Christian Biet, «Satan ment-il? La tragédie française, la politique et le diable au début du XVII^e^ siècle», in L. Nissim, A. Preda (ed), *Les lieux de l'Enfer dans les lettres françaises. Convegno internazione di studi, Gargnano, Palazzo Feltrinelli, 12-15 giugno 2015. Seminari Balmas*, Milano, LED, «Colloquium», 2014, pp.109-125

BLAIR 1997, Ann Blair, *The Theater of Nature. Jean Bodin and the Renaissance Science*, Princeton, Princeton University Press, 1997

BLUM 1987, Claude Blum, «Le corps à l'agonie dans la littérature de la Renaissance», in J. Céard, M.-M. Fontaine, J.-C. Margolin, *Le corps à la Renaissance. Actes du XXX^e^ colloque de Tours*, Paris, Aux amateurs des livres, 1987, pp.147-160

BLUM 1988, Claude Blum, «Le diable comme masque. L'évolution de la représentation du diable à la fin du Moyen Âge et au début de la Renaissance», in JONES-DAVIES (ed) 1988, pp.149-164

BLUM 1989a, Claude Blum, *La représentation de la mort dans la littérature française de la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, «Bibliothèque littéraire de la Renaissance» 23-24, 2 t., 1989 (1987)

BLUM 1989b, Claude Blum, «Le fou, personnage populaire dans les mystères et les miracles», in LAZARD (ed) 1989, pp.43-53

BOISSET 1985, Jean Boisset, «La Réforme et les Pères de l'Église. Les références patristiques dans l'*Institution de la Religion Chrétienne* de Jean Calvin», in A. Madouze, J. Fouilheron (ed), *Migne et le renouveau des études patristiques. Actes du Colloque de Saint-Flour 7-8 juillet 1975*, Paris, Beauchesne, «Théologie historique» 66, 1985, pp.39-51

BOLLIGER 2006, Daniel Bolliger, «Dramatisches Symbol konfessioneller Grundhaltungen zwischen Glaube und Politik Die Opferung Isaaks in frühen reformierten Auslegungen von Huldrych Zwingli bis Jean Crespin», in STEIGER, HEINEN (ed) 2006, pp.259-308

BOKDAM 2021, Sylviane Bokdam, «Quelques remarques d'introduction sur l'Antéchrist au XVI^e^ siècle», *Seizième siècle*, 19, «L'Antéchrist au XVI^e^ siècle», automne 2021, pp.7-26

BORDES 1993, Hélène Bordes, «Bernard Bardon de Brun et sa tragédie de *Sainct Jacques* (1596)», in G.-A. Pérouse, *Études sur Étienne Dolet. Le théâtre au XVI^e^ siècle. Le Forze, le Lyonnais et l'histoire du livre*, Genève, Droz, «Travaux d'Humanisme et Renaissance» CCLXX, 1993, pp.175-186

BORDIER 1997, Jean-Pierre Bordier, «Le Moyen Age: la fête et la foi», in VIALA (ed) 1997, pp.45-100

BORDIER 1998, Jean-Pierre Bordier, *Le Jeu de la Passion. Le message chrétien et le théâtre français (XII^e^-XVI^e^ s.)*, Paris, Honoré Champion, «Bibliothèque du XV^e^ siècle» 58, 2 t.,1998

BORDIER 2006, Jean-Pierre Bordier, «Le rôle de Dieu le Père dans la *Passion* d'Arnoul Gréban: un Dieu (trop ?) humain», in BORDIER, LASCOMBES (ed) 2006, pp.125-138

BORDIER, LASCOMBES (ed) 2006, Jean-Pierre Bordier, André Lascombes (ed), *Dieu et les dieux dans le théâtre de la Renaissance. Actes du XLV^e^ colloque international d'Etudes humanistes, 01-06 juillet 2002*, Turnhout, Brepols, «Études renaissantes», 2006

BORDIER, CHEVALIER (ed) 2012, Jean-Pierre Bordier, Jean-Frédéric Chevalier (ed), *Le théâtre de l'Envie (1315-1640). Actes du colloque international de Metz (5-7 octobre 2006)*, Metz, Université Paul Verlaine, «Recherches en Littérature» 6, 2010

BORSELLINO, MERCURI 1973, Nino Borsellino, Roberto Mercuri, *Il teatro del Cinquecento*, Roma-Bari, Laterza, «Letteratura italiana Laterza» 55-63, 1973

BOSCO 2001, Gabriella Bosco, «Giobbe a teatro», in CECCHETTI, DALLA VALLE (ed) 2001, pp.89-98

BOST 2001, Hubert Bost, «La mise en scène genevoise de l'*Abraham sacrifiant*», *Études théologiques et religieuses*, 76, 2001 /4, pp.543-561

BOUDET 2006, Jean-Patrice Boudet, *Entre science et nigromance. Astrologie, divination et magie dans l'Occident médiéval (XII^e^-XV^e^ siècle)*, Paris, Publications de la Sorbonne, «Histoire ancienne et médiévale» 83, 2006

BOURASSA, André G. Bourassa, *Répertoire des pièces de la Renaissance française, 1537-1615* [https://www.theatrales.uqam.ca/soufflebaroque.html]

BOUREAU 2004, Alain Boureau, *Satan hérétique. Naissance de la démonologie dans l'Occident médiéval (1280-1330)*, Paris, Jacob, 2004

BOURGEOIS 2019, Christophe Bourgeois, «L'échafaud de l'histoire: *Les Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné et le *Théâtre de l'Antéchrist* de Nicolas Vignier», in FERRER, MILLET, TARRÊTE (ed) 2019, pp.621-631

BOUTEILLE-MEISTER 2012, Charlotte Bouitelle-Meister, «Mettre en scène le massacre du 24 août 1572? La Saint-Barthélemy ou l'actualité théâtrale impossible», *Littératures Classiques*, 78, 2012, pp.5-23

BOUTEILLE-MEISTER 2016, Charlotte Bouitelle-Meister, «Le théâtre d'actualité d'expression fraçaise (1550-1630) ou l'impossible expression d'un dissensus?», in F. Alazard et al. (ed), *Dissensu. Pratiques et représentations de la diversité des opinions (1500-1650)*, Paris, Honoré Champion, «Les savoirs de Mantice» 26, 2016, pp.183-203

BOUTON-TOUBOULIC 2007, Anne-Isabelle Bouton-Touboulic, «Le *Diuinatione Daemonum* de Saint Augustin. LE pouvoir des démons en question», in LAVOCAT, KAPITANIAK, CLOSSON (ed) 2007, pp.15-34

BOUWSMA 1988, William James Bouwsma, *John Calvin. A Sixteenth-Century Portrait*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1988

BOUWSMA 2007, William James Bouwsma, *L'atunno del Rinascimento. 1550-1640*, trad. G. Arganese, Milano, il Giornale, «Biblioteca storica» 60, 2007 (2000)

BRAY 1975, John S. Bray, *Theodore Beza's doctrine of Predestination*, Nieuwkroop, De Graaf, «Bibliotheca Humanistica & Reformatorica» XII, 1975

BRONZINI 2006, Giovan Battista Bronzini, «Il ruolo del diavolo nella drammatica religiosa del Medioevo», *Mediaevalia*, 27, 2006/1, pp.93-102

BROUETTE 1948, Émile Brouette, «La civilisation chrétienne du XVI[e] siècles devant le problème satanique», *Études carmélitaines*, 27, «Satan», 1948, pp.352-385,

BRUCKER 1963, Gene A. Brucker, «Sorcery in Early Renaissance Florence», *Studies in the Renaissance*, 10, 1963, pp.7-24

BUCCOLINI 2013, Claudio Buccolini, «Il diavolo nel *Malleus maleficarum*», in GREGORY ET AL. 2013, pp.519-551

BÜHLER 2002, Pierre Bühler, «*Sola scriptura*: défis philosophiques des lectures protestantes», in C. Berner, J.-J. Wunenburger, *Mythe et pgilosophie. Les traditions bibliques*, Paris, PUF, 2002, pp.79-93

BURCKHARDT 1980, Jacob Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, trad. D. Valbusa, Firenze, Sansoni, 1980 (1860)

BURKE 1977, Peter Burke, «Witchcraft and Magic in Renaissance Italy: Gianfrancesco Pico and his *Strix*», in ANGLO (ed) 1977, pp.32-52

BURKE 2015, Peter Burke, *Il Rinascimento*, trad. R. Minuti, Bologna, il Mulino, «Universale Paperbacks», 2015 (1987)

BURON 2006, Emmanuel Buron, «L' "art de la tragédie" humaniste comme refus de la "théologie". Saül le furieux de Jean de la Taille», in BORDIER, LASCOMBES (ed) 2006, pp.409-435

BUSI, EBGI 2014, Giulio Busi, Raphael Ebgi, *Giovanni Pico della Mirandola. Mito, magia, qabbalah*, Torino, Einaudi, «I millenni», 2014

BÜTTINGEN 2005, Philippe Büttingen, «Doctrine et allégorie au début de la Réforme. Melanchthon», in G. Dahan, R. Goulet (ed), *Allégorie des poètes. Allégorie des philosophes. Études sur la poétique et*

l'herméneutique de l'allégorie de l'Antiquité à la Réforme, Paris, J. Vrin, «Textes et traditions» 10, 2005, pp.289-322

CABANEL 2012, Patrick Cabanel, *Histoire des protestants en France (XVI^e^-XXI^e^ siècle)*, Paris, Fayard, 2012

CAIGNY 2011, Florence de Caigny, *Sénèque le tragique en France, XVI^e^-XVII^e^ siècles: imitation, traduction, adaptation*, Paris, Classiques Garnier, «Bibliothèque de la Renaissance» 3, 2011

CAMPAGNOLI 1979, Ruggero Campagnoli, *Forme, maniere, manierismi. Scritti sul Cinquecento francese (con un'appendice quattrocentesca)*, Bologna, Pàtron, «Quaderni di filologia romanza della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna» 1, 1979

CAMPAGNOLI 1985, Ruggero Campagnoli, «Promemoria sulla "mediocritas" nella tragedia francese del Cinquecento», in DASSONVILLE ET AL. 1985, pp.41-60

CANETTI 2013, Luigi Canetti, «La danza dei posseduti. Mappe concettuali e strategia di ricerca», in GREGORY ET AL. 2013, pp.553-604

CANTIMORI 1967, Delio Cantimori, *Eretici italiani del Cinquecento. Ricerche storiche*, Firenze, Sansoni, «Biblioteca Sansoni», 1967 (1939)

CAPODIECI 2006, Luisa Capodieci, «Prodiges célestes et conversion dans un tableau d'Antoine Caron», in MOREL (ed) 2006, pp.187-203

CAPRINI 1992, Rita Caprini, «La strega mascherata», *L'immagine riflessa. Testi società, culture*, IX, «Masca, maschera, masque, mask. Testi e iconografia nelle culture medievali», 2000 (1-2), pp.59-73

CARNAGLIOTTI 1989, Anna Carnagliotti, «I diavoli nel teatro italiano dalle origini al XVI secolo», in CHIABÒ, DOGLIO (ed) 1989, pp.97-168

CARRON 2014, Jean-Claude Carron, «Abraham *sacrifiant* de Théodore de Bèze: Exil et propagande évangéliques au XVI^e^ siècle», *Revue d'histoire du théâtre*¸ 56, «Théâtres interdits et secrets», 2004 (1-2), pp.69-92

CASAGRANDE, VECCHIO 2000, Carla Casagrande, Silvana Vecchio, *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*, Torino, Einaudi, «Saggi» 832, 2000

CASALIS, ROUSSEL (ed) 1987, Georges Casalis, Bernard Roussel (ed), *Olivétan, traducteur de la Bible. Actes du colloque Olivétan; Noyon, mai 1985*, Paris, Éditions du Cerf, 1987

CASSAN 2015, Michel Cassan, «Les multiples vies de Bernard Bardon de Brun (1564-1625)», in T. Wanegffelen (ed), *Le bon historien sait faire parler les silences. Hommages à Thierry Wanegffelen*, Toulouse, FRAMESPA, «Collection Méridiennes», 2012, pp.193-205

CASSIRER 1974, Ersnt Cassirer, *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*, trad. F. Federici, Firenze, La Nuova Italia, «Strumenti» 11, 1974 (1935)

CASTELLI (ed) 1953, Enrico Castelli (ed), *Cristianesimo e ragion di Stato. L'Umanesimo e il demoniaco nell'arte. Atti del II congresso internazionale di studi umanistici*, Fratelli Bocca Editori, Roma-Milano, 1953

CASTELLI 1993, Patrizia Castelli, «Le antenate di Malefica», *Art e dossier*, 85, «L'immagine della strega. 1, Antichità classica», 1993, pp.28-32

CASTELLI 1994, Patrizia Castelli, «A cavallo di una scopa» *Art e dossier*, 86, «L'immagine della strega. 2, Medioevo», 1994, pp.30-34

CASTELLI 2005, Patrizia Castelli, *L'estetica del Rinascimento*, Bologna, il Mulino, «Lessico dell'estetica» 16, 2005

CASTELLI 2007, Enrico Castelli, *Il demoniaco nell'arte*, ed. E. Castelli Gattinara, Torino, Bollati Boringhieri, «Nuova Cultura» 166, 2007 (1952)

CASTEX (pref) 1984, Pierre-Georges Castex (pref), *Mélanges sur la littérature de la Renaissance à la mémoire de V.-L. Saulnier*, Genève, Droz, «Travaux d'Humanisme et Renaissance» CCII, 1984

CATACH 1968, Nina Catach, *L'orthographe française à l'époque de la Renaissance: auteurs, imprimeurs, ateliers d'imprimerie*, Genève, Droz, «Publications romaines et françaises» 101, 1968

CAVALLINI, MÉNIEL 2015, Concetta Cavallini, Bruno Méniel, «Les savoirs et le modèle théâtral à la Renaissance», *Cahiers de Recherche médiévales et humanistes*, 29, 2015, pp.265-270

CAVALLINI, DESAN (ed) 2016, Concetta Cavallini, Philippe Desan (ed), *Le Texte en scène. Littérature, théâtre et théâtralité à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, «Colloques, congrès et conférences sur la Renaissance» 91, 2016

CAVE 1988, Terence Cave, *Recognitions. A Study in Poetics*, Oxford, Clarendon Press, 1988

CAVE 1995, Terence Cave, «Le clair et l'obscur dans la littérature française de la Renaissance», in G. Gadoffre (ed), *Renaissance européennes et Renaissance française*, Montpellier, Espaces 34, «Espace International», 1995, pp.211-221

CAVE 1999, Terence Cave, *Pré-histoires. Textes troublés au seuil de la modernité*, Genève, Droz, «Les seuils de la modernité» 1, 1999

CAZAURAN 2008, Nicole Cazauran, «Abraham et le Diable dans la "tragédie" de Théodore de Bèze», in J. Dupèbe et al. (ed), *Esculape et Dionysos. Mélanges en l'honneur de Jean Céard*, Genève, Droz, «Travaux d'Humanisme et Renaissance» CDXXXIX, 2008, p.753-764

CÉARD 1976, Jean Céard, «Folie et démonologie au XVI^{e} siècle», in GERLO (pref) 1976, pp.129-147

CÉARD 1988, Jean Céard, «Médecine et démonologie : les enjeux d'un débat», JONES-DAVIES (ed) 1988, pp.97-112

CÉARD 1996, Jean Céard, *La nature et ses prodiges. L'insolite au XVI^e siècle*, Genève, Droz, «Titre courant» 2, 1996 (1977)

CÉARD 1998, Jean Céard, «Le diable singe de Dieu selon les démonologues des XVI^e et XVII^e siècles», in AGUERRE ET AL. 1998, pp.31-45

CÉARD 2012, Jean Céard, «Il simulacro illusorio del diavolo», in ERNST, GIGLIONI (ed) 2012, pp.135-150

CÉARD (ed) 2003, Jean Céard (ed), *Cité des hommes, cité de Dieu. Travaux sur la littérature de la Renaissance en l'honneur de Daniel Ménager*, Genève, Droz, «Travaux d'Humanisme et Renaissance» CCCLXXV, 2003

CECCHETTI 1994, Dario Cecchetti, «La nozione di tragédie sainte in Francia tra Rinascimento e Barocco», in J. Balsamo (ed), *Mélanges de poétique et d'histoire littéraire du XVI^e siècle offerts à Louis Terreaux*, Paris-Genève, H. Champion-Slatkine, «Bibliothèque Franco Simone» 23, 1994, pp.395-413

CECCHETTI 2012, Dario Cecchetti, «La *tragédie sainte* rinascimentale come *miroir* della storia presente», in F. Roudaut (ed), *Religion et littérature à la Renaissance, Mélanges en l'honneur de Franco Giacone*, Paris, Classiques Garnier, «Bibliothèque de la Renaissance» 8, 2012, pp.621-642

CECCHETTI 2015, Dario Cecchetti, «Seneca nel Serraglio. *La Soltane* di Gabriel Bounin», in MASTROIANNI (ed) 2015, pp.91-121

CECCHETTI 2001, Dario Cecchetti, «Teologia della salvezza e tragico sacro. Intorno a *Esther*», in CECCHETTI, DALLA VALLE (ed) 2001, pp.289-312

CECCHETTI, DALLA VALLE 2001, Dario Cecchetti, Daniela Dalla Valle, «Premessa», in CECCHETTI, DALLA VALLE (ed) 2001, pp.v-ix

CECCHETTI, DALLA VALLE (ed) 2001, Dario Cecchetti, Daniela Dalla Valle (ed), *Il tragico e il sacro dal Cinquecento a Racine. Atti del Convegno Internazionale di Torino e Vercelli (14-16 ottobre 1999)*, Firenze, Olschki, «Biblioteca dell'Archivium romanicum» I «Storia Letteratura Paleografia» 301, 2001

CENTRONE 2011, Bruno Centrone, *Μελαγχολικός in Aristotele e il Problema XXX, 1*, in B. Centrone (ed), *Studi sui Problemata physici aristotelici*, Napoli, Bibliopolis, «Elenchos» 58, 2011, pp.309-339

CERTEAU 2002, Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, «Folio» 115, 2002 (1975)

CHARPENTIER 1971, Françoise Charpentier, «Le thème d'Aman et la propagande huguenote. A propos de l'édition de l' "Aman" de Rivaudeau par K. Cameron», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 33, 1971 /2, pp.377-383

CHARPENTIER 1979. Françoise Charpentier, *Pour une lecture de la tragédie humaniste. Jodelle, Garnier, Montchrestien*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1979

CHARPENTIER 1983, Françoise Charpentier, «L'illusion de l'illusion: les scènes d'égarement dans la tragédie humaniste», in JONES-DAVIES (ed) 1983, pp.75-87

CHARPENTIER 1993, Françoise Charpentier, «L'Art *de la tragédie* de Jean de La Taille et la doctrine classique», in G.-A. Pérouse (ed), *Études sur Étienne Dolet, le théâtre au XVI^e siècle*, Le Forez, *le Lyonnais et l'histoire du livre publiées à la mémoire de Claude Longeon*, Genève, Droz, «Travaux d'Humanisme et Renaissance» CCLXX, 1993, pp.151-160

CHARPENTIER 1998a, Françoise Charpentier, «La cruauté de Dieu», *Cahiers textuel*, 18, «Les tragédies de Jean de La Taille», 1998, pp.87-97

CHARPENTIER (F.) 1998b, Françoise Charpentier, «Vers la tragédie d'action: le *Saül le furieux* de Jean de La Taille», in BELLENGER (ed) 1998, pp.153-166

CHARPENTIER 1998c, Françoise Charpentier, «L'art *de la tragédie* de Jean de La Taille et la doctrine classique», in FRAGONARD (ed) 1998, pp.47-57 [già in G.-A. Pérouse (ed), *Études sur Étienne Dolet, le théâtre au XVI^e siècle, Le Forez, le Lyonnais et l'histoire du livre. Mélanges à la mémoire de Claude Longeon*, Genève, Droz, «Travaux d'Humanisme et Renaissance» CCLXX, 1993, pp.151-160]

CHARPENTIER (H.) 1998a, Hélène Charpentier, «Représentations médiévales de Saül et de David», in BELLENGER (ed) 1998, pp.87-123

CHARTIER, DOMINIQUE 1976, Roger Chartier, Julia Dominique, «Le monde à l'envers», *L'Arc*, 65, 1976, pp.43-53

CHASTEL 1953, André Chastel, «L'Antéchrist à la Renaissance», in CASTELLI (ed) 1953, pp.177-186

CHASTEL 1989, André Chastel, *Mythe et crise de la Renaissance*, Genève, Skira, «Collection Skira-Flammarion» 41, 1989

CHESTERS 2005, Timothy Chesters, «Jean de La Taille et la scénographie du 'creux': *Saül le furieux* (1572)», in LAVOCAT, LECERCLE (ed) 2005, pp.101-118

CHESTERS 2011, Timothy Chesters, *Ghost Stories in Late Renaissance France. Walking by Night*, New York, Oxford University Press, «Oxford Modern Language and Literature Monographs», 2011

CHEVALIER 2006, Jean-Frédéric Chevalier, «Dieux et divinité dans les tragédies latines (XIV^e-XV^e siècles)», in BORDIER, LASCOMBES (ed) 2006, pp.335-352

CHEVANELLE-COUTURE 2019, Aurélie Chevanelle-Couture, *Médée, mémoire du théâtre. Une poétique du mal (1556-1713)*, Genève, Droz, «Travaux du Grand Siècle» 50, 2019

CHEVROLET 2006, Teresa Chevrolet, «"Le daimon qui preside aux Muses". Demonologie et inspiration à la Renaissance», in C. Kappler, R. Grozelier (ed), *L'inspiration. Le Souffle créateur dans les arts, littératures et mystiques du Moyen Âge européen et proche-orient*, Paris, L'Harmattan, «KUBABA. Série Actes» VIII, 2006, pp.189-200

CHEVROLET 2007, Teresa Chevrolet, *L'idée de fable: théories de la fiction poétique à la Renaissance*, Genève, Droz, «Travaux d'Humanisme et Renaissance» DCXXIII, 2007

CHIABÒ, DOGLIO (ed) 1989, Maria Chiabò, Federico Doglio (ed), *Diavoli e mostri in scena dal Medio Evo al Rinascimento. Convegno di studi, Roma, 30 giugno-3 luglio 1988*, Viterbo, Union printing, 1989

CHOCHEYRAS 1993, Jacques Chocheyras, «Un théâtre populaire?», in LAZARD (ed) 1989, pp.13-15

CHOCHEYRAS 1993, Jacques Chocheyras, «La tragédie politique d'actualité sous les règnes de Henri III et de Henri IV», in G.-A. Pérouse, *Études sur Étienne Dolet. Le théâtre au XVI^e^ siècle. Le Forze, le Lyonnais et l'histoire du livre*, Genève, Droz, «Travaux d'Humanisme et Renaissance» CCLXX, 1993, pp.161-173

CHOPARD 1984, Michel Chopard, «Louis Des Masures en Lorraine : une source de l'Histoire des martyrs de Crespin», in CASTEX (pref) 1984, pp.629-639

CHRISTIN 1991, Olivier Christin, *Une révolution symbolique. L'iconoclasme huguenot et la reconstruction catholique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991

CHRISTOUT 1965, Marie-Françoise Christout, *Le merveilleux et le "théâtre du silence" en France à partir du XVIIe siècle*, La Haye-Paris, Mouton, 1965

CHYDENIUS 1975, John Chydenius, «La théorie du symbolisme médiéval», *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires*, 23, «Rhérorique et herméneutique», 1975, pp.322-341

CIARLETTA 1953, Nicola Ciarletta, «Laicismo e Riforma», in CASTELLI (ed) 1953, pp.21-26

CLARK 1969, J. E. Clark, «An Early Sixteenth-century Art poétique, by Guillaume Télin», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 31, 1969/1, pp.129-137

CLARK 1980, Stuart Clark, «Inversion, Misrule and the Meaning of Witchcraft», *Past & Present*, 84, 1980, pp.98-127

CLARK 1984, Stuart Clark, «The Scientific Status of Demonology», in B. Vickers (ed), *Occult and Scientific Mentalities in the Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, pp.351-374

CLARK 2003, Stuart Clark, «Demons and disease: the disenchantment of the sick (1500–1700)», in M. Gijswijt-Hofstra et al. (ed), *Illness and Healing Alternatives in Western Europe*, London-New York, Routledge, 2003 (1997), pp.38-58

CLARK 2007, Stuart Clark, «Songes diaboliques et paradoxes visuels», in LAVOCAT, KAPITANIAK, CLOSSON (ed) 2007, pp.267-296

CLARK 2008, Stuard Clark, «La storia della stregoneria e il senso della vista», in CORSI, DUNI (ed) 2008, pp.97-114

CLEMENTS 1642, Robert J. Clements, *Critical Theory and Practice of the Pléiade*, Cambridge, Harvard University Press, «Harvard Studies in Romance Languages» XVIII, 1942

CLIVE 1957a, H. P. Clive, «The Calvinist Attitude to Music, and its Literary Aspects and Sources», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 19, 1957/1, pp.80-102

CLIVE 1957b, H. P. Clive, «The Calvinist Attitude to Music, and its Literary Aspects and Sources», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 19, 1957/2, pp.294-319

CLIVE 1958, H. P. Clive, «The Calvinist Attitude to Music, and its Literary Aspects and Sources. The Sources», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 20, 1958/2, pp.79-107

CLOSSON 2000, Marianne Closson, *L'imaginaire démoniaque en France (1550-1650). Genèse de la littérature fantastique*, Genève, Droz, «Travaux d'Humanisme et Renaissance» CCCXLI, 2000

CLOSSON 2003, Marianne Closson, «L'invention d'une "littérature de la peur": le temps de la chasse aux sorcières», *Travaux de Littérature*, XVI, «Les Grands Peurs; 1, Diable», pp.47-63

CLOSSON 2005, Marianne Closson, «Le "théâtre des spectres" de Pierre Le Loyer», in LAVOCAT, LECERCLE (ed) 2005, pp.119-139

CLOSSON 2009, Marianne Closson, «Le trompeur trompé: la représentation du diable dans l'œuvre d'Agrippa d'Aubigné», *Albineana, Cahiers d'Aubigné*, 21, «Démons, sorciers et diableries au temps d'Agrippa d'Aubigné», 2009, pp.97-113

CLOSSON 2015, Marianne Closson, «"Et ce que dict Homère de la sorcière Circé…". Place et enjeux des références littéraires dans les traités démonologiques du XVIe siècle», in OSTORERO, VÉRONÈSE (ed) 2015, pp.293-312

COHEN 1982, Esther Cohen, *Con il diavolo in corpo. Filosofi e strghe nel Rinasciemento*, trad. L. Francese, Milano, il Giornale, «Biblioteca storica» 23, 1982

COHN 1975, Norma Cohn, *Europe's Inner Demons. An Enquiry Inspired by the Grat Witch-Hunt*, New York, Basic Books, «The Columbus Centre Series», 1975

COLOMBO TIMELLI 1996, Maria Colombo Timelli, *Traductions françaises de l'*Ars minor *de Donat au Moyen Âge (XII^{e}-XV^{e} siècles)*, Firenze, Nuova Italia, 1996

COMPAGNON 1979, Antoine Compagnon, *La seconde main, ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979

CORSI, DUNI (ed) 2008, Dinora Corsi, Matteo Duni (ed), *"Non lasciar vivere la malefica". Le streghe nei trattati e nei processi (secoli XIV-XVII)*, Firenze, Firenze University Press, «Biblioteca di Storia» 7, 2008

CORSINI 1990, Eugenio Corsini, «Angelogia e demonologia nell'*Apocalisse* di Giovanni», in CORSINI, COSTA (ed) 1990, t.I, pp.189-198

CORSINI, COSTA (ed) 1990, E. Corsini, E. Costa (ed), *L'autunno del diavolo. «Diabolos, Dialogos, Daimon». Convegno di Torino 17-21 ottobre 1988*, Milano, Bompiani, 2 t., 1990

COSTANZO 1964, Mario Costanzo, *Il «gran theatro del mondo»*, Milano, Scheiwiller, «Collana critica» 5, 1964

CREEGAN 2001, Doris R. Creegan, *Echos de la Réforme dans la littérature de langue française de 1520 à 1620*, Lewiston-Queenston, The Erwin Mellen Press, «Studies in French Literature» 47, 2001

CROUZET 1990, Denis Crouzet, *Les guerriers de Dieu. La violence au temps des troubles de religion (vers 1525-vers 1610)*, Seyssel, Champ Vallon, «Époques», 2 t., 1990

CROUZET 2008, Denis Crouzet, *Le genèse de la Réforme française (vers 1520-vers 1562)*, Paris, Belin, 2008

CROUZET 2012, Denis Crouzet, *La Nuit de la Saint-Barthélemy. Un rêve perdu de la Renaissance*, Paris, Pluriel, 2012 (1994)

CROUZET 2020, Denis Crouzet, *Les enfants bourreaux aux temps des guerres de Religion*, Paris, Albin Michel, «Bibliothèque Histoire», 2020

CULLIÈRE 2004, Alain Cullière, «La Saint-Barthélemy au théâtre. De Chantelouve à Baculard d'Arnaud», in G. Nauroy (ed), *L'écriture du massacre en littérature entre histoire et mythe. Des mondes antiques à l'aube du XXI^e siècle*, Bern et al., Peter Lang, «Recherches en littérature et spiritualité» 6, 2004, pp.121-152

CULLIÈRE 2018, Alain Cullière, «Le "dur exil" de Louis Des Masures», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 80, 2018/1, pp.35-75

CULLIVER 1997, Élian Culliver, «Le sacrifice d'Isaac: quelques aspects de l'histoire de la réception», in MARCONOT (ed) 1997, pp.35-52

CURTIUS 2022, Ernst Robert Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, ed. R. Antonelli, Macerata, Quodlibet, 2022 (1948)

D'ANCONA 1996, Alessandro D'Ancona, *Origini del teatro italiano. Libri tre*, Roma, Bardi, 2 t., 1996 (1981)

DANIÉLOU 1950, Jean Daniélou, *Sacramentum futuri. Études sur les origines de la typologie biblique*, Paris, Beauchesne, «Études de théologie historique», 1950

DANIÉLOU 1953, Jean Daniélou, «Le démoniaque et la Raison d'Etat», in CASTELLI (ed) 1953, pp.27-34

DALEY 1934, Ambersley Daley, *Jean de La Taille (1533-1608). Étude Historique et Littéraire*, Paris, J. Gamber, 1934

DALLA VALLE 1967, Daniela Dalla Valle, «Il tema della Fortuna nella tragedia italiana rinascimentale e barocca», *Italica*, 44, 1967 /2, pp.180-208

DASSONVILLE 1985, Michel Dassonville, «Une tragédie lyrique? Pourquoi pas?», in DASSONVILLE ET AL. 1985, pp.1-15

DASSONVILLE ET AL. 1985, Michel Dassonville et al., *Saggi e ricerche sul teatro francese del Cinquecento*, Firenze, Olschki, «Teatro. Studio e testi» 3, 1985

DAUVOIS 1998, Nathalie Dauvois, «Énonciation lyrique, énonciation tragique dans *Saül le Furieux*», *Littératures*, 39, 1998, pp.31-44

DAVIS 1964, Natalie Zemon Davis, «Peletier and Beza Part Company», *Studies in the Renaissance*, 11, 1964, pp.188-222

DAVIS 1975, Natalie Zemon Davis, *Society and Culture in Early Modern France. Eight Essays*, Stanford, Stanford University Press, 1975

DE CAPITANI 2005, Patrizia De Capitani, *Du spectaculaire à l'intime. Un siècle de* commedia erudita *en Italie et en France (début du XVIe siècle – milieu du XVII*^{e} *siècle)*, Paris, Champion, «Bibliothèque littéraire de la Renaissance» 56, 2005

DE CAUZONS 1910, Thomas De Cauzon, *Hisotire de la magie et de la sorcellerie en France*, Paris, Librairie Dorbon-Ainé, 3 t., 1910

DE NARDIS 1998, Luigi De Nardis, *Gli occhiali di Scaramuccia e altri saggi francesi e italiani*, Palermo, Palumbo, «Mon païs» 6, 1993

DE ROBERT 1997, Philippe De Robert, «Saül héros tragique dans la littérature française», in J MARCONOT (ed) 1997, pp.99-111

DE ROBERT 1998, Philippe De Robert, «De la Bible à la tragédie», *Cahiers textuel*, 18, «Les tragédies de Jean de La Taille», 1998, pp.99-108

DELÈGUE 1990, Yves Delègue, *La perte des mots. Essai sur la naissance de la "littérature" au XVIe et XVIIe siècles*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1990

DELÈGUE 2008, Yves Delègue, *Imitation et vérité en littérature. Origine et devenir d'une mutation*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2008

DELFT 2002, Louis van Delft, «L'idée de théâtre (XVI^{e} -XVIII^{e} siècle)», *Revue d'Histoire Littéraire de France*, 101, 2002/5, pp.1349-1365

DELPECH 2018, François Delpech, «Grimoires et savoirs souterrains. Éléments pour une archéo-mythologie du livre magique» in D. de Courcelles (ed), *Le pouvoir des livres à la Renaissance*, Paris, Publications de l'École nationale des Chartres, «études et rencontres» 3, 2018 (1998), pp.18-36

DELUMEAU 1974, Jean Delumeau, «Les réformateurs et la superstition», in ALLIER (pref) 1974, pp.451-487

DELUMEAU 1978, Jean Delumeau, *La peur en Occident (XIV^e^-XVIII^e^ siècles). Une cité assiégée*, Paris, Fayard, «Pluriel» 8457, 1978

DELUMEAU 1983, Jean Delumeau, *Le péché et la peur. La culpabilisation en Occident (XIII^e^-XVIII^e^ siècles)*, Paris, Fayard, 1983

DELUMEAU 2004, Jean Delumeau, «Apport historique autour du monstrueux», *I&I*, 13, 2004/1, pp.7-9

DEMERSON 1972, Guy Demerson, *La Mythologie classique dans l'œuvre lyrique de la Pléiade*, Genève, «Travaux d'Humanise et Renaissance» CIXX, 1972

DEMOUGIN 2007, Patrick Demougin, «Le discours démonologique: un "propos entremêlé"? Vois de l'intertexte dans la construction du spectre», in LAVOCAT, KAPITANIAK, CLOSSON (ed) 2007, pp.221—234

DERRIDA 1972, Jaques Derrida, «Mythologies blanches. La métaphore dans le texte philosophique», in Id., *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, «Critique», 1972, pp.247-324

DESAN 1987, Philippe Desan, *Naissance de la méthode (Machiavel, La Ramée, Bodin, Montaigne, Descartes)*, Paris, Nizet, 1987

DESAN 1999, Philippe Desan, «Pour une typologie de la mélancolie à la Renaissance: *Des Maladies Mélancholiques* (1598) de Du Laures», in L. Rotondi Secchi Tarugi (ed), *Malinconia ed allegrezza nel Rinascimento*, Milano, Nuovi Orizzonti, «Caleidoscopio» 9, 1999, pp.355-366

DESCHAUX 1979, Robert Deschaux, «*Le livre de la Dœbleire* d'Eloy d'Amerval», *Senefiance*, 6, «Le diable au Moyen Âge», pp.183-193

DEVINCENZO 2023, Giovanna Devincenzo, «Manipulation de l'écriture / manipulation de l'histoire. *Le Guysien* de Simon Béylard», *Universo Mondo*, 46, 2019 [https://www.cinquecentofrancese.it/index.php/l-universo-mondo/29-um46/427-manipulation-de-l-ecriture-manipulation-de-l-histoire-le-guysien-de-simon-belyard]

DI MAURO 2002, Damon Di Mauro, «L'unité religieuse des *Tragédies Sainctes* de Louis Des Masures», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 64, 2002 /2, pp.271-294

DI MAURO 2006, Damon Di Mauro, «Le personnage de David comme figure du Christ dans *Les Tragedies sainctes* de Louis Des Masures», *Seizième Siècle*, 2, 2006, pp.173-193

DOBBINS 1994, Frank Dobbins, «Music in French Theatre of the Late Sixteenth Century», *Early Music History*, 13, 1994, pp.85-122

DOIRON 2008, Normand Doiron, «Saül sur scène. Jean de la Taille, *Saul le furieux*, précédé de l'*Art de la tragédie* (1572)», *Études françaises*, 44, «La littérature tragique du XVI^e^ siècle en France», 2008 /2, pp.33-50

DOURGEUIS 2008, Christophe Dourgeuis, «Figures du sens: jalons pour une définition sur les rapports entre poésie et spiritualité», *Travaux de littérature*, XXI, «La spiritualité des écrivains», 2008, pp.81-95

DROZ 1962, Eugénie Droz, «Notes sur Théodore de Bèze», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XXIV, 1962, pp.392-412

DUBIEF, Henri Dubief, «L'historiographie de la saint-Barthélemy», in ALLIER 1974 (pref), pp.351-365

DUBOIS 1970, Claude-Gilbert Dubois, *Mythe et langage au Seizième siècle*, Bordeaux, Ducros, 1970

DUBOIS 1977, Claude-Gilbert Dubois, *La conception de l'histoire en France au XVI^e^ siècle, 1510-1610*, Paris, Nizet, 1977

DUBOIS 1985, Claude-Gilbert Dubois, *L'imaginaire de la Renaissance*, Paris, PUF, «Écriture» 23, 1985

DUBOIS 1987, Claude-Gilbert Dubois, «Conscience et imaginaire historiques en France au XVIe siècle», in Association des historiens modernistes des Universites, *Histoire et conscience historique à l'epoque moderne. Actes du Colloque de 1986*, Paris, Presses de l'Université Paris Sorbonne, «Bulletin» 11, 1997, pp.19-40

DUBOIS 1991, Claude-Gilbert Dubois, «Imaginatio phantastica: le *Discours des spectres et apparitions d'esprits* de Pierre Le Loyer (1586)», in A. Faivre (pref), *La littérature fantastique. Colloque de Cerisy*, Paris, Albin Michel, «Cahiers de l'Hermétisme», 1991, pp.73-89

DUBOIS 1995, Claude-Gilbert Dubois, «Regards sur la conception de l'histoire en France au XVI^e^ siècle», in JONES-DAVIES (ed) 1995, pp.112-128

DUBOIS 2001, Claude-Gilbert Dubois, «David et Saül: l'onction et le droit dans la tragédie biblique française (1563-1601)», *Revue de Théologie et de Philosophie*, 133, «La Bible à la croisée des savoirs», 2001 /3, pp.401-420

DUBOIS 2003, Claude-Gilbert Dubois, «David, poète et prince: sa représentation dans la dramaturgie française de la seconde moitié du XVI^e^ siècle», in CÉARD (ed) 2003, pp.153-162

DUBOIS 2004, Claude-Gilbert Dubois, «La mise en scène du style "oraculaire" dans le français du XVI^e^ siècle», in J.-C. Arnould, G. Milhe Poutignon (ed), *Les normes du dire au XVI^e^ siècle. Actes du colloque de Rouen (15-17 novembre 2001) organisé par le CEREDI*, Paris, Honoré Champion, «Colloque, Congrès et Conférences sur la Renaissance» 42, 2004, pp.27-38

DUBOIS 2005, Claude-Gilbert Dubois, «L'intériorisation des phénomènes démoniaques: du diable au corps au diable intérieur», in JONES-DAVIES (ed) 2005, pp.224-249

DUBOIS 2007, Claude-Gilbert Dubois, *Mythologies de l'Occident. Les bases religieuses de la culture occidentale*, Paris, Ellipses, 2007

DUBOIS 2009a, Claude-Gilbert Dubois, «L'invention du mythe des "anges rebelles"», in *Albineana. Cahiers d'Aubigné*, 21, 2009, pp.17-42

DUBOIS 2009b, Claude-Gilbert Dubois, *Récits et mythes de fondation dans l'imaginaire culturel occidental*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, «Imaginaires et écritures», 2009

DUBOIS 2013, Claude-Gilbert Dubois, *Mythologies de l'Occident. Les bases religieuses de la culture occidentale*, Paris, Ellipses, 2013 (2007)

DUBOIS 2014, Claude-Gilbert Dubois, «Le Serpent biblique: modes d'emploi ou "quand la Bête fait l'Ange"», *I&I*, 33, 2014/1, pp.11-24

DUBOIS (ed) 1984, Claude-Gilbert Dubois (ed), *L'imaginaire du changement en France au XVI^e siècle*, Bordeaux, Publications de l'Université de Bordeaux, 1984

DUBU 1997, Jean Dubu, *Les églises chrétiennes et le théâtre. 1550-1850*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, «Theatrum mundi», 1997

DUFOUR 2003, Alain Dufour, «Bèze historien», in CÉARD (ed) 2003, pp.89-100

DUFOUR 2006, Alain Dufour, *Théodore de Bèze. Poète et théologien*, Genève, Droz, «Cahiers d'Humanisme et Renaissance» LXXXVIII, 2006

DUNI 2012, Matteo Duni, «I dubbi sulle strghe», in ERNST, GIGLIONI (ed) 2012, pp.203-222

DUPONT 1995, Florence Dupont, *Les monstres de Sénèque. Pour une dramaturgie de la tragédie romaine*, Paris, Belin, «L'Antiquité au présent», 1995

DUPRAS 2006, Élyse Dupras, *Diables et Saints. Rôle des diables dans les mystères hagiographiques français*, Genève, Droz, «Publications romaines et françaises» CCXLIII, 2006

DUPRAS 2014, Élyse Dupras, «Mettre en scène l'incarnation du mal, fonder la haine. D'une fonction des personnages de diables sur la scène médiévale française», in A. Renault, P. Reynaud (ed), *La Question du mal. Éthique, politique, religion comparée*, Paris, Classiques Garnier, «Rencontres» 73, 2014, pp.63-79

DUPRAS 2015, Élyse Dupras, «Séducteurs, bourreaux, cuisiniers, perdants, souffre-douleur, faire-valoir… Le rôle paradoxal des diables sur la scène religieuse médiévale», in OSTORERO, VÉRONÈSE (ed) 2015, pp.253-276

DUPRAT 2009, Anne Duprat, *Vraisemblances: poétiques et théories de la fiction, du Cinquecento à Jean Chapelain (1500-1670)*, Paris, Champion, «Bibliothèque de littérature générale et comparée» 79, 2009

DURAND 1965, Gilbert Durand, «Dualismes et dramatisation: antithétique et structures dramatiques de l'imaginaire», *Eranos Jahrbuch*, «Das menschliche Drama in der Welt der Ideen», 1965, pp.245-284

DURAND 2015, Gilbert Durand, *L'imagination symbolique*, Paris, PUF, «Quadrige», 2015 (1964)

DURAND 2018, Gilbert Durand, *Champs de l'imaginaire*, Grenoble, UGA Editions, «Atelier de l'imaginaire», 2018

DUVAL, GUADAGNINI 2024, Frédéric Duval, Elisa Guadagnini, *Le théâtre antique au Moyen Âge. Étude des mots et des concepts dans les textes en français et en italien*, Genève, Droz, «Publications romanes et françaises» CCLXXVII, 2024

ECO 1987, Umberto Eco, *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Milano, Bompiani, «strumenti Bompiani», 1987

ECO 1990, Umberto Eco, *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, «Tascabili Bompiani», 1990 (1985)

ECO 2008, Umberto Eco, *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*, Milano, Mondolibri 2008 (2007)

EISENSTEIN 2011, Elizabeth L. Eisenstein, *Divine Art, Infernal Machine. The Reception of Princiting in the West from Fist Impressions to the the Sense of an Ending*, Philadelphia-Oxford, University of Pennsylvania Press, «Material texts» 2011

ELLIOTT 1969, John R. Elliott, «The Sacrifice of Isaac as Comedy and Tragedy», *Studies in Philology*, 66, 1969/1, pp.36-59

ENDERS 1999, Jody Enders, «Of Protestantism, Performativity, and the Threat of Theater», *Mediaevalia. An Interdisciplinary Journal of Medieval Studies Worldwide*, 22, special issue, «Figuring Protest and Lament: Perspectivies on Sixteenth-Century France», 1999, pp.55-74

ERNST, GIGLIONI (ed) 2012, Germana Ernst, Guido Giglioni (ed), *I vincoli della natura. Magia naturale e stregononeria nel Rinascimento*, Roma, Carocci, «Frecce» 146, 2012

FAGUET 1912, Émile Faguet, *La tragédie française au XVI^{e} siècle (1550-1600)*, Paris, Fontemoing et C.ie, 1912 (1883)

FEBVRE 2003, Lucien Febvre, *Le problème de l'incroyance au XVI^e siècle. La religion de Rabelais*, Paris, Albin Michel, 2003 (1942)

FELICI 2007, Lucia Felici, «Il papa diavolo. Il paradigma dell'Anticristo nella pubblicistica europea del Cinquecento», in F. Alazard, F. La Brasca (ed), *La Papauté à la Renaissance: Actes du XLVI Colloque international d'études humanistes, Tours, 30 juin 2003-4 juillet 2003*, Paris, H. Champion, «Le Savoir de Mantice» 12, 2007, pp.533-569

FELICI 2024, Lucia Felici, *La Riforma protestante nell'Europa del Cinquecento*, Roma, Carocci, «Frecce» 228, 2024 (2016)

FERRAND 2013, Mathieu Ferrand, *Humanist Neo-Latin Drama in France*, in J. Bloemendal, H. B. Norland (ed), *Neo-Latin Drama and Theatre in Early Modern Europe*, Leiden–Boston, Brill, «Drama and theatre in Early Modern Europe» 3, 2013, pp.365–413

FERRER 2009, Véronique Ferrer, «La lyre protestante: Calvin et la réforme poétique en France», *Revue de l'histoire des religions*, 1, 2009, pp.55-75

FERRER 2010, Véronique Ferrer, «Pour une poétique réformée: l'influence de Calvin sur les poètes des XVI^e et XVII^e siècles», *Revue d'Histoire Littéraire de France*, 110, 2010/4, pp.883-899

FERRER 2018, Véronique Ferrer, «Prière et tragédie sainte. De Louis des Masures (1566) à Antoine de Montchrestien (1601)», in MASTROIANNI (ed) 2018, pp.163-180

FERRER, GORRIS CAMOS (ed) 2016, Véronique Ferrer, Rosanna Gorris Camos (ed), *Les Muses sacrées. Poésie et Théâtre de la Réforme entre France et Italie*, Genève, Droz, «Cahiers d'Humanisme et Renaissance» 135, 2016

FERRER, VALETTE (ed) 2017, Véronique Ferrer, Jean-René Valette (ed), *Écrire la Bible en français au Moyen Âge et à la Renaissance*, Genève, Droz, «Travaux d'humanisme et Renaissance» DLXXIX, 2017

FERRER, MILLET, TARRÊTE (ed) 2019, Véronique Ferrer, Olivier Millet, André Tarrête (ed), *La Renaissance au grand large. Mélanges en l'honneur de Frank Lestringant*, Genève, Droz, «Travaux d'humanisme et Renaissance» 600, 2019

FESTUGIÈRE 1941 André-Jean Festugière, *La philosophie de l'amour de Marsile Ficin et son influence sur la littérature française au XVI^e siècle*, Paris, Vrin, «Études de philosophie médiévale» 31, 1941 (1923)

FLASCH 2019, Kurt Flasch, *Le Diable dans la pensée européenne*, trad. I. Atucha, Paris, Vrin, 2019 (2016)

FLORIS 2008, Ubaldo Floris, *Teorici, teologi e istrioni. Per e contro il teatro nella Francia del Cinque-Seicento*, Roma, Bulzoni, 2008

FONTANA 1972, Alessandro Fontana, «La scena», in L. GAMBI ET AL. 1972, pp.794-866

FORESTIER 2003, Georges Forestier, *Passions tragiques et règles classiques: essai sur la tragédie française*, Paris, PUF, «Perspectives littéraires», 2003

FORSYTH 1962, Elliot Forsyth, *La tragédie religieuse de Jodelle à Corneille (1553-1640). Le thème de la vengeance*, Paris, Nizet, 1962

FORSYTH 2005, Elliot Forsyth, *La justice de Dieu. Les Tragiques d'Agrippa d'Aubigné et la Réforme protestante en France au XVI^e siècle*, Paris, Honoré Champion, «Études et essais sur la Renaissance» 57, 2005

FOUCAULT 1968, Michel Foucault, «Las dévitiations religieuses et le savoir médical», in J. Le Goff (pref), *Hérésies et sociétés dans l'Europe pré-industrielle (11^e-18^e siècles)*, Paris-La Haye, Mouton & Co., «Civilisations et Sociétés» 10, 1968, pp.19-30

FOUCAULT 2018, Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, «Tel» 166, 2018 (1966)

FOUCAULT 2022, Michel Foucaul, *L'ordre du discours. Leçon inaugurale au Collège de Frances prononcée le 2 décembre 1970*, Paris, Gallimard, 2022 (1970)

FRAGONARD 1984, Marie-Madelaine Fragonard, «De la résurrection des morts, et sa justification rationnelle à la fin du XVI^e siècle», in DUBOIS (ed) 1984, pp.79-100

FRAGONARD 1997, Marie-Madeleine Fragonard, «La Renaissance ou l'apparition du "théâtre à texte"», in VIALA (ed) 1997, pp.99-152

FRAGONARD 1998, Marie-Madeleine Fragonard, «Introduction», in FRAGONARD (ed) 1998, pp.5-45

FRAGONARD 2005, Marie-Madelaine Fragonard, «La mort de Concini: imprécations et dérisions», in P. Civil, D. Boillet (ed), *L'Actualité et sa mise en écriture aux XV^e, XVI^e et XVII^e siècles, Espagne, France, Italie et Portugal*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p.121-137.

FRAGONARD 2006a, Marie-Madelaine Fragonard, «La mémoire de Dieu», in BORDIER, LASCOMBES (ed) 2006, pp.409-435

FRAGONARD 2006b, Marie-Madelaine Fragonard, «La représentation des forces collectives», in M. Chiabò, F. Doglio, *Guerre di religione sulle scene del Cinque-Seicento. XXIX Convegno Internazionale. Roma, 6-9 ottobre 2005*, Roma, Torre d'Orfeo, «Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale», 2005, pp.193-218

FRAGONARD 2020, Marie-Madelaine Fragonard, «Réforme, théâtre et dialogues scolaires», *Revue d'histoire du théâtre*, 286, 2020/2, pp.27-41

FRAGONARD (ed) 1998, Marie-Madeleine Fragonard (ed), *"Par ta colère nous sommes consumés". Jean de La Taille auteur tragique*, Orléans, Paradigme, «Références» 14, 1998

FRANCASTEL 2012, Pierre Francastel, *Guardare il teatro*, Milano-Udine, Mimesis, «Filosofie del teatro» 3, 2012 (1960-1967)

FRAPPIER 1953, Jean Frappier «Châtiments infernaux et peur du Diable», *Cahiers de l'Association internationale des études francaises*, 3-5, 1953, pp. 87-96

FRAPPIER 2000, Louise Frappier, «La topique de la fureur dans la tragédie française du XVI[e] siècle», *Études françaises*, 36, 2000/1, pp.29-47

FRAPPIER 2001, Louise Frappier, «Spectacle tragique et conception de l'histoire dans la seconde moitié du XVI[e] siècle», in WAGNER, LE BRUN-GOUANVIC (ed) 2001, pp.35-50

FRAPPIER 2019, Louise Frappier, «Le conflit des publics dans le théâtre tragique imprimé de Théodore de Bèze et de Louis Des Masures», *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, 42, 2019/1, pp.67–94

FREEMAN 1989, Michael J. Freeman, «Jodelle et le théâtre populaire: les sabots d'Hélène», in LAZARD (ed) 1989, pp.55-68

FREYBURGER 1987, Pierre Freyburger, «Le problème du fatalisme astral dans la pensée protestante en pays germaniques», *Cahiers V. L. Saulnier*, 4, «Divination et controverse religieuse en France au XVI[e] siècle», 1987, pp.35-55

FRISCH 2015, Andrea Frisch, *Forgetting Differences. Tragedy, Historiography, and the French Wars of Religion*, Edinburgh, Univeristy Press, «Edinburgh Critical Studies in Renaissance Culture», 2015

FRUGONI 2008, Chiara Furgoni, «La sottomissione di Teofilo al diavolo. A proposito di raccomandati e vassalli», in CORSI, DUNI (ed) 2008, pp.129-154

FRYE 1981, Northrop Frye, *The Great Code. The Bible and Literature*, New York-London, Harcourt Brace Jovanovich, 1981

GAMBELLI 1999, Delia Gambelli, *Arlecchino a Parigi: dall'inferno alla corte del Re Sole*, Roma, Bulzoni, 1999

GAMBI ET AL. 1972, Lucio Gambi et al., *Storia d'Italia*, I, *I caratteri originali*, Torino, Einaudi, 1972

GAMBLE 1992, Richard C. Gamble, «*Brevitas et Facilitas:* Toward an Understanding of Calvin's Hermeneutic», *Calvin and Calvinism*, 6, *Calvin and Hermeneutics*, 1992, pp.33-49

GANGLER-MUNDWILLER 1978, Dominique Gangler-Mundwiller, «Les diableries nécessaires. Le rôle des scènes diaboliques dans l'action des mystères de la Passion», in AA. VV., *Mélanges de littérature du Moyen Âge au XXe offerts à Mademoiselle Jeanne Lods, professeur honoraire de littérature médiévale à l'École*

Normale supérieure de jeunes filles, par ses collègues, ses élèves et ses amis, Paris, École Normale Supérieure de jeunes filles, «Collection de l'École normale supérieure de jeunes filles» 10, 1978, t.I, pp.249-268

GARIN 1953, Eugenio Garin, «Considerazioni sulla magia del Rinascimento», in CASTELLI (ed) 1953, pp.215-224

GARIN 1967, Eugenio Garin, *La cultura del Rinascimento. Profilo storico*, Roma-Bari, Laterza, «Universale Laterza» 60, 1967

GARIN 1987, Eugenio Garin, *Medioevo e Rinascimento. Studi e ricerche*, Roma-Bari, Laterza, «Biblioteca Universale Laterza» 124, 1987 (1954)

GARIN 1988, Eugenio Garin, *Ermetismo del Rinascimento*, Roma, Editori Riuniti, «Biblioteca minima», 1988

GARIN 2006, Eugenio Garin, *Lo zodiaco della vita. La polemica sull'astrologia dal Trecento al Cinquecento*, Roma-Bari, Laterza, «Economica Laterza», 2007 (1976)

GARIN 2009, Eugenio Garin, *Interpretazioni del Rinascimento*, Roma, Edizioni di Storie e Letteratura, «Raccolta di studi e testi» 250-251, 2 t., 2009

GARSIDE 1979, Charles Garside Jr., *The Origins of Calvin's Theology of Music: 1536-1543*, Philadelphia, American Philosophical Society, «Transactions of the American Philosophical Society» 69/4, 1979

GAUCHER 1996, Élisabeth Gaucher, «Robert le diable: une "œuvre ouverte"», *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 2, 1996, pp.61-71

GENETTE 2002, Gerard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, «Points» 473, 2002 (1987)

GENETTE 2014, Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 2014 (1982)

GEONGET 2005, Stéphane Geonget, «La représentation de la crise de l'intériorité, la perplexité», in JONES-DAVIES (ed) 2005, pp.211-228

GERLO (pref) 1976, Aloïs Gerlo (pref), *Folie et déraison à la Renaissance. Colloque international tenu en novembre 1973*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1976

GIACONE 2001, Franco Giacone, «L'*Aman* d'André de Rivaudeau: comédie sacrée ou tragédie sainte?», in CECCHETTI, DALLA VALLE (ed) 2001, pp.1-15

GIGLIONI 2012a, Guido Giglioni, «La magia rinascimentale e le tensioni della prima modernità», in ERNST, GIGLIONI (ed) 2012, pp.29-45

GIGLIONI 2012b, Guido Giglioni, «La magia e i poteri dell'immaginazione», in ERNST, GIGLIONI (ed) 2012, pp.63-78

GINZBERG 2019, Louis Ginzberg, *Le leggende degli ebrei*, trad. Elena Loewenthal, Milano, Adelphi, «Gli Adelphi» 579, 2 t., 2019 (1909-1938)

GINZBURG 1972, Carlo Ginzburg, «Folklore, magia, religione», in GAMBI ET AL. 1972, pp.601-676

GINZBURG 1976, Carlo Ginzburg, «High and Low: the theme of forbidden knowledge in the Sixteenth and Seventeenth Centuries», *Past and Present*, 73, 1976, pp.28-41

GINZBURG 1981, Carlo Ginzburg, «Charivari, associations juvéniles, chasse sauvage», in J. Le Goff, J.-C. Schmitt, *Le charivari. Actes de la table ronde organisée par l'EHESS et le CNRS, Paris, 25-27 avril 1977*, Paris, Mouton, 1981, pp.131-140

GINZBURG 1995, Carlo Ginzburg, *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, Torino, Einaudi, «Biblioteca Studio» 20, 1995 (1989)

GINZBURG 1999, Carlo Ginzburg, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Torino, Einaudi, «Biblioteca Einaudi» 71, 1999 (1976)

GIRARD 1972, René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972

GIRAUD 1970, Jeanne Giraud, *Manuel de bibliographie littéraire pour les XVI^e^, XVII^e^ et XVIII^e^ siècles français*, Paris, Nizet, 14 t., 1970,

GORRICHON 1991, Martine Gorrichon, «L'influence de Sénèque sur une tragédie de Jean de La Taille, *Saül le furieux*», in R. Chevallier, R. Poignault (ed), *Présence de Sénèque*, Parism J. Touzot, 1991, pp.155-170

GORRIS CAMOS 1990, Rosanna Gorris Camos, «Tragedia come apologo della crudeltà: il caso di *Orbecc-Oronte*», *Studi di Letteratura Francese*, 18, «Tragedia e sentimento del tragico nella letteratura francese del Cinquecento», 1990, pp.48-71

GORRIS CAMOS 2019, Rosanna Gorris Camos, «"La merveille fit le Desir eveiller" (Peletier), plantes merveilleuses entre science et poésie», in D. de Courcelles (ed), *La Raison du merveilleux à la fin du Moyen Âge et dans la première modernité. Textes et images*, Paris, Classiques Garnier, «Rencontres» 399, 2019 pp.51-91

GOLINELLI 2013, Paolo Golinelli, «*Diabolus in figura:* trasformazioni demoniche e incontri col santo nell'agiografia medievale», in GREGORY ET AL. 2013, pp.217-264

GOYET 1990, Francis Goyet, *Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, Libraire Générale Française, «Le livre de poche, Classique» 14, 1990

GOWLAND 2011, Angus Gowland, «Melancholy, Imagination, and Dreaming in Renaissance Learning», in HASKELL (ed) 2011, pp.53-102

GRAF 1980, Arturo Graf, *Il diavolo*, Roma, Salerno, 1980 (1890)

GRAHAM 2014, Anne Graham, «L'*Abraham sacrifiant* (1550) de Bèze ou la dispute au service de la "vive foy"», *Arrêt sur scène/Scene focus*, 3, 2014, pp.123-135

GRAVES 2006, Amy Graves, «Les épreuves du huguenot et la vulgarisation du stoïcisme. Simon Goulart, Jean de L'Espine et Sénèque», in *Cahiers V. L. Saulnier*, 23, «Stoïcisme et christianisme à la Renaissance», 2006, pp.117-130

GREGORY 2013, Tullio Gregory, «Il diavolo nell'Occidente medievale», in Gregory et al. 2013, pp.1-28

GREGORY ET AL. 2013, Tullio Gregory et al., *Il diavolo nel Medioevo. Atti del XLIX Convegno storico internazionale. Todi, 14-17 ottobre 2012*, Spoleto, Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, «Nuova serie» 56, 2012

GREGORY 2014, Tullio Gregory, *Principe di questo mondo. Il diavolo in Occidente*, Roma-Bari, Laterza, «Economica Laterza» 965, 2014 (2013)

GROSPERRIN 2002, Jean-Philippe Grosperrin, «Furies de théâtre. Mythologie et dramaturgie des fureurs dans la tragédie classique», *Littératures classiques*, numero a parte, «Mythe et histoire dans le théâtre classique. Hommage à Christian Delmas», 2002, pp.261-281

GUERRIER 2015, Olivier Guerrier, «Une "histoire parfaite"? L'histoire et ses fictions à la Renaissance», in R. Darmon et al. (ed), *L'Histoire à la Renaissance. À la croisée des genres et des pratiques*, Paris, Classiques Garnier, «Études et essais sur la Renaissance» 114, 2015, pp.95-107

GUIDORIZZI 1995, Giulio Guidorizzi, «I demoni e i sogni», in S. Pricoco (ed), *Il demonio e i suoi complici. Dottrine e credenze demonologiche nella Tarda Antichità*, Soveria Mannelli, Rubbetino, 1995, pp.169-186

HAINES 2018, John Haines, *Chants du diable, chants du peuple. Voyage en musique dans le Moyen Âge*, Turnhout, Brepols, «Épitome musical», 2018

HANKS 1982, Joyce Main Hanks, *Ronsard and Biblical Tradition*, Tübingen-Paris, Gunter Narr Verlag-Jean Michel Place, «études littéraires françaises» 17, 1982

HARTWIG 1989, Frédéric Hartwig, «Le drame scolaire protestant en Allemagne: aspects généraux et épanouissement en Alsace», in LAZARD (ed) 1989, pp.119-138

HASKELL (ed) 2011, Yasmin Haskell (ed), *Diseases of Imagination and Imaginary Disease in Early Modern Period*, Turnhout, Brepols, «Early European Research» 2, 2011

HAVELANGE 1998, Carl Havelange, *De l'œil et du monde. Une histoire du regard au seuil de la modernité*, Paris, Fayard, 1998

HAYDN 1966, Hiram Haydn, *The Counter-Rensaissance*, Gloucester, Peter Smith, 1966

HELMICH 1976, Werner Helmich, *Die Allegorie im französischen Theater des 15. und 16. Jahrhunderts*, I, *Das religiöse Theater*, Tübingen, Niemeyer, «Beihefte zur Zeitschrift für Romanische Philologie» 156, 1976

HERRICK 1950, Marvin T. Herrick, *Comic Theory in Sixteenth Century*, Urbana, The University of Illinois Press, «Illinois Studies in Language and Literature» 34, 1950

HIGMAN 1995, Francis Higman, «Calvin et le peuple élu», in JONES-DAVIES (ed) 1995, pp.173-189

HIGMAN 2005, Francis Higman, «La spiritualité de Calvin», in JONES-DAVIES (ed) 2005, pp.95-102

HIGMAN 2008, Francis Higman, *Lire et découvrir: la circulation des idées au temps de la Réforme*, Genève, Droz, «Travaux d'Humanisme et Renaissance» CCCXXVI, 1998

HILLMAN 2006, Richard Hilllman, «Dieu et dieux dans l'*Abraham sacrifiant* de Théodore de Bèze et sa traduction anglaise par Arthur Golding», in BORDIER, LASCOMBES (ed) 2006, pp.225-234

HOROWITZ 2004, Jeannine Horowitz, «Le théâtre sacré aux XIV-XV^{e} siècles. Une réflexion socio-religieuse», *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1-2, 2004, pp.58-68

HOUDARD 1992, Sophie Houdard, *Les sciences du diable. Quatre discours sur la sorcellerie (XV^{e}-XVII^{e} siècle)*, Éditions du Cerf, Paris, «Histoire», 1992

HOWE 1986, Alan Howe, «La Taille's *Saül:* a Play of Two Halves», *French Studies Bulletin. A Quarterly Supplement*, 19, 1986, pp.3-5

HUCHON 1998, Mireille Huchon «Masques du poète», *Cahiers textuel*, 18, «Les tragédies de Jean de La Taille», 1998, pp.9-24

HUIZINGA 1995, Johan Huizinga, *L'autunno del Medioevo*, trad. B. Jasinsk, Milano, BUR, «Supersaggi», 1995 (1919)

HUIZINGA 2015, Johan Huizinga, *Il problema del Rinascimento*, trad. P. Bernardini Marzolla, Roma, Donzelli, «Piccola Biblioteca Donzelli», 2015 (1920)

HUPPERT 1970, George Huppert, *The Idea of Perfect History. Historical Erudition and Historical Philosophy in Renaissance France*, Urbana et al., University of Illinois Press, 1970

IANCU-AGOU 1979, Daniel Iancu-Agou, «Le diable et le juif: représentation médiévales iconographiques et écrites», *Senefiance*, 6, «Le diable au Moyen Âge», pp.259-276

JACQUES-CHAQUIN 1978a, Nicole Jacques-Chaquin, «Le maléfice de taciturnité. Esquisse d'une étude du mythe de la sorcière», *Cahiers de Fontenay*, 9-10, «Des mythes», 1978, pp.136-169

JACQUES-CHAQUIN 1978b, Nicole Jacques-Chaquin, «La sorcière et le pouvoir. Essais sur les composantes imaginaires et juridiques de la figure de la sorcière», *Cahiers de Fontenay*, 11-12, «La sorcellerie», 1978, pp.7-37

JACQUES-CHAQUIN 1985, Nicole Jacques-Chaquin, «Représentations du corps sorcier à l'âge classique», in J. Céard (ed), *La folie et le corps*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1985, pp.201-222

JACQUES-CHAQUIN 1995, Nicole Jacques-Chaquin, «Portrait du diable en artiste», *Otrante. Art et littératures fantastiques*, 2, «Le diable», 1992, pp.23-32

JACQUES-CHAQUIN 1995, Nicole Jacques-Chaquin, «La fable sorcière, ou le *labyrinthe des enchantements*», *Littératures classiques*, 25, «L'irrationnel au XVII^e siècle», 1995, pp.87-96

JACQUES-LEFÈVRE 2007, Nicole Jacques-Lefèvre (già Jacques-Chaquin), «L'écriture démonologiques. Un genre défini par ses auteurs mêmes», in LAVOCAT, KAPITANIAK, CLOSSON (ed) 2007, pp.35-55

JACQUES-LEFÈVRE 2022, Nicole Jacques-Lefèvre (già Jacques-Chaquin), *Démonologie littéraire et autres sorcelleries. Rationalité et imagination (1436-1862)*, Paris, Hermann, «Échanges littéraires», 2022

JACQUOT 1957, Jean Jacquot, «"Le théâtre du monde", de Shakespeare à Calderon», *Revue de Littérature comparée*, 31, 1953/3, pp.341-372

JACQUOT (ed) 1956-1975, Jean Jacquot (ed), *Les fêtes de la Renaissance*, Paris, Éditions du CNRS, «Le Chœur des Muses», 3 t., 1956

JACQUOT (ed) 1968, Jean Jacquot (ed), *Le lieu théâtral à la Renaissance. Actes du colloque international du Centre national de la recherche scientifique. Royaumont, 22-27 mars 1963*, Paris, Éditions du CNRS, «Le Chœur des Muses», 1968 (1963)

JEANNERET 1969, Michel Jeanneret, *Poésie et tradition biblique au XVI^e siècle. Recherches stylistiques sur les paraphrases des psaumes de Marot à Malherbe*, Paris, José Corti, 1969

JEANNERET 1994, Michel Jeanneret, *Le défi des signes: Rabelais et la crise de l'interprétation à la Renaissance*, Orléans, Paradigme, 1994

JOBLIN 2008, Alain Joblin, «Le théâtre protestant au XVI^e siècle: une "mommerie" nécessaire», in A. Joblin, J. Sys (ed), *Les Protestants et la création littéraire et artistique. Actes du colloque organisé les 21 et 22 octobre à l'Université d'Artois*, Arras, Presses Universitaires d'Artois, 2008, pp.43-56

JONDORF 1990, Gillian Jondorf, *French Renaissance Tragedy. The Dramatic Word*, Cambridge, Cambridge University Press, «Cambridge Studies in French», 1990

JONES-DAVIES (ed) 1983, Marie-Thérèse Jones-Davies (ed), *Vérité et illusion dans le théâtre au temps de la Renaissance*, Paris, Jean Touzot, «Centre de recherches sur la Renaissance» 8, 1983

JONES-DAVIES (ed) 1988, Marie-Thérèse Jones-Davies (ed), *Diable, diables et diableries au temps de la Renaissance*, Paris, Jean Touzot, «Centre de recherches sur la Renaissance» 13, 1988

JONES-DAVIES (ed) 1995, Marie-Thérèse Jones-Davies (ed), *L'Histoire au temps de la Renaissance*, Paris, Klincksieck, «Centre de recherches sur la Renaissance» 20, 1995

JONES-DAVIES (ed) 2005, Marie-Thérèse Jones-Davies (ed), *L'intériorité au temps de la Renaissance. Actes du 28ème colloque de la Société internationale de recherches interdisciplinaires sur la Renaissance. Paris, 2003-2004*, Paris, Honoré Champion, «Société internationale de recherches interdisciplinaires sur la Renaissance», «Colloques, congrès et conférences» 28, 2005

JONKER 1939, Gerard Dirk Jonker, *Le protestantisme et le théâtre de langue française au XVIe siècle*, Gronigue, Wolters Viltgevers-Maatschappis, 1939

JOUANNA 2007, Arlette Jouanna, *La Saint-Barthélemy: les mystères d'un crime d'État. 24 août 1572*, Paris, Gallimard, «Folio Histoire», 2007

JOUANNA 2012, Arlette Jouanna, «Le discours royal sur la Saint-Barthélemy», in J. Foa, P.-A. Mellet (ed), *Le bruit des armes. Mises en forme et désinformations en Europe pendant les guerres de Religion (1560-1610). Actes du colloque international; Tours, 5-7 novembre 2009*, Paris, Honoré Champion, «Le savoir de Mantice», 2012, pp.201-214

JUNOD 2008, Samuel Junod, «La théâtralisation du prophète dans les tragédies françaises de la Renaissance», *Études françaises*, 44, «La littérature tragique du XVIe siècle en France», 2008 /2, pp.51-68

JUNG 2001, Matthias Jung, *Hermeneutik zur Einfürung*, Dresden, Junius, 2001

KAPPLER 1979, Claude Kappler, «Le diable, la sorcière & l'Inquisiteur d'après le *Malleus Maleficarum*», *Senefiance*, 6, «Le diable au Moyen Âge», pp.183-193

KARAGIANNIS-MAZEAUD 2005, Edith Karagiannis-Mazeaud, «Sur la rime vie / Envie. Jalons pour une histoire de l'Envie et ses représentations au XVIe siècle: Ronsard, Du Bellay, Jodelle, Peletier du Mans», in F. Wilhelm (ed), *L'envie et ses figurations littéraires. Colloque interdisciplinaire Littérature et psychanalyse. Mulhouse, 7-8 juin 2002*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2005, pp.95-118

KASPER 1985, Walter Kasper, «Il problema teologico del male», in W. Kasper, K. Lehmann (ed), *Diavolo, demoni, possessione. Sulla realtà del male*, trad. D. Pezzetta, Brescia, Queriniana, «Giornale di Teologia», 149, 1985 (1978), pp.45-78

KEEGSTRA 1928, Pieter Keegstra, *Abraham sacrifiant de Théodore de Bèze et le théâtre calviniste de 1550 à 1566*, Den Haag, van Haeringen, 1928

KIECKHEFER 1990, Richard Kieckhefer, *Magic in the Middle Ages*, Cambridge, Cambridge University Press, «Cambridge Medieval Textbooks», 1990 (1989)

KLEIN 1983, Robert Klein, *La forme et l'intelligible. Écrits sur la Renaissance et l'art moderne*, ed. A. Chastel, Paris, Gallimard, «Tel» 83, 1983 (1970)

KLIBANSKY, PANOFSKY, SAXL 1983, Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturno e la melanconia. Studi di storia della filosofia naturale, religione e arte*, trad. R. Federici, Torino, Einaudi, «Saggi» 657, 1983 (1964)

KONIGSON 1969, Élie Konigson, *La représentation d'un mystère de la Passion à Valenciennes en 1547*, Paris, Éditions du CNRS, «Le Chœur des muses», 1969

KONIGSON 1991, Élie Konigson, «Le masque du démon. Phantasmes et métamorphoses sur la scène médiévale», in O. Aslan, D. Bablet (ed), *Le masque. Du rite au théâtre*, Paris, Éditions du CNRS, «Arts du spectacle» 1991, pp.103-117

KOOPMANS 1997, Jelle Koopmans, *Le théâtre des exclus au moyen âge*, Paris, Éditions Imago, 1997

KOOPMANS 2006, Jelle Koopmans, «De la survivance des dieux antiques à la survie de l'humanité», in BORDIER, LASCOMBES (ed) 2006, pp.235-247

KOOPMANS 2013, Jelle Koopmans, «The University out on the Streets: Drama, Debate and Public Space in France (1490–1520)», in J. Bloemendal et al. (ed), *Drama, Performance and Debate Theatre and Public Opinion in the Early Modern Period*, Leiden-Boston, Brill, «Drama and Theatre in Early Modern Europe» 2, 2013, pp.57-80

KOYRÉ 1985, Alexandre Koyré, *Études d'histoire de la pensée scientifique*, Paris, Gallimard, «Tel», 1985 (1966)

KRISTELLER 1969, Paul Oscar Kristeller, *Studies in Renaissance Thought*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, «Storia e Letteratura», «Raccolta di studi e testi» 54, 1969 (1954)

KREYDER 1998, Laura Kreyder, «Sur la dramaturgie de La Taille: *L'art de la tragédie*», in BELLENGER (ed) 1998, pp.125-151

LABHARDT 1960, André Labhardt, «*Curiositas*. Notes sur l'histoire d'un mot et d'une notion», *Museum Helveticum*, 17, 1960/4, pp.206-224

LACOCQUE, RICŒUR 1998, André LaCoque, Paul Ricœur, *Penser la Bible*, Paris, Seuil, «La couleur des idées», 1998

LACOMBE 2022, Élisabeth Lacombe, «Rose ou la fabrique de la folie dans *La Soltane* de Gabriel Bounin (1561). Entre fureur, mélancolie et sorcellerie», in M. Closson et al. (ed), *Femme et Folie sous l'Ancien Régime*, Paris, Classiques Garnier, «Masculin/Féminin dans l'Europe moderne» 36, 2022, pp.123-137

LAFOND 1984, Jean Lafond, «Le *Discours de la Servitude volontaire* de La Boétie et la rhétorique de la déclamation», in CASTEX (pref) 1984, pp.735-745

LAFOND, STEGMAN (ed) 1981, Jean Lafond, André Stegman, *L'automne de la Renaissance: 1580-1630. Actes du XXII^e^ Colloque International d'études humanistes, Tours, 2-13 juillet 1979*, Paris, Vrin, 1981

LANA ZARDINI 1999, Maria Grazia Lana Zardini, «L'Abraham *sacrifiant* di Théodore de Bèze: tra tragedia e commedia», in E. Mosele (ed), *Riflessioni teoriche e trattati di poetica tra Francie e Italia nel Cinquecento*, Fasano, Schena, «Gruppo di studio sul Cinquecento francese» 9, 1999, pp.185-194

LANCASTER 1907, Henry Carrington Lancaster, *The French tragi-comedy. Its origin and development from 1552 to 1628*, Baltimore. J. H. Furst Company, 1907

LANEYRIE-DAGEN 2006, Nadeije Laneyrie-Dagen, «Miracle ou phénomène scientifique? L'éclipse de la mort du Christ, de Gaddi à Rubens», in MOREL (ed) 2006, pp.129-146

LANSON 1903, Gustave Lanson, «Études sur les origines de la tragédie classique en France. Comment s'est opérée la substitution de la tragédie aux mystères et moralités», *Revue d'Histoire Littéraire de France*, 2, 1903, pp.177-231

LANSON 1904, Gustave Lanson, «L'idée de la Tragédie en France avant Jodelle», *Revue d'Histoire Littéraire de France*, 4, 1904, pp.541-585

LANSON 1954, Gustave Lanson, *Esquisse d'une histoire de la tragédie française*, Paris, Honoré Champion, 1954 (1920)

LAPLANCHE 1993, François Laplanche, «Dieu ou diable? Nécromancie et théologie, de Calvin à Dom Calmet», in G. Demerson, B. Dompnier (ed), *Les signes de Dieu aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles. Actes du colloque organisé par le Centre de Recherches sur la Réforme et la Contre-Réforme*, Clermont-Ferrand, Associant des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Clermont-Ferrand, «Faculté des lettre et sciences humaines de l'Université de Clermont-Ferrand» 41, 1993, pp.57-63

LARDON 2018, Sabine Lardon, «Qu'est-ce qu'une tragédie sainte? Étude des paratextes des premières tragédies saintes: Bèze, Des Masures, Rivaudeau, La Taille», in MASTROIANNI (ed) 2018, pp.49-69

LAROUE 1994, Anne Larue, «Le Théâtre du Monde: du jeu de l'acteur aux lieux du cosmos», *L'information littéraire*, 46, 1994/2, pp.12-26

LAVOCAT 2007, Françoise Lavocat, «L'Arcadie diabolique. La fiction poétique dans le débat sur la sorcellerie (XVI^e^-XVII^e^ siècles)», in LAVOCAT, KAPITANIAK, CLOSSON (ed) 2007, pp.57-84

LAVOCAT, LECERCLE (ed) 2005, Françoise Lavocat, François Lecercle (ed), *Dramaturgies de l'ombre. Actes du colloque organisé à Paris IV et Paris VII, 27 au 30 mars 2002*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, «Interférences», 2005

LAVOCAT, KAPITANIAK, CLOSSON (ed) 2007, Françoise Lavocat, Pierre Kapitaniak, Marianne Closson (ed), *Fictions du diable: démonologie et littérature de saint Augustin à Léo Taxil*, Genève, Droz, «Cahiers d'Humanisme et Renaissance» LXXXI, 2007

LAWTON 1949, Harold Walter Lawton, *Handbook of French Renaissance Dramatic Theory*, Manchester, University Press, «French Classics», 1949

LAZARD 1980, Madelaine Lazard, *Le théâtre en France au XVI^e^ siècle*, Paris, PUF, 1980

LAZARD 1989, Madelaine Lazrd, «Présentation», in LAZARD (ed) 1989, pp.7-11

LAZARD 1995, Madelaine Lazrd, «La tematica biblica della tragedia francese dal XVI al XVIII secolo», in F. Doglio (ed), *Il teatro e la Bibbia*, Roma, Garamond, «Il Grande Codice» 3, 1995, pp.79-95

LAZARD (ed) 1989, Madelaine Lazard (ed), *Aspects du théâtre populaire en Europe au XVIème siècle*, Paris, Centre National des Lettres, 1989

LE GOFF 2013, Jacques Le Goff, *L'imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque des histoires», 2013 (1985)

LE HIR 1974, Yves Le Hir, *Les drames bibliques de 1541 à 1600. Études de langue, de style et de versification*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1974

LE GALL 2018, Jean-Marie Le Gall, *Défense et illustration de la Renaissance*, Paris, PUF, 2018

LEA 1939, Henry Charles Lea, *Materials toward a History of Witchcraft*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 3 t., 1939

LEBEAN 1983, «Vérité et illusion dans le théâtre allemand à l'époque de la Réforme», in JONES-DAVIES (ed) 1983, pp.89-103

LEBÈGUE 1944a, Raymond Lebègue, *La tragédie française de la Renaissance*, Bruxelles, Office de Publicité, 1944

LEBÈGUE 1944b, Raymond Lebègue, «Tableau de la tragédie française de 1573 à 1610», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, V, 1944, pp.373-393

LEBÈGUE 1947, Raymond Lebègue, «Notes sur la tragédie française», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, IX, 1947, pp.190-194

LEBÈGUE 1953, Raymond Lebègue, «Le diable dans l'ancien théâtre religieux», *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, 3, 1953, pp.97-105, poi in LEBÈGUE 1977, pp.43-52

LEBÈGUE 1954, *La tragédie religieuse en France. Les débuts (1514–1573)*, Bruxelles, Office de publicité, 1954 (1929)

LEBÈGUE 1956, Rayomond Lebègue, «Les représentations dramatiques à la Cour des Valois», in JACQUOT (ed) 1956-1975, I, pp.84-91

LEBÈGUE 1962, Raymond Lebègue, «Le Problème du salut dans les mystères et dans les tragédies protestantes», in J. Jacquot (ed), *Le théâtre tragique*, Paris, Éditions du CNRS, «Le Chœur des Muses», pp.77-87

LEBÈGUE 1963, Raymond Lebègue, «La survivance des personnages des mystères français», in G. Natoli, A. Pizzorusso, F. Simone (intr.), *Studi in onore di Carlo Pellegrini*, Torino, Società Editrice Internazionale, «Biblioteca di Studi Francesi» 2, 1963, pp.205-216

LEBÈGUE 1964, Raymond Lebègue, «Christianisme et libertinage chez les imitateurs de Sénèque en France (XVI^{e} s. et première moitié du XVII^{e})», in J. Jacquot (ed), *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, «Le Chœur des Muses», 1964, pp.87-94

LEBÈGUE 1968, Raymond Lebègue, «Unité et pluralité de lieu dans le théâtre français (1450-1600)», in JACQUOT (ed) 1968, pp.347-355

LEBÈGUE 1977, Raymond Lebègue, *Moyen Age, Renaissance, Baroque*, in Id., *Études sur le théâtre français*, t.I, Paris, Nizet, 1977

LEBÈGUE 1983, «Du mystère à la tragédie», in M. Bataillon (ed), *Mélanges à la mémoire de Franco Simone*, Genève, Slaktine, «Bibliothèque Franco Simone» 9; «Tradition et originalité dans la création littéraire» 4, 1983, pp.103- 109

LEBLANC 1972, Paulette Leblanc, *Les écrits théoriques et critiques français des années 1540-1561 sur la tragédie*, Paris, A. Nizet, 1972

LECERCLE 2001, François Lecercle, «Les bénéfices de la trahison. Impératifs de foi et exigences dramatiques dans le *Saül* de Jean de La Taille», in CECCHETTI, DALLA VALLE (ed) 2001, pp.17-43

LECERCLE 2005, François Lecercle, «L'automate et le fauteur de troubles. Les usages de l'ombre dans la tragédie de la Renaissance», in LAVOCAT, LECERCLE (ed) 2005, pp.31-67

LECERCLE 2006, François Lecercle, «Signes scéniques et trouble identitaire: l'altérité de l'ombre tragique», in A. Lecercle, Y. Brailowsky (ed), *Langue et altérité dans la culture de la Renaissance. Language and Otherness in Renaissance Culture. Selected and Expanded Papers from the Second International Colloquium in the series*

Early Modern Cartographies of Difference, Nanterre, 16-17 June 2006, Nanterre, Presses Universitaires de Paris-Ouest, 2008, pp.147-163

LECERCLE 2007, François Lecercle, «La démonologie en scène. A propos des versions théâtrales de l'Episode d'Endor (I Rois/Samuel, 28)», in LAVOCAT, KAPITANIAK, CLOSSON (ed) 2007, pp.169-199

LECERCLE 2011, François Lecercle, *Le retour du mort: débats sur la sorcière d'Endor et l'apparition de Samuel, XVI^e^-XVIII^e^ siècle*, Genève, Droz, «Les seuils de la modernité» 13, 2011

LECERCLE 2019, François Lecercle, «La polémique avant la polémique. L'affaire du parlement de Paris, 1541», *Littératures classiques*, 98, «La haine du théâtre», 2019/1, pp.51-64

LECERCLE 2022, François Lecercle, «Composer avec les morts. Les fonctions du spectre sur la scène européenne (XVIe–XVIIIe siècles)», *Arrêt sur scène / Scene Focus*, 11, 2022 [https://doi.org/10.4000/asf.1542]

LEFÈVRE 1948, Alain Lefèvre, «Ange ou bête? La puissance du mal dans l'Ancien Testament», *Études carmélitaines*, 27, «Satan», 1948, pp.13-27

LÉON-DUFOUR 1990, Xavier Léon-Dufour, «Satana e il demoniaco nei Vangeli», in CORSINI, COSTA (ed) 1990, t.I, pp.143-154

LERCH 1950, David Lerch, *Isaaks Opferung chrislich gedeutet. Eine ausgugsgeschchtliche Untersuchung*, Tübingen, Mohr, «Beiträge zur historischen Theologie»12, 1950

LEROUX 2017, Virginie Leroux, «Les premières traductions de l'*Iphigénie à Aulis* d'Euripide, d'Érasme à Thomas Sébillet», *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, 40, *Translating Dramatic Texts in Sixteenth-Century England and France / Traduire le texte dramatique au seizième siècle en Angleterre et en France*, 2017 /3, pp.243-263

LESTRINGANT 1991, Frank Lestringant, *L'atelier du cosmographe, ou l'image du monde à la Renaissance*, Paris, Éditions Albin Michel, 1991

LESTRINGANT 1998, Frank Lestringant, «Sénèque, la Bible et les malheurs fondamentaux de *Saül* à *La Famine*», in FRAGONARD (ed) 1998, pp.175- 190

LESTRINGANT 2004, Frank Lestringant, *Lumière des martyrs. Essai sur le martyre au siècle des Réformés*, Paris, Honoré Champion, 2004

LESTRINGANT 2018, Frank Lestringant, «La tragédie ou la colère de Dieu. Les tragédies saintes de Jean de LA Taille: *Saül le furieux, La Famine, ou les Gabéonites*», in MASTROIANNI (ed) 2018, pp.269-311

LEVACK 2003, Patrick Levack, *La caccia alle streghe in Europa agli inizi dell'età moderna*, trad. A. Rossatti, Roma-Bari, Laterza, «Economica Laterza» 285, 2013 (1987)

LÉVI-STRAUSS 1958, Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958

LIMA 1995, Robert Lima, «La Gueule de l'enfer: Iconographie de la damnation dans le théâtre de l'époque médiévale», *Les Cahiers de Conques*, «Enfer et paradis: L'au-delà dans l'art et la littérature en Europe», 1995, pp.205-218

LIMONTA 2023, Roberto Limonta, *Il demone sottile. Scienza e mito dell'intelligenza diabolica*, Milano, La Vita Felice, «La coda di paglia» 77, 2023

LINK 1995, Luther Link, *The Devil. A Mask without a Face*, London, Reaktion Books, «Picturing history series», 1995

LLOYD-JONES 1989, Hugh Lloyd-Jones, «Les Erinyes dans la tragédie grecque», *Revue d'Etudes Grecques*, vol. 102, n. 485/486, 1989, pp.1-9

LOBBES 2001, Louis Lobbes, «Pierre Matthieu ou les métamorphoses d'Esther», in CECCHETTI, DALLA VALLE (ed) 2001, pp.79-88

LOBBES 2004, Louis Lobbes, «Aman, figure odieuse de l'Autre», *Travaux de Littérature*, XVII, «Les Grands Peurs; 2, L'Autre», 2004, pp.47-58

LOBBES 2020, Louis Lobbes, «Le diable dialecticien dans le théâtre de Pierre Matthieu», in LOUISON-LASSABLIÈRE, JÉRÉMIE (ed) 2020, pp.125-131

LOCHERT 2014, Véronique Lochert, «Prologhi, *préfaces, prólogos:* des lieux de théorisation alternatifs dans le théâtre européen des XVI[e] et XVII[e] siècles», *Littératures classiques*, 83, «Formes, enjeux, stratégies», 2014/1, pp.17-34

LOMBARDI 1992, Paolo Lombardi, *La Bibbia contesa. Tra umanesimo e razionalisma*, Firenze, La Nuova Italia, «Idee» 3, 1992

LOMBARDI 1996, Paolo Lombardi, «La strega come necromante: il caso della Pitonessa di Endor», in G. Bosco, P. Castelli (ed), *Stregoneria e streghe nell'Europa moderna. Convegno internazionale di studi (Pisa, 24-26 marzo 1994)*, Roma-Pisa, Ministero per i beni culturali-Pacini, 1996, pp.181-210

LOMBARDI 1997, Paolo Lombardi, *Il filosofo e la strega. La ragione e il mondo magico*, Milano, Raffaello Cortina, «Scienze e idee», 1997

LOMBARDI 2012, Paolo Lombardi, «Spettri e possessioni», in ERNST, GIGLIONI (ed) 2012, pp.151-167

LORIAN 1967, Alenzandre Lorian, «La répétition dans l'*Abraham sacrifiant* de Théodore de Bèze», in A. Sachs (ed), *Studies in the drama*, Jerusalem, At the Magnes Press, «Scripta Jierosolymitana» 19, 1967, pp.152-172

LOUBET 1986, Christian Loubet, «Jeu de masques: les diables, les monstres et l'image de "soi" vers 1500», *Razo. Cahiers du Centre d'études médiévales de Nice*, 6, «Le corps masqué: les changements de l'apparence», 1986, pp.25-38

LOUISON-LASSABLIÈRE, JÉRÉMIE (ed) 2020, Marie-Joëlle Louison-Lassablière, Christian Jérémie (ed), *La Fabrication du diable, ou pourquoi a-t-on besoin du diable? (XV^e^-XVIII^e^ siècle)*, Saint-Étienne, Presses universitaires de Saint-Étienne, «Renaissance et Âge classique» 2020

LOUKOVITCH 1933, Kosta Loukovitch, *L'évolution de la tragédie religieuse classique en France*, Paris, Droz, «Bibliothèque de la Société des Historiens du Théâtre» II, 1933

LOUVAT 1999, Bénédicte Louvat, «Le théâtre protestant et la musique (1550-1586)», in M. Gally, *Par la vue et par l'ouïe: littérature du Moyen Age et de la Renaissance*, Fontenay-aux-Roses, ENS, 1999, p.135-158

LOUVAT-MOLOZAY 2002, Bénédicte Louvat-Molozay, *Théâtre et Musique. Dramaturgie de l'insertion musicale dans le théâtre français (1550-1680)*, Paris, Champion, «Lumière classique» 46, 2002

LOUVAT-MOLOZAY, BISARO 2006, Bénédicte Louvat-Molozay, Xavier Bisaro, «De la musique malgré toute chose: les cantiques des Tragedies sainctes de Des Masures», *Réforme, Humanisme, Renaissance*, 78, 2014. pp.117-136

LUBAC 1947, Henri de Lubac, «"Typologie" et "allégorisme"», *Recherches de science religieuse*, 34, 1947, pp.180-226

LUBAC 1959-1964, Henri de Lubac, *Exégèse médiévale: les quatre sens de l'Ecriture*, Paris, Aubier, 4 t., 1959-1964

LYONS 1934, J. C. Lyons, «Literary evidence of the prestige of the black arts in French literature of the Renaissance», *Studies in Philology*, 31, 1934 /2, pp.224-235

MAGGI 2001, Armando Maggi, *Satan's Rhetoric. A Study of Renaissance Demonology*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 2001

MAGGI 2012, Armando Maggi, «Angeli, demoni, diavoli», in ERNST, GIGLIONI (ed) 2012, pp.119-134

MAHLMANN-BAUER 2006, Barbara Mahlmann-Bauer, «Abraham, der leidende Vater Nachwirkungen Gregors von Nyssa in Exegese und Dramatik (im 16. bis 18. Jahrhundert)», in STEIGER, HEINEN (ed) 2006, pp.309-397

MALTESE 1990, Enrico Maltese, «Il diavolo a Bisanzio: demonologia dotta e tradizioni popolari», in CORSINI, COSTA (ed) 1990, t.I, pp.317-333

MARCONOT (ed) 1997, J.-M. Marconot (ed), *Le héros et l'héroïne bibliques dans la culture. Actes du colloque de Montpellier les 22 et 23 novembre 1996*, Montpellier, Université Paul Valéry, 1997

MARGOLIN 1988, Jean-Claude Margolin, «Le Juif comme incarnation du diable dans l'imaginaire de la Renaissance», in JONES-DAVIES (ed) 1988, pp.39-64

MARROU 1948, Henri-Irénée Marrou, «Un ange déchu, un ange pourtant», *Études carmélitaines*, 27, «Satan», 1948, pp.28-43

MARSHALL 1950a, Mary H. Marshall, «Theatre in the Middle Ages: Evidence from Dictionaries and Glosses», *Symposium. A Quarterly Journal in Modern Literatures*, IV, 1, 1950, pp.1-39

MARSHALL 1950b, Mary H. Marshall, «Theatre in the Middle Ages: Evidence from Dictionaries and Glosses», *Symposium. A Quarterly Journal in Modern Literatures*, IV, 2, 1950, pp.366-389

MARTIN 2011, Craig Martin, *Renaissance Meteorology. Pomponazzi to Descartes*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2011

MARTIN-ULRICH 2000, Claudie Martin-Ulrich, «Habitus et *pectus* dans le théâtre de Bèze et Rivaudeau», in M.-J. Louison-Lassablière (ed), *Le recours à l'Écriture. Polémique et conciliation du XV^e^ au XVII^e^ siècle*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2000, pp.113-125

MASTROIANNI 2004, Michele Mastroianni, «Il genere tragico come luogo del sincretismo rinascimentale. L'*Antigone* di Robert Garnier», *Franco-Italica*, 25-26, 2004, pp.199-232

MASTROIANNI 2009, Michele Mastroianni, *Lungo i sentieri del tragico. La rielaborazione teatrale in Francia dal Rinascimento al Barocco*, Vercelli, Mercurio, 2009

MASTROIANNI 2010, Michele Mastroianni, «Slittamenti semantici nelle traduzioni di tragedie classiche del Cinquecento francese: la cristianizzazione», in M. Mastroianni (ed), *Elaborazioni poetiche e percorsi di genere. Miti, personaggi e storie letterarie*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010, pp.529-545

MASTROIANNI 2011, Michele Mastroianni, «Il tragediografo come autore politico nel Rinascimento francese», in M. Tietz, M. Trambaioli (ed), *El autor en el Siglo de Oro. Su estatutus intelectual y social. Coloquio internacional e interdisciplinar, Vercelli (1-4 dicembre 2010*), Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 200ì11, pp.275-289

MASTROIANNI 2015, Michele Mastroianni, «Roland Brisset traducteur/imitateur. Le modèle sénéquien dans la tragédie française de la Renaissance», in MASTROIANNI (ed) 2015, pp.123-176

MASTROIANNI 2016, Michele Mastroianni, «La théâtralisation de l'histoire contemporaine dans la tragédie fraçaise de la Renaissance. *La Guisiadei* de Pierre Mattheiu», in CAVALLINI, DESAN (ed) 2016, pp.173-

MASTROIANNI 2017, Michele Mastroianni, «La tragédie sainte: genèse et avatars d'un genre littéraire», in FERRER, VALETTE (ed) 2017, pp.515-534

MASTROIANNI 2018, Michele Mastroianni, «Note sur les études concernant la tragédie sainte en tant que genre littéraire», in MASTROIANNI (ed) 2018, pp.7-32

MASTROIANNI 2019, Michele Mastroianni, «La tragédies "Valois" entre France et Angleterre. La mise en scène de l'assassinat politique», in FERRER, MILLET, TARRÊTE (ed) 2019, pp.595-607

MASTROIANNI (ed) 2015, Michele Mastroianni (ed), *La tragédie et son modèle à l'époque de la Renaissance entre France, Italie et Espagne*, Torino, Rosenberg & Sellier, «Biblioteca di Studi Francesi», 2015

MASTROIANNI (ed) 2018, Michele Mastroianni (ed), *La tragédie sainte en France (1550-1610). Problématique d'un genre*, Paris, Classiques Garnier, «Rencontres» 295, «Le siècle classique» 8, 2018

MATHIEU-CASTELLANI 1984, Gisèle Mathieu-Castellani, «La notion de genre», in G. Demerson (ed), *La notion de genre à la Renaissance*, Genève, Slaktine, «Biliothèque Franco Simone» 3, 1984, pp.17-34

MATHIEU-CASTELLANI 2012, Gisèle Mathieu-Castellani, *Éloge de la colère. L'humeur colérique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris, Herman, «Savoirs lettres», 2012

MAUS DE ROLLEY 2007, Thibaut Maus de Rolley, «La part du diable. Jean Wier et la fabrique de l'illusion diabolique», in in LAVOCAT, KAPITANIAK, CLOSSON (ed) 2007, pp.109-130

MAZOUER 1982, Charles Mazouer, «Chantelouve et la Saint-Barthélemy: *La Tragédie de feu Gaspard de Colligny (1575)*» in C.-G. Dubois (pref), *Les écrivains et la politique dans le Sud-Ouest de la France autour des années 1580. Actes du Colloque de Bordeaux, 6-7 novembre 1981*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1982, pp.129-142

MAZOUER 1984, Charles Mazouer, «Les mythes antiques dans la tragédie française du XVI^{ème} siècle», in DUBOIS (ed) 1984, pp.131-161

MAZOUER 1992, Charles Mazouer, «Les tragédies bibliques sont-elles tragiques?», *Littératures classiques*, 16, 1992, pp.195-140

MAZOUER 1995, Charles Mazouer, «Dieu, Justice et Miséricorde dans le *Mistére du Viel Testament*», *Le Moyen Âge*, 91, 1985, pp.53-73

MAZOUER 1996, Charles Mazouer, «La figure de David dans les tragédies de la Renaissance», in M.-T. Bouquet-Boyer, P. Bonnifet (ed), *Claude le Jeune et son temps en France et dans les États de Savoie. 1530-1600. Musique, littérature et histoire*, Bern-Berlin, Peter Lang, 1996, pp.253-263

MAZOUER 1997a, Charles Mazouer, «Abraham du Mistere du Viel Testament à l'Abraham sacrifiant de Théodore de Bèze», *Bulletin de l'Association d'étude sur l'Humanisme, la Réforme et la Renaissance*, 44, 1997. pp.55-64

MAZOUER 1997b, Charles Mazouer, «L'histoire d'Abraham dans *Le Mistere du Viel Testament*», in A. Bartosz, K. Dybel, P. Tylus (ed), *Jeux de la variante dans l'art et la littérature du Moyen Age. Mélanges offerts à Anna Drzewicka par ses collègues, ses amis et ses élèves*, Kraków, Pradnicka-Viridis, 1997, pp.220-230

MAZOUER 2002, Charles Mazouer, *Le théâtre français du Moyen Âge*, Paris, Sedes, 1998

MAZOUER 2002, Charles Mazouer, *Le théâtre français de la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, «Dictionnaires & références» 7, 2002

MAZOUER 2006, Charles Mazouer, «La colère de Dieu dans les tragédies bibliques de la Renaissance», in BORDIER, LASCOMBES (ed) 2006, pp.393-407

MAZOUER 2009a, Charles Mazouer, «Ce que tragédie et tragique veulent dire dans les écrits théoriques du XVI[e] siècle», *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 109, 2009, p.71-84

MAZOUER 2009b, Charles Mazouer, «La geste de David dans le théâtre religieux du Moyen Âge à la Renaissance», in J. Ducos, J. G. Latry (ed), *En un vergier. Mélanges offerts à Marie-Françoise Notz*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009, pp.335-346

MAZOUER 2010, Charles Mazouer, «La tragédie religieuse de la Renaissance et le mystère médiéval: l'attirance d'un contre-modèle», *Seizième Siècle*, 6, «Le théâtre du XVI[e] siècle et ses modèles», 2010, pp.95-105

MAZOUER 2015, Charles Mazouer, Charles*, Théâtre et christianisme. Études sur l'ancien théâtre français*, Paris, Honoré Champion, «Convergences» 2, 2015

MAZOUER 2016, Charles Mazouer, «La Renaissance, siècle théâtrale», in CAVALLINI, DESAN (ed) 2016, pp.19-31

MAZOUER 2018, Charles Mazouer, «Révolte et consentement dans les tragédies bibliques de la Renaissance», in MASTROIANNI (ed) 2018, pp.35-47

MAZOUER 2019, Charles Mazouer, «Le roi Saül, personnage théâtral au théâtre français, du Moyen Âge à Voltaire», *Romanica Cracoviensia*, 2, 2019, pp.79-87

MAZOUER 2021, Charles Mazouer, *La transcendance dans le théâtre français*, Paris, Honoré Champion, «Convergences» 6-7, 2 t., 2021

MAZZACURATI 1985, Giancarlo Mazzacurati, *Il Rinascimento dei moderni. La crisi culturale del XVI secolo e la negazione delle origini*, Bologna, il Mulino, «Saggi» 291, 1985

MELLET, MELLET 2012, Caroline Mellet, Paul-Alexis Mellet, «La "marmite renversée": construction discursive et fonctionnement argumentatif d'une insulte dans les polémiques des guerres de Religion (1560-

1600)», *Argumentation et analyse du discours*, 8, «Insulte, violence verbale, argumentation», 2012 [https://doi.org/10.4000/aad.1273]

MENAGE 1979, René Menage, «La mesnie infernale dans la *Passion* d'Arnoul Gréban», *Senifiance*, 6, «Le diable au Moyen Âge», pp.331-349

MÉNAGER 1982, Daniel Ménager, «Théodore de Bèze, biographe de Calvin», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 44, 1982 /2, pp.231-255

MÉNAGER 2005, Daniel Ménager, *La Renaissance et la nuit*, Genève, Droz, «Les seuils de la modernité» 10, 2005

MÉNIEL 2006, Bruno Méniel, «Saül et ses démons: un personnage biblique à la croisée des discours (XV^e^-XVI^e^ siècle), *Cahiers de recherches médiévales*, 13, «Le Diable au corps (XIV^e^-XVI^e^ siècle)», 2006, pp.221-236

MÉNIEL 2011, Bruno Méniel, «La colère dans la tragédie humaniste», *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 21, «Les "grands territoires" au Moyen Âge, réalités et représentations», 2011, pp.359-375

MÉNIEL 2020, Bruno Méniel, *Anatomie de la colère. Une passion à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, «Bibliothèque de la Renaissance» 81, 2020

MERLIN 1990, Hélène Merlin, «Le devenir démoniaque du corps politique sous les guerres de religion», *Frénésie*, 9, «Sorcelleries», 1990, pp.57-75

MEYLAN 1976, Henri Meylan, *D'Érasme à Théodore de Bèze: problèmes de l'Église et de l'école chez les réformés*, Genève, Droz, «Travaux d'Humanisme et Renaissance» 149, 1976

MEYNIEL 2019, Corinne Meyniel, *De la Cène à la scène. La tragédie biblique en France au temps des guerres de Religion*, Paris, Classiques Garnier, «Lire le XVII^e^ siècle» 61, 2019

MESCHONNIC 1999, Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999

MICHEL 1983, Alain Michel, «Théâtre et illusion dans les Théories poétiques de l'Antiquité à la Renaissance», in JONES-DAVIES (ed) 1983, pp.9-19

MILLET 1992, Olivier Millet, *Calvin et la dynamique de la parole. Étude de rhétorique réformée*, Paris, Slatkine, «Bibliothèque littéraire de la Renaissance» 3, XXVIII, 1992

MILLET 1993, Olivier Millet, «L. Des Masures entre France et Lorraine, entre Pléiade et Réforme: la réunion de Metz à la France dans l'Hymne sur la Justice de Metz (1559)», in R. Marchal, B. Guidot (ed), *Lorraine vivante. Hommage à Jean Lanher*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1993

MILLET 1994, Olivier Millet, «Exégèse évangélique et culture littéraire humaniste: Entre Luther et Bèze, l'Abraham sacrifiant selon Calvin», *Études théologiques et religieuses*, 69, 1994/3, pp.367-380

MILLET 1995a, Olivier Millet, «De l'erreur au péché: dans la tragédie humaniste du XVI^e siècle», *Travaux de Littérature*, VIII, «La culpabilité dans la littérature française», 1995, pp.57-73

MILLET 1995b, Olivier Millet, «L'ombre dans la tragédie française (1550-1640), ou l'Enfer sur la terre», in J.-C. Arnould, P. Demarolle, M. Roig Miranda. (ed), *Tourments, doutes et ruptures dans l'Europe des XVI^e et XVII^e siècles. Actes du colloque de Nancy*, Paris, Champion, 1995, pp.163-177

MILLET 1995c, Olivier Millet, «La "leçon des émotions": l'expression des passions et sa légitimité dans les *Commentaires* de Calvin sur les psaumes», in B. Yon (ed), *La Peinture des Passions de la Renaissance à l'Âge classique. Actes du Colloque international de Saint-Étienne, 10, 11, 12 avril 1991*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1995, pp.169-184

MILLET 1995d, Olivier Millet, «"En la façon que m'a décrit Masures": l'œuvre de Louis des Masures, un point de vue latéral sur celle de Joachim du Bellay», *Œuvres & Critiques*, XX-1, «Du Bellay devant la critique de 1500 à nos jours», 1995, pp.149-163

MILLET 1996, Olivier Millet, «La Tragédie humaniste de la Renaissance (1550-1580) et le sacré», in A. Bouevier Cavoret (ed), *Le théâtre et le sacré*, Paris, Klincksieck, 1996, pp.71-94

MILLET 1998a, Olivier Millet, «A propos d'un Saül "impatient": Philippe Melanchthon, source possible de Jean de La Taille», *Cahiers textuel*, 18, «Les tragédies de Jean de La Taille», 1998, pp.109-119

MILLET 1998b, «L'assassinat politique sur la scène au temps des guerres de religion: trois pièces d'actualité», «L'assassinat politique sur la scène au temps des guerres de religion: trois pièces d'actualité», *Vives lettres*, 4, «Complots et coups d'Etat sur la scène de théâtre. XVI^e-XVIII^e siècles», 1997, pp.7-44

MILLET 2003a, Olivier Millet, «Herméneutique et poétique de l'identification des huguenots aux figures de l'Ancien Testament. La Bible chez les auteurs protestants de langue française du XVI^e siècle», in J.-C. Attias, P. Gisel (ed), *De la Bible à la littérature*, Genève, Labor et Fides, «Religions en perspective» 15, 2003, pp.117-133

MILLET 2003b, Olivier Millet, «L'œuvre de Louis des Masures et ses 'cantiques'», in CÉARD (ed) 2003, pp.371-380

MILLET 2005, Olivier Millet, «Faire parler les morts: l'ombre protatique comme prosopopée dans les tragédies françaises de la Renaissance», in LAVOCAT, LECERCLE (ed) 2005, pp.85-100

MILLET 2006, Olivier Millet, «Voix d'auteur, voix du peuple? L'identité et le rôle du chœur dans les tragédies françaises de la Renaissance à la lumière des interprétations humanistes de l'*Art poétique* d'Horace», *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 30, 2006 (1-2), pp.85-98

MILLET 2020, Olivier Millet, «L'humanité tragique de Philippe Melanchthon, au croisement des différentes disciplines cultivées par cet humaniste réformateur», in H. Baby e J. Assaël, *Anthropologie tragique et création*

poétique de l'Antiquité au XVII^e siècle français, Paris, Classiques Garnier, «Rencontres» 452, 2020, pp.265-278

MILLET 2024, Olivier Millet, *Le discours de la Renaissance (XV^e-XVI^e siècles). Mythes, concepts et topiques*, Genève, «Les seuils de la modernité» 27, Droz

MILLET, DE ROBERT 2001, Olivier Millet, Philippe De Robert, *Culture biblique*, Paris, PUF, «Premier cycle», 2001

MINOIS 1998, Georges Minois, *Le diable*, Paris, Puf, «Que sais-je?» 3423, 1998

MIOTTI 1990, Mariangela Miotti, «La "tragédie artificielle": André de Rivaudeau», *Studi di Letteratura Francese*, 18, «Tragedia e sentimento del tragico nella letteratura francese del Cinquecento», 1990, pp.32-47

MIOTTI 1993, Mariangela Miotti, «La definzione di "tragedia" in alcuni dizionari francesi del Cinquecento», in P. Carile et al. (ed), *Parcours et rencontres. Mélanges de langue, d'histoire et de littérature françaises offerts à Enea Balmas*, Paris, Klincksieck, 1993, pp.489-507

MOINS 1998, Catherine Moins, *Lectures d'une œuvre.* Saül le Furieux, La famine ou Les Gabéonites *de Jean de La Taille*, Paris, Éditions du Temps, «Lectures d'une œuvre», 1998

MOLINARI 1996, Cesare Molinari, *Storia del teatro*, Roma-Bari, Laterza, «Biblioteca Universale» 445, 1996 (1972)

MONDA 2001, Davide Monda, *I travagli dell'imperfezione. Impegno etico-spirituale in Giovanni Calvino*, Bologna, Pendragon, «Le sfere» 47, 2001

MONGRÉDIEN 1968, Georges Mongrédien, *Léonora Galigaï. Un procès de sorcellerie sous Louis XIII*, Paris, Hachette, «L'envers de l'histoire», 1968

MONTESANO 2018, Marina Montesano, *Classical Culture and Witchcraft in Medieval and Renaissance Italy*, Cham, Palgrave MacMilian, «Palgarve Historical Studies in Witchcraft and Magic», 2018

MONTESANO 2022, Marina Montesano, *Folklore, Magic, and Witchcraft: Cultural Exchanges from the Twelfth to Eighteenth Century*, London-New York, Routledge, «Routledge Studies in the History of Witchcraft, Demonology and Magic», 2022

MORALDI (ed) 1975, Luigi Moraldi (ed), *Apocrifi del Nuovo Testamento*, Torino, UTET, «Classici delle religioni» 5, «Le altre confessioni cristiane» 24, 3 t., 1975

MOREAU 1999, Pierre-François Moreau, «Calvin: fascination et critique du stoïcisme», in P.-F. Moureau, *Le retour des philosophies antiques à l'âge classique*, t.I, *Le Stoïcisme au XVIe et XVIIe siècle*, Paris, Albin Michel, 1999, pp.51-64

MOREAU 2000, Pierre-François Moreau, «Calvin, le peuple hébreu et la continuité des deux Testaments», in D. Tollet (ed), *Les textes judéophobes et judéophiles dans l'Europe chrétienne à l'époque moderne. Actes du colloque organisé par le Centre d'études juives à l'Université de Paris IV-Sorbonne*, Paris, PUF, «Histoires», 2000, pp.85-96.

MOREL (ed) 2006, Philippe Morel (ed), *L'art de la Renaissance entre science et magie*, Rome-Paris, Académie de France-Somogy, 2006

MORISI 1995, Anna Morisi, «Cultura scolastica e cultura umanistica in Francia tra Quattrocento e Cinquecento», in G. D'Onofrio (ed), *Storia della teologia*, Casale Monferrato, Piemme, 3 t., 1995, t.III, «Età della Rinascenza», vi, pp.311-340

MORTENSEN 1974, Jean Mortensen, *Le théâtre français au Moyen Âge*, trad. E. Philidot, Genève, Slaktine Reprints, 1974 (1903)

MOSETTI CASARETTO 2004, Francesco Mosetti Casaretto, «Assenza della scena: assenza del teatro?», in Id. (ed), *La scena assente. Realtà e leggenda sul teatro nel Medioevo. Atti delle II Giornate Internazionali Interdisciplinari di Studio sul Medioevo (Siena, 13-16 Giugno 2004)*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, «Ricerche intermedievali», 2004, pp.xi-xvii

MOSS 1984, Ann Moss, *Poetry and fable. Studies in Mythological narrative in Sixteenth Century France*, Cambridge [et al.], Cambridge University Press, «Cambridge Studies in French», 1984

MOURAD 1992, François-Marie Mourad, «La dramaturgie d'*Abraham sacrifiant* de Théodore de Bèze», *Orbis Litterarum*, 47, 1992, pp.81-94

MUCHEMBLED 1978, Robert Muchembled, *Culture populaire et culture des élites dans la France moderne (XV^{e}-XVIII^{e} siècles)*, Paris, Flammarion, 1978

MUCHEMBLED 1979, Robert Muchembled, *La sorcière au village (XV^{e}-XVIII^{e} siècle)*, Paris, Gallimard, 1979

MUCHEMBLED 1993, Robert Muchembled, «Satanic Myths and Cultural Reality», in B. Ankarloo, G. Henningsen (ed), *Early Modern European Witchcraft. Centres and Peripheries*, Oxford, Clarendon Press, 1993 (1990), pp.139-160

MUCHEMBLED 2000, Robert Muchembled, *Une histoire du diable. XII^{e} -XX^{e} siècle*, Paris, Seuil, 2000

NAVAUD 2011, Guillaume Navaud, Persona. *Le théâtre comme métaphore théorique de Socrate à Shakespeare*, Genève, Droz, «Travaux d'Humanisme et Renaissance» CDLXXVIII, 2011

NEUSCHÄFER 1989, Anne Neuschäfer, «Théodore de Bèze und seine 'Tragédie Françoise' *Abraham Sacrifiant*. Ein hugenottischer Beitrag zur französischen Nationalliteratur», in G. Klas (ed), *Nation und*

Literatur im Europa der frühen Neuzeit: Akten des I. Internationalen Osnabrücker Kongresses zur Kulturgeschichte der Frühen Neuzeit, Tübingen, Niemeyer, 1989, pp.382-403

NOBLESSE-ROCHER 2013, Annie Noblesse-Rocher, «Saül *le furieux* de Jean de La Taille. Du roi épique au héros tragique, procédés dramaturgiques», in FERRER, VALETTE (ed) 2017, pp.535-548

NOBLESSE-ROCHER 2021, Annie Noblesse-Rocher, «L'apparition de Samuel dans quelques sources exégétiques et homilétiques sur 1 Samuel 28 au XVI^{e} siècle», in M. Arnold, G. Dahan, A. Noblesse-Rocher, *1 Samuel 28. La nécromancienne d'En-Dor*, Paris, Cerf, «Études d'histoire de l'exégpse» 16, 2021, pp.169-193

NOIROT-MAGUIRE 2010, Corinne Noirot-Maguire, «Conjurer le mal: Jean de La Taille et le paradoxe de la tragédie humaniste», *EMF: Studies in Early Modern France*, 13, «Spectacle», 2010, pp.121-141

NORTON 1984, Glyn Norton, *The Ideology and Language of Translation in Renaissance France and their Humanist Antecedents*, Genève, Droz, «Travaux d'Humanisme et Renaissance» 201, 1984

OBERLIESSEN 2017, Vanessa Oberliessen, «Deux odes d'un Réformateur. Théodore de Bèze et la lutte avec un genre à la mode», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, LXXXIX, 2017/1, pp.71-95

OBERMAN 1989, Heiko A. Oberman, *Luther. Man between God and the Devil*, trad. E. Walliser-Schwarzbart, New Haven-London, Yale University Press, 1989 (1982)

OSTORERO, VÉRONÈSE (ed) 2015, Martine Ostorero, Julien Véronèse (ed), *Penser avec les démons. Démonologues et démonologies (XIII^{e}-XVII^{e} siècles)*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, «Micrologus' Library» 71, 2015

OSSA-RICHARDSON 2013, Anthony Ossa-Richardson, *The Devil's Tabernacle. The Pagan Oracles in Early Modern Thought*, Princeton, Princeton University Press, 2013

OSSOLA 2014, Carlo Ossola, *Autunno del Rinascimento. «Idea del Tempio» dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, Firenze, Olschki, «Biblioteca di Lettere Italiane», «Studi e Testi» LXXII, 2014 (1971)

PADOAN 1973, Giorgio Padoan, «Il senso del teatro nei secoli senza teatro», in V. Branca (ed), *Concetto, storia, miti e immagini del Medio Evo*, Venezia, San Giorgio Maggiore, 1973, pp.325-337

PADUANO 2007, Guido Paduano, «Isacco e Ifigenia nel teatro francese», in S. Isetta (ed), *Letteratura cristiana e letterature europee. Atti del Convegno: Genova, 9-11 dicembre 2004*, Bologna, EDB, «Letture patristiche» 11, 2007, pp.317-334

PANIZZA LORCH (ed) 1980, Maristella Panizza Lorch (ed), *Il teatro italiano del Rinascimento*, Milano, Edizioni di Comunità, «Saggi di cultura contemporanea» 134, 1980

PANOFSKY 2018, Erwin Panofsky, *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, trad. M. Taddei, Milano, Feltrinelli, «Saggi» 8247, 2018 (1960)

PAPAPETROU-MILLER 2001a, Maria Papapetrou-Miller, «Esther, ou de l'Obscurité à la Lumière», *Littératures classiques*, 42, «Pierre Du Ryer, dramaturge et traducteur», 2001, pp.277-294

PAPAPETROU-MILLER 2001b, Maria Papapetrou-Miller, «Le tragique et le sacré dans le théâtre religieux du début du XVII^{e} siècle», in CECCHETTI, DALLA VALLE (ed) 2001, p.113-124

PAPINI 2017, Giovanni Papini, *Il diavolo. Appunti per una futura diabologia*, Gog Edizioni, 2017 (1953)

PAPASOGLI 2001, Benedetta Papasogli, «Il sogno premonitore nella tragedia sacra», CECCHETTI, DALLA VALLE (ed) 2001, pp.227-238

PARMEGGIANI 2013, Riccardo Parmeggiani, «Nomi e luoghi del diavolo», in GREGORY ET AL. 2013, pp.449-477

PARUSSA 2004, Gabriella Parussa, «Parole de diables. Essai d'une typologie du discours diabolique dans les mystères religieux du XV^{e} siècle», in M. Colombo Tinelli, C. Galderesi (ed), *"Pour acquerir honneur et pris". Mélanges de Moyen Français offerts à Giuseppe Di Stefano*, Montréal, CERES, 2004, pp.409-422.

PARTEE 1977, Charles Partee, *Calvin and Classical Philosophy*, Leiden, Brill, «Studies in the History of Christian Thought» XIV, 1977

PASQUINI 2013, Laura Pasquini, «Il diavolo nell'iconografia medievale», GREGORY ET AL. 2013, pp.479-518

PASQUINI 2024, Laura Pasquini, *Il diavolo. Storia iconografica del male*, Roma, Carocci, «Saggi» 93, 2024

PASTOREAU 2004, Michel Pastoreau, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Éditions du Seuil, 2004

PATTERSON 1935, Warner Forrest Patterson, *Three Centuries of French Poetich Theory (1328-1630)*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2 t., 1935

PÉPIN 1965, Jean Pépin, «Influences païennes sur l'angélogie et la démonologie de Saint Augustin», in M. Milner (ed), *Entretiens sur l'homme et le diable*, Paris-La Haye, Mouton, 1965, pp.51-74

PÉPIN 1975, Jean Pépin, «L'herméneutique ancienne», *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires*, 23, «Rhérorique et herméneutique», 1975, pp.291-300

PÉPIN 1976, Jean Pépin, *Mythe et allégorie: les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, Paris, Institut des Études Augustiniennes, 1976 (1958)

PERIFANO 2008, Alfredo Perifano, «La demonologia come demonolatria nella *Strix* di Giovanfrancesco Pico della Mirandola», in CORSI, DUNI (ed) 2008, pp.83-96

PERIFANO 2014, Alfredo Perifano, «Le corps du diable entre théologie et sciences dans les textes contre la démonolâtrie aux XV^e^ et XVI^e^ siècles», *Cahiers d'études du religieux*, 13, «Le corps témoin du religieux: corps féminins entre mysticisme et emprise diabolique», 2014 [online]

PÉRIGOT 2001-2002, Béatrice Périgot, «La *disputatio* comme méthode dans la confrontation sur le libre-arbitre d'Erasme et de Luther», *Institut d'histoire de la Reformation. Bulletin Annuel*, XXIII, 2001-2002, pp.31-52

PEROSA (ed) 1965, Alessandro Perosa (ed), *Teatro umanistico*, Milano, Nuova Accademia, «Thesaurus litterarum. Teatro di tutto il mondo» 10, 1965

PERREGAUX 1995, Béatrice Perregaux, *Théodore de Bèze,* Abraham sacrifiant *1550. Rupture et innovation*, in A. Kotte (ed), *Sondierungen zum Theater: Enquêtes sur le théâtre. Zehn Beiträge zur Theatergeschichte der Schweiz: Dix contributions à l'histoire du théâtre en Suisse,* Basel, Editions Theaterkultur Verlag, 1995, pp.13-49

PETIT DE JULLEVILLE 1880, Louis Petit de Julleville, *Histoire du théâtre en France. Les mystères*, Paris, Hachette, 2 t.,1880

PETIT DE JULLEVILLE 1889, Louis Petit de Julleville, *Le théâtre en France. Histoire de la littérature dramatique depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Paris, Armand Colin et C.ie Éditeurs, 1889

PICOT 1970, Émile Picot, *Les moralités polémiques, ou la controverse religieuse dans l'ancien théâtre français*, Genève, Slatkine Reprints, 1970 (1887)

PIETRINI 2001, Sandra Pietrini, *Spettacoli e immaginario teatrale nel Medioevo*, Roma, Bulzoni, «Biblioteca Teatrale» 117, 2001

PIGNÉ 2009, Chirstine Pigné, «Les sorcières Denise et Catin dans l'œuvre de Ronsard», *Albineana, Cahiers d'Aubigné*, 21, *Démons, sorciers et diableries au temps d'Agrippa d'Aubigné*, 2009, pp.43-59

PINEAUX 1971, Jacques Pineaux, *La Poésie protestante de langue française, du premier synode national jusqu'à la proclamation de l'édit de Nantes (1559-1598)*, Paris, Klincksieck, 1971

PINEAUX 1972, Jacques Pineaux, «Poésie de cour et poésie de combat: l'amiral Gaspard de Coligny devant les poètes contemporaines», *Bulletin de la Société de l'Histoire du Protestantisme Français (1903-2015)*, 118, janvier-dévier-mars 1972, pp.32-54

PINEAUX 1973, Jacques Pineaux, *La Polémique protestante contre Ronsard*, Paris, Marcel Didier, 2 t., 1973

PINTARD 1933, René Pintard, «Une adaptation de Machiavel au XVI^e^ siècle. *Le Prince nécessaire* de Jean de La Taille», *Revue de Littérature Comparée*, 13, 1933/1, pp.385-402

PITKIN 2020, Barbara Pitkin, *Calvin, the Bible, and History. Exegesis and Historical Reflection in the Era of Reform*, Oxford, Oxford University Press, 2020

POIZAT 1998, Michel Poizat, «*Diabolus in musica*: la voix du diable», in AGUERRE ET AL. 1998, pp.191-203

PORRO 2013, Pasquale Porro, «Il diavolo nella teologia scolastica: il caso di Tommaso d'Aquino», in GREGORY ET AL. 2013, pp.77-99

POSTH 2021, Carlotta Posth, «Entre tradition et transformation: l'Antéchrist dans le théâtre catholique du XVI^e^ siècle», *Seizième siècle*, 19, «L'Antéchrist au XVI^e^ siècle», automne 2021, pp.87-99

POUEY-MOUNOU 1999, Anne-Pascale Poue-Mounou, «L'absolu et le libre plaisir dans l'Élégie à Loïs des Masures du "talentueux" Ronsard», *Littératures classiques*, 1999 (37), «De l' "utilité" de la littérature», pp.45-56

POUEY-MOUNOU 2022, Anne-Pascale Pouey-Mounou, «Enjeux théologiques du scandale au début du XVI^e^ siècle», in B. Perona, I. Moureau, E. Zanin (ed), *Fabrique du scandale et rivalités mémorielle en France et en Europe (1550-1697)*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2022, pp.27-38

POULET 2016, Georges Poulet, *Les métamorphoses du cercle*, Paris, Plon, 2016 (1961)

QUONDAM 1980, Amedeo Quondam, «Dal teatro della corte al teatro del mondo», in PANIZZA LORCH (ed) 1980, pp.135-150

RADCLIFF-UMSTEAD 1986, Douglas Radcliff-Umstead, «The Sorcerer in Italian Renaissance Comedy», in D. Beecher, M. Ciavolella (ed), *Comparative critical approaches to Renaissance Comedy*, Ottawa, Dovenhouse Edition Canda, 1986, «Carleton Renaissance Plays in Translation Series» 9, 1986, pp.73-98

RAIMONDI 1994, Ezio Raimondi, *Rinascimento inquieto*, Torino, Einaudi, «Piccola Biblioteca Einaudi» 602, 1994

RAYMOND 1926, Marcel Raymond, «Deux pamphlets inconnus contre Ronsard et la Pléiade», *Revue du Seizième siècle*, 13, 1926, pp.243-264

REFINI 2009, Eugenio Refini, «"Profiter de quelque chose à ma république". Poetica e politica nell'epistola *De l'art de la tragédie* di Jean de La Taille», *Studi Francesi*, 158, 2009, pp.234-250

REGOSIN 1970, Richard Regosin, *The Poetry of Inspiration. Agrippa d'Aubigné's* Les Tragiques, Chapel Hill, University of North Carolina Press, «Studies in the Romance Languages and Literatures» 88, 1970

REICHLER 1979, Claude Reichler, *La diabolie. La séduction, la renardie, l'écriture*, Paris, Minuit, «Critique», 1979

REVENTLOW 1999-2004, Henning Graf Reventlow, *Storia dell'interpretazione biblica*, trad. E. Gatti, Casale Monferrato, Piemme, 4 t., 1999-2004 (1990)

RICCA 1990, Paola Ricca, «Il diavolo nella teologia e nell'esperienza di Lutero», in CORSINI, COSTA (ed) 1990, t.I, pp.397-404

RICE 1964, Winthrop H. Rice, «Le "Livre de la Diablerie"», *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, 5, 1953, pp.87-96

RICHTER 1964, Mario Richter, «La poetica di Théodore de Bèze e le Chrestiennes Meditations», *Aevum*, XXXVIII, 1964, pp.479-525

RICHTER 2016, Mario Richter, «Poésie et Grâce chez les poètes calvinistes», in FERRER, GORRIS CAMOS (ed) 2016, pp.43-55

RICŒUR 1953, Paul Ricœur, «Culpabilité tragique et culpabilité biblique», *Revue d'histoire et de philosophie religieuses*, 4, 1953, pp.285-307

RICŒUR 1975, Paul Ricœur, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, «L'ordre philosophique», 1975

RICŒUR 1983-1985, Paul Ricœur, *Temps et récit*, Paris, Seuil, «L'ordre philosophique», 3 t., 1983-1985

RICŒUR 1990, Paul Ricœur, *Soi-même come un autre*, Paris, Seuil, «L'ordre philosophique», 1990

RICŒUR 2004, Paul Ricœur, *Le mal. Un défi à la philosophie et à la théologie*, Genève, Labor et Fides, 2004 (1986)

RICŒUR 2009, Paul Ricœur, *Philosophie de la volonté*, Paris, Points, «Essais» 622-623, 2 t., 2009 (1963-1988)

RIDÉ 1988, Jacques Ridé, «Diable et diableries dans les *Propos de Table* de Martin Luther», JONES-DAVIES (ed) 1988, pp.113-124

RIGOLOT 2000, François Rigolot, «Le paratexte et l'émergende de la subjectivité littéraire», in M. Calle.Gruber, E. Zawisza (ed), *Paratextes. Études aux bords du texte*, Paris, L'Harmattan, «Trait d'union», 2000, pp.19-40

RIFFAUD 1994, Alain Riffaud, «Frotune du mot *tragique*», *Papers on French Seventeenth Century Literature*, XXI, 41, 1994, pp.533-552

ROSSANO 1990, Piero Rossano, «*Diabolos-daimon* nel corpus paolino», in CORSINI, COSTA (ed) 1990, t.I, pp.181-188

ROSSI, PARIGI 1989, Paolo Rossi, Silvia Parigi, *La magia naturale nel Rinascimento. Testi di Agrippa, Cardano, Fludd*, Torino, UTET, «Strenna UTET», 1989

ROUILLARD 1940, Clarence Dana Rouillard, *The Turk in French History, Thought and Literature (1520-1660)*, Paris, Boivin, «Études de littérature étrangère et comparée» 13, 1940

RUITEN 2002, Jacques van Ruiten, «Abraham, Job and the Book of *Jubilees*: the intertextual relantionship of *Genesis* 22: 1-19, *Job* 1: 1-2: 13 and *Jubilles* 17:15-18:19», in E. Noort, E. Tigchelaar (ed), *The Sacrifice of Isaac. The Aqedah (Genesis 22) and its Interpretations*, Leiden-Boston-Köln, Brill, «Themes in Biblical Narrative. Jewish and Chrstian Traditions» 4, 2002, pp.58-85

RUSSELL 1988, Jeffrey Burton Russell, *Lucifer. The Devil in the Middle Ages*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1988 (1984)

SACCHI 1990, Paolo Sacchi, «Il diavolo nelle tradizioni giudaiche del Secondo Tempio (500 a. C. - 100 d. C.)», in CORSINI, COSTA (ed) 1990, t.I, pp.107-127

SACCHI (ed) 1981-2000, Paolo Sacchi (ed), *Apocrifi dell'Antico Testamento*, Torino- Brescia, UTET- Paideia, 5 t., 1981-2000

SALADIN 1996, Jean-Christophe Saladin, «Euripide luthérien?», *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, 108, 1996/1, pp.155-170

SALLIOT 2019, Natacha Salliot, «Théâtre et dissidence religieuse au XVI^{e} siècle: la représentation des élus», in. M. Bernard, N. Kuperty-Tsur, *Expressions de la dissidence à la Renaissance*, Paris, CRH, «Les dossiers du GRIHL», 2019, pp.283-298

SAUGNIEUX 1972, Joël Saugnieux, *Les danses macabres de France et d'Espagne et leurs prolongements littéraires*, Lyon, Emmanuel Vitte, 1972

SCHMITT 1986, Jean-Claude Schmitt, «Les masques, le diable, les morts dans l'Occident médiéval», *Razo. Cahiers du Centre d'études médiévales de Nice*, 6, «Le corps masqué: les changements de l'apparence», 1986, pp.87-120, poi in SCHMITT 2001, pp.211-237

SCHMITT 1987, Jean-Claude Schmitt, «Le spectre de Samuel et la sorcière d'En Dor. Avatars historiques d'un récit biblique. *I Rois 28*», *Études rurales*, 105-106, «Le retour des morts», 1987, pp.37-64

SCHMITT 2001, Jean-Claude Schmitt, *Le corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d'anthropologie médiévale*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque des Histoires», 2001

SCREECH 1989, Michael A. Screech, «La littérature française et la Bible», in BEDOUELLE, ROUSSEL (ed) 1989, pp.613-634

SEDLMAYR 1953, Hanns Sedlmayr, «Art du démoniaque et démonie de l'art», in CASTELLI (ed) 1953, pp.285-297

SEPET 1975a, Marius Sepet, *Le drame chrétien au Moyen Âge*, Genève, Slaktine Reprints, 1975 (1878)

SEZNEC 1993, Jean Seznec, *La survivance des dieux antiques*, Paris, Flammarion, «Champs» 606, 1993 (1980)

SICILIANO 1959, Enzo Siciliano, *Teatro francese*, Milano, Nuova Accamia, 3 t., 1959, t.I, *Dalle origini a Corneille*

SIMON 1955, Marcel Simon, *Hercule et le christianisme*, Paris, Les Belles Lettres, «Publications de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg», 1955

SIMONE 1961, Franco Simone, *Il Rinascimento francese. Studi e ricerche*, Torino, Società Editrice Internazionale, «Biblioteca di Studi Francesi» 1, 1961

SIMONIN 2004, Michel Simonin, «Les relations de Des Masures avec Dorat et Ronsard», in Id., *L'encre et la lumière. Quarante-sept articles (1976-2000)*, Genève, Droz, «Travaux d'Humanisme et Renaissance» CCCXCI, 2004, pp.373-394

SMITH 1966, Pauline M. Smith, *The Anti-Courtier Trend in Sixteenth Century French Literature*, Genève, Droz, «Travaux d'Humanisme et Renaissance» 84, 1966

SMITH 1995, Malcolm C. Smith, *Ronsard & Du Bellay versus Bèze. Allusiveness in Renaissance Literary Texts*, Genève, Droz, «Études de Philologie et d'Histoire» 48, 1995

SMITH, PARUSSA, HALÉVY (ed) 2014, Darwin Smith, Gabriella Parussa, Olivier Halévy (ed), *Le théâtre français du Moyen Âge et de la Renaissance. Histoire, textes choisis, mises en scène*, Paris, L'avant-scène théâtre, «Anthologie de l'Avant-scène théâtre», 2014

SOUILLER 1988, Didier Souiller, «Les ambiguïtés du tentateur faustien», in JONES-DAVIES (ed) 1988, pp.165-181

SOULIÉ 1974, Marguerite Soulié, «La poésie inspirée par la mort de Coligny: exécration et glorification du héros», in ALLIER 1974 (pref), pp.389-406

SOULIÉ 1977, Marguerite Soulié, *L'inspiration biblique dans la poésie religieuse d'Agrippa d'Aubigné*, Paris, Klincksiek, «Bibliothèque française et romane» 63, 1977

SOULIÉ 1989, Marguerite Soulié, «Le théâtre et la Bible au XVI^{e} siècle», in BEDOUELLE, ROUSSEL (ed) 1989, pp.635-658

SOULIÉ 1997, Marguerite Soulié, «Le mythe de David dans la trilogie de Louis Des Masures intitulée *Tragédies Saintes: David combattant, David triomphant, David fugitif*», in MARCONOT (ed) 1997, pp.125-138

SOURISSE 2007, Michel Sourisse «Saint Augustin et le problème du mal: la polémique anti-manichéenne», *I&I*, 19, 2007/1, pp.109-124,

SOZZI 2002, Lionello Sozzi, *"Rome n'est plus Rome". Le polémique anti-italienne et autres essais sur la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 2002

STAUFFER 1971, Richard Stauffer, «Calvin et Copernic», *Revue de l'histoire des religions*, 179, 1971/1, pp.31-40

STAUFFER 1978, Richard Stauffer, *Dieu, la création et la Providence dans la prédication de Calvin*, Berne-Francfort-Las Vegas, Peter Lang, «Basler und Verner Studien zue historischen und systematischen Theologie» 33, 1978

STAUFFER 1980, Richard Stauffer, *Interprètes de la Bible. Études sur les Réformateurs du XVI^e siècle*, Paris, Éditions Beauchesne, «Théologie historique» 57, 1980

STAWARZ-LUGINBÜHL 2007, Ruth Stawarz-Luginbühl, «L'*Abraham sacrifiant, tragédie françoise* ou comment mettre en scène l'épreuve de la foi?», in BACKUS (ed) 2007, pp.401-415

STAWARZ-LUGINBÜHL 2008, Ruth Stawarz-Luginbühl, «En attendant Dieu. Les "Tragédies sainctes" de Louis de Masures (1556): une dramaturgie et une spiritualité de l'*exspectatio*», *Travaux de littérature*, XXI, «La spiritualité des écrivains», 2008, pp.65-80

STAWARZ-LUGINBÜHL 2012, Ruth Stawarz-Luginbühl, *Un théâtre de l'épreuve. Tragédies huguenotes en marge des guerres de religion en France: 1550-1573*, Genève, Droz, «Travaux d'Humanisme et Renaissance» DV, 2012

STAWARZ-LUGINBÜHL 2013, Ruth Stawarz-Luginbühl, «Entre la guerre, la peste et la famine. La question de l'identité religieuse de Jean de La Taille», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 75, 2013/1, pp.25-45

STAWARZ-LUGINBÜHL 2014, Ruth Stawarz-Luginbühl, «Une foi exemplaire? Abraham, Esther et David à l'épreuve de la tragédie huguenote», *Tangerence*, 114, 2014, pp.27-50

STAWARZ-LUGINBÜHL 2017, Ruth Stawarz-Luginbühl, «La *Babylone* de Louis Des Masures (1563) entre polémique religieuse et tentation millénariste», in FERRER, VALETTE (ed) 2017, pp.723-735

STEIGER, HEINEN (ed) 2006, Johann Anselm Steiger, Ulrich Heinen (ed), *Isaaks Opferung (Gen 22) in den Konfessionen und Medien der Frühen Neuzeit*, Berlin-New York, Gruyter, «Arbaiten zur Kirchengeschicte» 101, 2006

STEPHENS 2004, Walter Stephens, «Diable et sorciers aux XV^e-XVI^e siècles: peurs et curiosité face à l'Autre», *Travaux de Littérature*, XVII, «Les Grands Peurs; 2, L'Autre», 2004, pp.9-32

STEPHENS 2010, Walter Stephens, «*Habeas corpus*: Demonic Bodies in Ficino, Psellus, and *Malleus Maleficarum*, in J. Hairston, W. Stephens, *The Body in Early Modern Italy*, Baltimore, Johns Hopkins University press, 2010, pp.74-91

STREET 1983, J. S. Street, *French sacred drama from Bèze to Corneille: Dramatic forms and their purposes in the early modern theatre*, Cambridge et al., Cambridge University Press, 1983

STRUBEL 1975, Armand Strubel, «"*Allegoria in factis*" et "*allegoria in verbis*"», *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires*, 23, «Rhérorique et herméneutique», 1975, pp.342-357

STUREL 1913, René Sturel, «Essai sur les traductions du théâtre grec en français avant 1550», *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 20, 1913, pp.269-296

SUBRENAT 2006, Jean Subrenat, «La caricature de Dieu dans l'Enfers des mystères», in BORDIER, LASCOMBES (ed) 2006, pp.139-150

SUMMERS 2007, Kirk Summers, «The Classical Foundations of Beza's Thought», in BACKUS (ed) 2007, pp.369-379

SZABARI 2015, Antonia Szabari, «The Crescent Moon and the Orb. Political and Cosmographic Detour in Gabirel Bounin's *La Soltane*», *French Forum*, 40, 2015/2-3, pp.1-16

TABACCO 1990, Giovanni Tabacco, «Demonologia di età precarolingia e carolingia», in CORSINI, COSTA (ed) 1990, t.I, pp.335-348

TAISNE 2003, Geneviève de Taisne, «Le Diable, le bon Dieu et nous. Un au-delà de la violence», *I&I*, 11, 2003/3, pp.119-127

TENENTI 1982, Alberto Tenenti, *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento (Francia e Italia)*, Torino, Einaudi, «Reprints Eìnaudi» 107, 1982 (1957)

TERNAUX 1998, Jean-Claude Ternaux, «Saül *le furieux* au moule de la tragédie sénéquéenne», in BELLENGER (ed) 1998, pp.67-86

TERNAUX 2008, Jean-Claude Ternaux, «La Diabolisation dans La Guisiade (1589) de Pierre Matthieu et Le Guysien (1592) de Simon Bélyard», *Études Épistémè*, 14, «Figures du conflit. Sciences et littérature», 2008 [books.openedition.org]

TERNAUX 2010, Jean-Claude Ternaux, «"Le pouple affamé": envie et politique dans *Aman* et *La Guisaide* de Pierre Matthieu», in BORDIER, CHEVALIER (ed) 2012, pp.247-260

TERNAUX 2013, «L'allégorie dans la tragédie d'actualité: *La Guisiade* de Pierre Matthieu (1589) et *Le Guysien* de Simon Bélyard (1592)», in F. Wild (ed), *Le sens caché. Usages de l'allégorie du Moyen Âge au XVII^e siècle*, Arras, Artois Presses Universitaires, «Études littéraires», 2013, pp.141-152

TERNAUX 2014, Jean-Claude Ternaux, «Les débuts de la tragédie: la référence aux anciens dans les paratextes français du XV[I]e siècle», *Littératures classiques*, 83, «Préface et critique. Le paratexte théâtral en France, en Italie et en Espagne (XVI[e] et XVII[e] siècles)», 2014/1, pp.185-194

TERNAUX 2019, Jean-Claude Ternaux, «Le jeu des allégories dans *L'Homme justifié par foy*», in FERRER, MILLET, TARRÊTE (ed) 2019, pp.52-61

THORNDIKE 1929-1958, Lynn Thorndike, *History of Magic and Experimental Science*, New York, Columbia University Press, 8 t., 1929-1964 (1923-1958)

TIEGHEM 1966, Paul van Tieghem, *La littérature latine à la Renaissance. Étude d'histoire littéraire européenne*, Genève, Slaktine Reprints, 1966 (1944)

TIMOTIN 2012, Andrei Timotin, *La démonologie platonicienne. Histoire de la notion de* daimōn *de Platon aux derniers néoplatoniciens*, Leiden-Boston, Brill, «Philosophia Antiqua» 128, 2012

TIN 1999, Louis-Georges Tin, «L'univers tragique de Jean de La Taille: Justice, ou vengeance?», *Bulletin de l'Association d'étude sur l'Humanisme, la Réforme et la Renaissance*, 48, 1999, pp.25-44

TINGUELY 2004, Frédéric Tinguely, «La peur du Turc (XVI[e]-XVIII[e] siècles)», *Travaux de Littérature*, XVII, «Les Grands Peurs; 2, L'Autre», 2004, pp.289-305

TOSCHI 1976, Paolo Toschi, *Le origini del teatro italiano*, Torino, Boringhieri, «Universale scientifica» 137/138/139, 1976 (1955)

TROUSSON 1964, Raymond Trousson, *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Genève, Droz, 2 t., 1964

TRUCCO 2003, Daniele Trucco, *Suono originario: musica, magia e alchimia nel Rinascimento*, Dronerom L'Arciere, «Spirito del terzo millennio», 2003

UBERSFELD 1996, Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Belin, 3 t., 1996

VASOLI 1987, Cesare Vasoli, «Le débat sur l'astrologie à Florence: Ficin, Pic de la Mirandole, Savonarole», *Cahiers V. L. Saulnier*, 4, «Divination et controverse religieuse en France au XVI[e] siècle», 1987, pp.19-33

VASOLI ET AL. 1994, Cesare Vasoli et al., *Bibliotheca lamiarum: documenti e immagini della stregoneria dal Medioevo all'età moderna*, Opsedaletto, Pacini, 1994

VAILLANCOURT 2001, Pierre-Louis Vaillancourt, «Théologie du sacrifice dans la tragédie renaissante», in WAGNER, LE BRUN-GOUANVIC (ed) 2001, pp.15-33

VÉDRINE 1996, Hélène Védrine, *Philosophie et magie à la Renaissance*, Paris, Librairie Générale Française, «Le Livre de Poche» 4231, 1996

VERNET 1981, M. Vernet, «"L'Histoire tragique au service du Prince". Un sens politique de la Trilogie de Des Masures?», *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, 5, 1981/3, pp.146-161

VIALA 1997, Alain Viala, «Du théâtre», in VIALA (ed) 1997, pp.1-40

VIALA (ed) 1997, Alain Viala (ed), *Le théâtre en France des origines à nos jours*, Paris, PUF, 1997

VILLENEUVE 1957, Roland Villeneuve, *Le diable dans l'art. Essai d'iconographie comparée à propos des rapports entre l'art et le satanisme*, Éditions Denoël, Paris, 1957

VINCENT-CASSY 1980, Mireille Vincet-Cassy, «L'envie au Moyen Age», *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 35, 1980/2, pp.253-271

VITALE BROVARONE 1984, Alessandro Vitale Brovarone, «Devant et derrière le rideau: mise en scène et *secretez* dans le cahier d'un regisseur provençal du Moyen Age», in M. Chiabò, F. Doglio, M. Maymone (ed), *Processo in Paradiso e in Inferno: tecnologia dell'allestimento scenico. Atti del IV Colloquio della Societé Internationale du Théâtre médiéval. Viterbo, 10-15 luglio 1983*, Union Printing, 1984, pp.453-463

VOLK 2006, Katharina Volk, «Cosmic Disruption in Seneca's Thyestes: Two Ways of Looking at an Eclipse», in K. Volk, G.D. Williams (ed), *Seeing Seneca Whole. Perspectives on Philosophy, Poetry and Politics*, Leiden-Boston, Brill, «Columbia Studies in Classical Tradition» XXVIII, 2006, pp.183-200.

VUILLERMOZ (ed) 2021, Marc Vuillermoz (ed), *Les idées du théâtre. Paratextes français, italiens et espagnols des XVI^e^ et XVII^e^ siècles*, Genève, Droz, «Travaux du Grand Siècle» LV, 2021

WAGNER 1939, Robert-Léon Wagner, *"Sorcier" et "magicien". Contribution à l'histoire du vocabulaire de la magie*, Genève, Droz, 1939

WAGNER, LE BRUN-GOUANVIC (ed) 2001, Marie-France Wagner, Claire Le Brun-Gouanvic (ed), *Les arts du spectacle au théâtre (1550-1700)*, Paris, Honoré Champion, «Colloques, congrès et conférences sur la Renaissance» 23, 2001

WAJEMAN 2007, Lise Wajeman, *La parole d'Adam, le corps d'Ève. Le péché originel au XVI^e^ siècle*, Genève, Droz, «Les seuils de la modernité» 11, 2007

WALKER 1953, Daniel Pickering Walker, «Orpheus the Theologian and Renaissance Platonists», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 16, 1953/1-2, pp.100-120

WALKER 1954a, Daniel Pickering Walker, «Le chant orphique de Marsile Ficin», in J. Jacquot (pref), *Musique et poésie au XVIe siècle. Paris, 30 juin - 4 juillet 1953*, Paris, Éditions du CNRS, «Colloques internationaux du CNRS» 504, 1954 (1953), pp.17-33

WALKER 1954b, Daniel Pickering Walker, «The Prisca Theologia in France», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 17, 1954 (3/4), pp.204-259

WALKER 1958, Daniel Pickering Walker, *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*, London, Warburg Institut, 1958

WALKER 1959, Daniel Pickering Walker, «Origène en France au début du XVI^{e} siècle», in M. Nédoncelle (all.), *Courants religieux et humanisme à la fin du XVe et au début du XVIe siècle. Colloque de Strasbourg, 9-11 mai 1957*, Paris, PUF, «Bibliothèque des Centres d'Études supérieures spécialisés», 1959, pp.101-119

WALKER 1972, Daniel Pickering Walker, *The Ancient Theology. Studies in Christian Platonism from the Fifteenth to the Eighteenth century*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1981

WALKER 1981, Daniel Pickering Walker, *Unclean Spirits. Possession and exorcism in France and England in the late sixteenth and early seventeenth centuries*, New York, Cornell University Press, 1972

WARBURG 2004-2008, Aby Warburg, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti*, trad. M. Ghelardi, Torino, Aragno, 2 t. (t.I, 1889-1914; t.II, 1917-1929), 2004-2008 (1932)

WARBURG 2016, Aby Warburg, *Divinazione antica pagana in testi e immagini dell'età di Lutero*, trad. E. Cantimori, Milano, SE, «Testi e documenti» 245, 2016 (1920)

WEBER 1955, Henri Weber, *La création poétique au XVI^{e} en France. De Maurice Scève à Agrippa d'Aubigné*, Paris, Nizet, 1955

WEBER 1979, Édith Weber, *La musique protestante de langue française*, Paris, Honoré Champion, «Musique – Musicologie» 7, 1979

WEGMAN 2005, Rob Wegman, *The Crisis of Music in Early Modern Europe. 1470-1530*, New York-London, Routledge, 2005

WEINBERG 1952, Bernard Weinberg, «La première édition de la traduction d'Horace par Jacques Peletier», *Bibliothèque d'Humaniste et Renaissance*, 14, 1952, pp.294-300

WEINBERG 1963, Bernard Weinberg, *A History of Literacy Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, University of Chicago Press, 2 t., 1963 (1961)

WEINBERG (ed) 1950, Bernard Weinberg, *Critical prefaces of the French Renaissance*, Evanston, Northwestern University Press, «Northwestern University Studies. Humanities Studies» 20, 1950

WENCELIUS 1938, Léon Wencelius, «Le classicisme de Calvin», *Humanisme et Renaissance*, 5, 1938/2, pp.231-246

WENCELIUS 1979, Léon Wencelius, *L'esthétique de Calvin*, Genève, Slatkine, 1979 (1937)

WÉNIN 2000, André Wénin, «Satan ou l'adversaire de l'alliance. Le serpent, père du mensonge», *Graphé*, 9, «Figures de Satan», 2000, pp.23-43

WERNER 1908, Andreas Werner, *Jean de La Taille und sein* Saül le furieux, Leipzig, Deichert, 1908

WHITE 1994, Robert White, «*Theatrum mundi*: the Theatre Metaphor in Calvin», *Australian Journal of French Studies*, 3, 1994, pp.309-325

WIND 2012, Edgar Wind, *Misteri pagani nel Rinascimento*, trad. P. Bertolucci, Milano, Adelphi, «Gli Adelphi» 410, 2012 (1980)

WIRTH 1983, Jean Wirth, «La naissance du concept de croyance (XII^{e}-XVII^{e} siècles)», *Bibliothèque d'Humaniste et Renaissance*, XLV, 1983, p. 7-58

WIRTH 2023, Jean Wirth, *La sorcellerie et sa répression en Europe*, Genève, Droz, «Titre courant» 75, 2023

WUIDAR 2012, Laurence Wuidar, «Incantare. Musica, magia ed esorcismi», in ERNST, GIGLIONI (ed) 2012, pp.169-183

WUIDAR 2018, Laurence Wuidar, *Fuga Satanae. Musique et démonologie à l'aube des temps modernes*, Genève, Droz, «Cahiers d'Humanisme et Renaissance» 150, 2018

YARDENI 1992, Myriam Yardeni, «Henri III sorcier», in R. Sauzet (ed), *Henri III et son temps*, Paris, Vrin, «De Pétrarque à Descartes» LVI, 1992, pp.57-66

YATES 1968, Frances A. Yates, *The French Academies of the Sixteenth Century*, Nendeln, Kraus Reprint, 1968 (1947)

ZAMBELLI 1991, Paola Zambelli, *L'ambigua natura della magia. Filosofi, streghe, riti nel Rinascimento*, Milano, il Saggiatore, «La cultura», 1991

ZAMBELLI 2004, Paola Zambelli, *Magia bianca, magia nera nel Rinascimento*, Ravenna, Longo, «L'interprete» 78, 2004

ZANIN 2014, Enrica Zanin, *Fins tragiques. Poétique et rhétorique dans la tragédie de la première modernité (Italie, France, Espagne, Allemagne)*, Genève, Droz, «Travaux du Grand Siècle» 41, 2014

ZANTA 1914, Léontine Zanta, *La Renaissance du stoïcisme au XVI^{e} siècle*, Paris, Honoré Champion, 1914

ZEPPA DE NOLVA 1975, Claudio Zeppa de Nolva, «Tragédie italienne et française au XVI^e siècle», *Revue des Études italiennes*, II, 1975, pp.189-201

ZIKA 2003, Charles Zika, *Exorcising our Demons. Magic, Witchcraft and Visual Culture in Early Modern Europe*, Leiden-Boston, Brill, «Studies in Medieval and Reformation Thought» XCI, 2003

ZILLI 1998, Luigia Zilli, «Saül: de Jean de La Taille à Pierre du Ryer», in BELLENGER (ed) 1998, pp.206-221

ZINGUER 2004, Ilana Zinguer, «Au seuil de l'interdiction: le théâtre calviniste», *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1-2, 2004, pp.93-104

ZORZI 1993, Ludovico Zorzi, «Rituali di violenza giovanile nelle società urbane del tardo Medioevo», in O. Niccoli (ed), *Infanzie. Funzioni di un gruppo liminale dal mondo classico all'Età moderna*, Firenze, Ponte alle Grazie, «Laboratorio di storia» 6, 1993, pp.185-209

ZUMTHOR 1972, Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, «Poétique», 1972