

CAROLINA PATIERNO

Riscritture di Susanna nell'oratorio latino: vicende di 'topoi' e 'verba' fra classico e cristiano

In

La letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,
Roma, Adi editore, 2018
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?
pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039)
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

CAROLINA PATIERNO

Riscritture di Susanna nell'oratorio latino: vicende di 'topoi' e 'verba' fra classico e cristiano

Rivestita in età rinascimentale dalle forme musicali del mottetto e del madrigale (Palestrina, Willaert, Di Lasso) e delle *chansons spirituelles* francesi (Didier Lupi), nel secolo successivo la storia biblica di Susanna entra a pieno titolo nel tempio dell'oratorio: cantando in volgar lingua la 'Susanna' dello Stradella (Modena, 1681), espressione ultima del percorso stilistico del celebre compositore, cantando nell'idioma latino, quale era solito a udirsi nell'oratorio del Ss. Crocifisso a Roma, la 'Susanna a propheta Daniele vindicata' (Roma, 1698). Questa Susanna latina del canonico Antonio Giovanni Magnani, accademico infecondo come pure lo fu Arcangelo Spagna, l'indefesso riformatore del nuovo stile oratoriale, proprio nella sua vocazione melodrammatica si pone in linea di coerenza e di continuità con le derive operistiche del suo tempo, già ravvisabili nel percorso evolutivo del genere dopo l'età aurea del Carissimi, e pure avallate, quando il fenomeno era ormai esteso e largamente percepibile, dagli scritti critico-teorici che lo Spagna premise alla raccolta dei propri oratori (*Oratori ovvero melodrammi sacri con un discorso dogmatico intorno all'istessa materia*, Roma 1706). Ma al di là degli elementi di natura metrica e stilistica, configurabili in un'ottica assai vicina all'estetica dello Spagna (abolizione del Testo biblico in prosa, predilezione per la rima, brevità della composizione...), l'evidente tensione verso il gusto e la scena erotica, espressione di una irresistibile vocazione dell'oratorio di fine Seicento a cogliere le 'sconcezze' del teatro profano, ha senza dubbio condizionato la scrittura del Magnani, vincolandola a un corollario di stilemi e motivi della tradizione letteraria di argomento erotico-amoroso che, nel loro processo di rifunzionalizzazione cristiana, in questo saggio si intendono indagare.

Nel suo ricco inventario di donne, «belle caste e magnanime», suscettibili di divenire muse ispiratrici per qualsivoglia artista e poeta, Marino contempla, ancor più di quanto abbia fatto Iginò nel suo catalogo di eroine del mito «*quae piissimae fuerunt*», alcune figure femminili elette dalla tradizione veterotestamentaria a modello delle cristiane virtù: fra pagane Cassandre e sacre Susanne, il poeta 'dipingè', pur nelle ristrettezze di un'icastica *concinntas*, una successione di splendidi *facinora*, spesso enfatizzando alcuni aspetti delle versioni originali col ricorso a *topoi* e motivi di derivazione classica e cristiana. Di Susanna,¹ in particolare, il tentativo mariniano di valorizzarne la *dramatis persona*, assegnava alla vistosa presenza di immagini poetiche legate alla sfera dell'acqua e del fuoco una centralità negata dalla versione vulgata del libro di Daniele, permettendo, in più, a chi avesse una memoria letteraria di ampio respiro, ulteriori processi di significazione, connessi da un lato con le modalità espressive esperite dalla poesia di argomento amoroso, dall'altro di ascendenza biblica. Questa compresenza di codici culturali differenti se risente, nella Susanna del Marino, delle limitazioni poetiche di chi deve *brevis verbis depingere*, appare ancora più vistosa nel trattamento che autori appartenenti alle gerarchie cattoliche, scolasticamente e culturalmente formati non solo 'humanioribus literis sed etiam ecclesiastica cognitione',² riservarono all'argomento biblico. Associare Gerusalemme e Atene, con buona pace del famoso rifiuto di Tertulliano, era ormai consuetudine indiscussa, punto di forza per una *dramaturgie religieuse savante* che il teatro gesuita, e in particolare

¹ «Lunge, deh lunge, alcun non s'avvicini / Vecchi impudici, a questa fonte pura / Son tra gli humori algenti e christallini, / Onde s'accende in voi sì stolta arsura? / Ho neve il seno, havete neve i crini / Com'arde il vostro cor fuor di natura? / Pria, ch'io da voi riceva ingiurie e onte / Farò qui del mio sangue un altro fonte». *Susanna* in G. MARINO, *La Galeria*, a cura di M. Pieri, Padova, Liviana, 1979, *Ritratti*, I [2], vv. 1-8.

² Cito da M. MARCOCCI, *L'insegnamento della teologia nel Seminario di Cremona tra Settecento e Ottocento* in G. BECCHI, M. FERRARI, *Formare alle professioni. Sacerdoti, principi, educatori*, Milano, Franco Angeli, 2009, 119. Inoltre si veda M. ROGGIERO, *Insegnar lettere. Ricerche di storia dell'istruzione in età moderna*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1992, 1-47.

quello stefoniano,³ con il suo sostrato formativo umanisticamente ancorato al classico, aveva incarnato ai più alti gradi e nei termini di una rifunzionalizzazione in senso cattolico. Su questa linea di convergenza fra istanze teologiche ed eloquenza classica si misura la portata letteraria dei testi dell'oratorio seicentesco, di quella tipologia in lingua latina che esigeva, per le sue intrinseche prerogative elitarie, più commisurate a un pubblico di un certo livello culturale e al suo gusto più chiaramente ricercato, un recupero di lessico e *loci communes* in accordo strettissimo fra moralità cristiana e poetica classicistica: una tipologia invero «admirable et ravvisante» quanto allo stile musicale,⁴ solita a cantarsi nell'oratorio romano di S. Marcello a Roma, ben distinta dal suo corrispettivo in lingua volgare – con cui pure condivideva i tempi romani dello sviluppo e del declino – e fortemente ambiziosa nel divenire, nel corso del suo cammino evolutivo, promosso e finanziariamente sostenuto da papi e aristocratici, «l'arte propria della Roma cattolica del secolo XVII».⁵

Diversamente dall'eroina biblica che era stata del Marino, costretta a far buon uso della retorica per esprimere, nell'unico frangente concessole, l'eroica *lamentatio* sulla propria inviolabile pudicizia, la Susanna dell'oratorio latino poteva seguire gli spazi d'azione e d'espressione a lei assegnati fin dai tempi biblici, pur sotto la spinta rinnovatrice del genere: spinta già largamente percepibile al tempo in cui l'eroina calcava le scene romane di fine Seicento al Santissimo Crocifisso, in direzione di un sensibile contatto con la tradizione melodrammatica e di inesorabile distacco dalla *facies* drammatico-descrittiva che l'arte del Carissimi aveva mirabilmente fissato per l'oratorio. Su questa via che riassorbiva le istanze drammaturgiche della grande tradizione teatral-musicale in funzione delle esigenze edificanti e spirituali, Susanna si avviava, rispettando il ben noto copione biblico, ad essere ancora una volta a *propheta Daniele vindicata*,⁶ seguendo i modi che le furono adibiti dal suo autore, quello stesso Antonio Giovanni Magnani, canonico, che a detta del Quadrio, «in nostra

³ Si veda l'analisi di Marc Fumaroli sul *Crispus* e sulla *Flavia* di Bernardino Stefonio, in cui si dimostra la dipendenza dal modello drammaturgico senecano e il debito nei confronti del mito classico. Cfr. M. FUMAROLI, *Cornille disciple de la dramaturgie jésuite: Le Crispus et la Flavia du P. Bernardino Stefonio* in ID., *Héros et orateurs*, Genève, Droz 1996, 138-170.

⁴ Preziosa la testimonianza del violinista francese André Maugars a proposito delle musiche eseguite all'Oratorio romano del Ss. Crocifisso: «Mais il y a encore une autre sorte de Musique [...]. Cela s'appelle stile récitatif. La meilleure que j'ay entendue, çà esté en l'oratoire Saint-Marcel, où il y a une congrégation des Frères du Saint-Crucifix, composée des plus grands seigneurs de Rome, qui par consequent ont le pouvoir d'assembler tout ce que l'Italie produit de plus rare: et en effet les plus excellens musiciens piquent de s'y trouver et les plus suffisants compositeurs briguent l'honneur d'y faire entendre leurs compositions et s'efforcent d'y faire paraître tout ce qu'ils ont de meilleur dans leur estude. Cette admirable et ravissante musique ne se fait que les vendredis de Caresme[...]». Cfr. A. MAUGARS, *Reponse faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie* escrite à Rome le 1er Octobre 1639. Paris, Thoinan, 1865, 29.

⁵ Sulla storia dell'oratorio latino del Ss. Crocifisso in S. Marcello (Roma), dalla sua evoluzione pre-oratoriale (responsorii e dei mottetti), all'age *d'or* del genere con Carissimi, all'influenza delle teorie oratorio-melodrammatiche di Arcangelo Spagna fino alla sua decadenza nelle forme dell'erotismo biblico: cfr. G. PASQUETTI, *L'oratorio musicale in Italia*, Firenze, Le Monnier, 1906, 229-277; D. ALALEONA, *Studi sulla storia dell'oratorio musicale in Italia*, Torino, Bocca, 1908, 237-304 e H. E. SMITHER, *Storia dell'oratorio barocco*, Milano, Jaca Book, 1986, 173-212.

⁶ Mi riferisco all'oratorio SUSANNA | A PROPHETA DANIELE | VINDICATA. | MELODRAMA. | AUCTORE | CANONICO IOANNE ANTONIO | MAGNANI. | *Musicis aptatum modulis.* | A PIETRO PAULO BENCINI. | ROMAE, M.DC.XCVIII. | Ex Typographia Ioannis Francisci Buagni. | *Superiorum permissu.*

poesia improvvisava con incredibil franchezza». ⁷ E questa si rivela animata dall'incontro fra istanze di edificazione morale che la scelta di un soggetto femminile, per le derive amoroso-passionali, farebbe apparire tendenzialmente a rischio, e esigenze poetiche e linguistiche, ben lontane dalla stagione della maturità segnata dal Carissimi, ben più tese verso lo sperimentalismo metrico, la predilezione per la rima, l'abolizione del *textus* prosastico ai fini di una maggiore dinamica dialogica. Tutti elementi già incipienti negli oratori posteriori al breve momento classico segnato dal Carissimi, precisati in più dettagliate e tardive formulazioni teoriche, nel *Discorso*, ⁸ unico nel suo genere, di Arcangelo Spagna che è precisa testimonianza di una poetica oratoriale in direzione di un «perfetto melodramma spirituale», dove fondamentale risulta anzitutto la delineazione dei caratteri costitutivi del nuovo oratorio, ormai compromesso con la mania melodrammatica del tempo, con varie soluzioni di effettiva novità, di pedantesca differenziazione metrica fra aria e recitativo, con programmatici rifiuti di «superflue digressioni», e di un dominio della musica-poesia. ⁹ Mentre poi, insistendo nella considerazione delle esigenze di tipo morale e religioso che, pur a suo modo presenti in questa Susanna, si potrebbero dire ridotte o diversamente risolte per la tensione, a tratti viva e morbosa, verso scene ed espressioni erotico-amorose, il compromesso edonistico-morale di diletto e utile si inverte nella dignità e sacralità del latino cattolico, capace di rivestire di ipocrita liceità forme equivoche altrimenti 'cestinabili' in contesto religioso: così anche negli altri oratori latini più o meno coevi, ¹⁰ dove questa sorta di ben celato erotismo, fra suadenti descrizioni corporee e scene galanti più degne di un' *Ars amatoria* che di una rappresentazione sacra, diveniva storicamente attuabile perfino in un periodo di censura severa, qual fu perseguita al tempo dei due Innocenzi, poi culminata nella distruzione del teatro Tordinona.

Ma quella presenza di elementi classici, poc'anzi accennata, alla base di tutta una concezione di teatro religioso in ideale equilibrio fra cristianesimo ed erudizione, fra animo poetico e morale, trae alimento dalla stessa educazione letteraria dei suoi autori, come istintivo riflesso di una memoria letteraria indelebile, anzitempo forgiata dalle inflessibili pedanterie di un *grammaticus* e di un *rhetor*: un

⁷ F. S. QUADRIO, *Della Storia e della Ragione d'Ogne Poesia*, I, Bologna, Pissarri, 1749, 164. All'oratorio latino il Magnani dedicò altre rielaborazioni di soggetti ed episodi biblici (Iefte, Sisara, Assalonne, Caduta di Gerico, Daniele nella fossa dei leoni). Fu Accademico infecondo e arcadico col nome di Saliunco Feneio. Cfr. A. GIORGETTI VICHI, *Gli arcadi dal 1690 al 1800. Onomasticon*, Roma, Accademia Letteraria Italiana, 1977 e B. TELLINI SANTONI, *Arcadia. Inventario dei manoscritti (1-41)*, Roma, La Meridiana, 1991.

⁸ Cfr. *Oratorii ovvero melodrammi sacri con un discorso dogmatico intorno l'istessa materia*, I, Roma, Buagni, 1706, oggi in edizione anastatica curata da J. Herczog (Lucca, LIM, 1993).

⁹ Dopo aver delineato, nel Primo libro degli *Oratorii*, la genesi, la storia del genere e le linee riformatrici da seguire per «servire alla Verità», lo Spagna si esprime nel secondo Libro «nella materia di quelli Latini»: «Laonde fu risoluto di gettarsi al metro volgare, cioè ai versi di sette sillabe, e di undici per li recitativi, e per le arie con l'intesa misura delle nostre, con le sue rime però, tanto nell'uni, quanto nelle altre, il che spicca a meraviglia, et a chi ha la perfetta intelligenza della lingua latina recano la medesima compiacenza che l'Oratorii Italiani [...] Ben è vero, che essendo questo un cibo non così facile a digerir elementi, non si deve aggravar molto il palato; voglio dire che stimo necessario, di andar moderato nella lunghezza, e studiare in questo genere di composizioni la brevità più che si voglia fare». A. SPAGNA, *Notitia a chi legge in Oratorii ovvero melodrammi sacri*, II, Roma, Buagni, 1706, n.n.

¹⁰ Il Pasquetti ne riporta qualche gustoso esempio – l'ancella che dispensa lascivi consigli a una infoiata Putifarre («unus amor et una voluptas / magno animo / nesci implere») nel *Pudicitia in fuga triumphans* (Roma, 1685) o i pensieri libidinosi di David di fronte a Betsabea («Quam mulierem cerno / in balneo se lavantem / quae ferit David cor, ignee accendit!») nella *Bethsabea* (Roma, 1708) – non lesinando egli stesso osservazioni ironiche sulla maggiore opportunità che venisse chiuso «l'Oratorio di S. Marcello anzi che il Teatro di Tordinona».

ideale di classico e cristiano, quasi una terza maniera di stile, ben riconoscibile nell'uso di un materiale linguistico classico, di *topoi* e figure con cui il Magnani aveva inteso 'tradurre', nella chiara coscienza di condividere col suo pubblico lo stesso codice linguistico-semantic, il significato più alto di quell'esempio di santa pudicizia. La direzione classico-cristiana che domina questa Susanna volge allora al recupero di tutta una linea di adiuvanti suggestioni poetiche che si delimitano in massima parte nella sfera erotico-amorosa, entro un linguaggio preciso, nitido, filtrato attraverso l'esemplarità di moduli classicheggianti: l'immagine delle fiamme d'amore («amicæ improbus amor nostras perurit venas midullasque»)¹¹ distintamente virgiliana nel suo raggio d'azione interno al corpo,¹² un uso di lessico in 'iunctura'¹³ dove pure vi è rilevabile il tessuto eneadico (*improbus* l'amor dei due vecchi per Susanna, *improbus* quello di Didone per Enea, non diversamente dal *durus* amor di Ero e Leandro), il senso negativo associato al motivo erotico (con le dovute differenziazioni ideologiche, d'ascendenza epicurea in Virgilio,¹⁴ cristiana in Magnani) in cui si avverte la considerazione fortemente classica, specialmente elegiaca, fustigatrice di una vecchiaia dissennata e cedevole alle tentazioni:¹⁵

Daniele:
 Aevo ad mortem quum proclivi
 Pirae extremas monstrent metas:
 Fidem *ignis* servat *nivi*,
 Ardet cor dum *alget* aetas.¹⁶

Di certo commisurata alla voce proba del profeta Daniele, questa tendenza al biasimo verso il *tardus amor* – pure ravvisabile in casi di impostazione platonico-cristiana lontani dal filone derivazionale elegiaco, in direzione più schiettamente parenetica, come nel poco noto scritto ficiniano (*D'un*

¹¹ Ivi, 4.

¹² Particolarmente forte l'eco del famoso verso *Aen.* 1,660 («incendat reginam atque ossibus implicet ignem») in cui la dinamica di propagazione del sentimento amoroso raggiunge nelle ossa della regina Didone – laddove il Magnani opta invece per un lessico metonimico – il suo punto di infiltrazione più profondo. Simile anche *Georg.* 3, 258 («Quid iuvenis, magnum cui versat in ossibus ignem/ durus amor?») in riferimento alla tragica storia di Ero e Leandro.

¹³ L'aggettivo *improbus* come epiteto di *amor* appare in *Aen.* 4,412 («Improbe Amor, quid non mortalia pectora cogis?»). Servio nella sua ipotesi esegetica (*ad Verg. Aen.* 4,412) oltre a contestualizzare il termine come «exclamatio a poeta contra amorem» lo connette al viriligiano 'auri sacra fames' (*Aen.* 4,57), intendendo la cupidigia anch'essa una forma di amore nel senso più ampio del termine («tale est et illud in tertio 'auri sacra fames', id est cupiditas: nam et illic amoris est increpatio, qui secundum philosophos omnium generalis est rerum»).

¹⁴ Sulla concezione dell'amore in Virgilio e la sua ascendenza epicurea: L. LANDOLFI, *Durus amor. L'ecfrasi georgica sull'insania erotica*, «Civiltà classica e cristiana» 6, 2 (1985), 177-198; A. TRAINA, *Amor omnibus idem. Contributi esegetici a Virgilio*, *Georg.* 3, 209-283, «BSL» 29, 2 (1999), 441-458.

¹⁵ Sul tema elegiaco che vuole la giovinezza dedita alle gioie di Venere e l'*alba senecta* alla filosofia e sulla sua presenza in Properzio, Tibullo e Ovidio si veda il saggio di P. PINOTTI, *Gli elegiaci. L'epica ovidiana*, in U. MATTIOLI, *Senectus. La vecchiaia nel mondo classico*, 2, Bologna, Patron, 1995, 137-182.

¹⁶ BENCINI-MAGNANI, *Susanna...*, 5.

ragionamento che fa Mercurio ai vecchi e come gli consiglia circa la voluttà) —¹⁷ questa tendenza si svela massimamente su di un piano di funzione retorica, capace di enfatizzare la caratterizzazione negativa che già premeva sui due vecchi nel loro rapporto antonomastico col lato più oscuro e corrotto della giustizia umana: una scelta di lessico qui risolta, pur nell'estrema rarefazione delle quartine ariose, nella coppia antitetica fuoco/neve (*ignis/nix*) a cui si lega, in struttura chiasmica, un tessuto verbale di matrice ippocratica¹⁸ – la vecchiaia, costituzionalmente fredda, *alget non ardet* di passione amorosa – capace di dare evidenza nitida ad un vero e proprio 'ossimoro' dell'immoralità che ben si attanagliava al volto ambiguo dei due vecchi, complici e infidi, figure di giustizia e insieme fautori dell'ingiusto.

E la stessa *koimè* latina, nella sua vastità polisemica, nel suo mondo 'tematico' vario e complesso che è pure il risultato a cui concorsero insieme cultura classica e cristiana, si delinea nella Susanna del Magnani al di là delle sue caratterizzazioni negative, là dove quel lessico topico relativo alla sfera del fuoco, si piegava ad assecondare le varie sfaccettature di senso, anche positive,¹⁹ che comunemente le attribuiva la semantica cristiana: «Erga igitur Deum/lucidiori flamma ardet cor meum»²⁰ diventa allora testimonianza, nelle parole di Susanna, di un nuovo livello di comprensione che al fuoco della libidine oppone la *flamma charitatis* in associazione a un cambio di destinatario, non più terreno e fallace, bensì onnisciente e divino. Ma occorre pur rilevare, nella storia della riscritture latine sulla Susanna come già gli stessi versificatori tardomedioevali della Bibbia arrivassero a dilatare nel vasto vocabolario incendiario della topica amorosa ciò che nella versione di Girolamo era ridotto invece a breve *iunctura* («exarserunt in concupiscentia eius»):²¹

Frigidus incaluit sanguis, *rediviva favilla*
incitat in Venerem marcida membra senum.
Mens oculo rapitur, mentem furatur ocellus,
Mortis ad introitus illa fenestra patet.²²

La *rediviva favilla* che attraverso gli occhi conduce «ad introitus mortis» nel *Tractatus metricus de Susanna*, pur avallando il senso – «id est ardor luxuria, id est concupiscentia» —²³ fra i tanti riservati dall'ermeneutica biblica al termine *ignis*, portava con sé il riferimento classico alla ben nota topica

¹⁷ M. FICINO, *D'un ragionamento che fa Mercurio ai vecchi e come gli consiglia circa la voluttà*, in ID., *De le tre vite*, 2, Venezia, Tramezzino, 1548, 49-53:51: «costei [Vener] dunque riprendiate e biasimate più tosto et a le tante insidie di costei armatevi de lo scudo di Pallade, e otturatevi le orecchie a le lusinghevoli promesse di lei, a punto come al canto mortifero de le sirene».

¹⁸ Sul rapporto caldo-freddo in relazione alle età della vita si veda lo studio di M. SASSI, *Normalità e patologia della vecchiaia nella medicina antica*, in C. CRISCIANI-L. REPICI-P. B. ROSSI, *Vita longa. Vecchiaia e durata della vita nella tradizione medica e aristotelica antica e medievale*, Firenze, Sismel, 2009, 3-18.

¹⁹ Rabano Mauro (Rab. Maur. *De Univ.*, PL111, 0278C) così riassume, prima di analizzarle singolarmente, le varie significazioni del fuoco: «Ignis ergo, qui quartum mundi est elementum, aliquando exprimit zelum Dei, aliquando Spiritum sanctum, aliquando charitatem, aliquando cupiditatem, aliquando malitiam, aliquando intellectum, aliquando tribulationem, aliquando iram, aliquando voluptatem». Sulla stessa linea anche Eucher. Form. PL 50, 761D.

²⁰ BENCINI-MAGNANI, *Susanna...*, 7.

²¹ Vulg. Dan. 13, 8.

²² A. DE MELSA, *Tractatus metricus de Susanna*, ms. Harleiano 2851 in J. H. Mozley. *Susanna and the Elders: three medieval poems*, «Studi Medievali», n.s., III (1930), 27-52: 41-50, vv. 181-184 (corsivo mio).

²³ Si veda nota 19.

dello sguardo, veicolo d'amore; un riferimento che, qui connotato di valenza mortale («ostia sunt oculi [...] mors habet ingressum»),²⁴ sembra riecheggiare molto da vicino la formulazione con cui Achille Tazio descrisse, secondo le coordinate occhi-anima-senzazioni fatali (Ὠς δὲ εἶδον, εὐθὺς ἀπωλώλειν), il *coup de foudre* di Clitofonte.²⁵ L'opposizione *ignis-nix* con cui il Magnani aveva retoricamente eretto la sua personalissima, cristiana idea di «turpe senilis amor», rientrava già, con una particolare attenzione all'allegoria del colore, nelle categorie dell'*ornamentum narrationis* con cui Petrus Riga,²⁶ celebre *versificator* biblico di tempi medioevali, siglò la condanna morale dei *senes* lussuriosi:

Canities etiam mentiri novit, et albam
 Non violare timet alba senecta fidem.
 Albi temporibus, nigri sunt moribus; equant
 Tempora cana nivem, corda dolosa picem.²⁷

Nel distico in questione l'immagine della nivea canizie trovava corrispondenza, in virtù di un procedimento *per comparationem*, nel colore di una condotta morale tutt'altro che candida («albi temporibus nigri sunt moribus; equant/tempora cana nivem, corda dolosa picem»): un parallelo che dovette suonare particolarmente significativo per essere ripreso nell'anonimo trecentesco *Rithmi de Susanna* («cani erant capite, mente nigrescebant»²⁸ in associazione all'opposizione interiore/esteriore con cui si soleva caratterizzare la dissimulazione ipocrita («intus pleni vitiis, foris dealbatis»). Da questi presupposti analitici appare evidente che al tempo in cui il Magnani stendeva la sua versione della storia, la traslocazione e il trapianto in senso cristiano di moduli e temi della classicità greco-romana – nella fattispecie *l'imagerie* delle fiamme d'amore e altri corollari ad essa associati dalla topica erotica in direzione conciliante con la morale cristiana rientrava in una tradizione già da tempo inaugurata intorno alla figura dei vecchi giudici e alla loro tendenza a *lascivire*. La fortuna di cui godettero le parafrasi bibliche tardomedievali, in particolare l'*Aurora* di Pietro Riga, «ricopiata» – secondo quanto afferma De Lubac, «più di qualsiasi altro libro» –²⁹ dovette aver probabilmente incentivato la permanenza a livello diacronico di *topoi* che gli autori successivi utilizzarono come ulteriore materiale da *perlegere*: gli stessi temi, infatti, ricorrono nella *Susanna* di Ferrante Pallavicino, ma la consueta forma *ad sensum allegoriae* diventa occasione per 'osservazioni' d'autore che «visibili rendono i colori degl'ammaestramenti i quali, oscurati dallo stile dell'Historia non si comprendono»: ³⁰ «il volto che impallidisce per timor di Dio» – con riferimento alla devozione di

²⁴ DE MELSA, *Tractatus...*, vv. 195-196.

²⁵ Ach. Tat. 1.4.4: Ὠς δὲ εἶδον, εὐθὺς ἀπωλώλειν: κάλλος γὰρ ὀξύτερον τιτρώσκει βέλους καὶ διὰ τῶν ὀφθαλμῶν ἐς τὴν ψυχὴν καταρρεῖ: ὀφθαλμὸς γὰρ ὁδοῦ ἐρωτικῶν τραύματι. (Come la vidi fui subito morto, giacché la bellezza è più acuta di una freccia nel ferire e attraverso gli occhi precipita nell'anima: l'occhio infatti è la via della ferita amorosa) Trad. di O. Vox in ID., *Storie d'amore antiche. Leucite e Clitofonte, Dafni e Cloe, Anzia e Abrocome*, Bari, Dedalo, 1987, 128.

²⁶ Sull'*Aurora* di Petrus Riga e sulla diffusione che essa ebbe nei secoli a venire si veda H. DE LUBAC, *Exégèse médiévale, les quatre sens de l'écriture*, I, 337, IV, 372, Paris, Aubier, 1959-1964.

²⁷ P. RIGA, *Aurora*, ms. Harleian 747, in MOZLEY, *Susanna and the Elders...*, 34, vv. 181-184.

²⁸ *Rithmi de Susanna*, in MOZLEY, *Susanna and the Elders...*, 51, v. 10. Si tratta di un frammento anonimo della storia contenuto in un manoscritto del XIV secolo (Corpus Christi Coll. Cambridge 450).

²⁹ H. DE LUBAC, *Esegesi Medievale. I quattro sensi della scrittura*, Jaka Book, Milano 2006, IV, 452-453.

³⁰ F. PALLAVICINO, *La Susanna*, Venezia, Turrini, 1658, *Prefatoria A chi legge*, 8.

Susanna – «cova nel seno il fuoco d'una grande carità», la pallidezza del peccatore «che paventa piuttosto l'inferno aperto per inghiottirlo» denota «il fuoco dell'inferno, non quello della carità», o ancora, associando all'opposizione *ignis-nix* la fisiologia caldo-freddo – secondo il modulo ripreso a distanza di quasi un secolo dopo dal Magnani – l'età dei vecchi giudici «come dominata è dal gelo più tosto che dall'ardore, così dovrebbe più tosto conservar la neve dell'innocenza che fomentare della concupiscenza gl'ardor». ³¹ In verità Pallavicino, nel tentativo di allontanarsi dall'originale dietro pretesto di unire l'utile parenetico al *dulci* dell'*allettarii*, si spinse oltre l'utilizzo dell'esegesi allegorica negli spazi diegetici del romanzo, fino a sperimentare il riuso dei motivi predetti, sul terreno dell'esercitazione retorica: la retorica classica, infatti, l'annovererebbe fra le *suasoriae*, una *suasoria* del tutto singolare perché al servizio di giudici disonesti e ben consapevoli, col tentare e lusingare la giovane vittima, di sfidare le prescrizioni della legge in materia di reato sessuale. Questo *escamotage* avrebbe permesso loro di lenire i contorni di una *interpellatio de stupro* a colpi di *argumenta*, quali oggettive attenuanti, che rendessero il loro *turpis amor* più *iusus*: quelli stessi *argumenta*, volti *in bono* – il *turpe senilis amor* convertito nel motivo del frutto maturo, pronto per essere colto; la bianchezza effetto d'amore, non d'una decrepita vecchiaia – con cui tradizionalmente essi stessi venivano caratterizzati *in malo*.

Noi siamo i veri frutti d'amore, cresciuti col tempo, *maturati con l'età*, convenienti perciò a quelle Donne, le quali, senza pericoli e sicure del proprio onore e della propria salute, gustar vogliono le vere dolcezze amorose [...] *Non siamo però tanto vecchi*, quanto altri ci crede. *Questa bianchezza effetto è d'amore, non d'una decrepita vecchiaia*. L'ha cagionata una frequente lavanda di lagrime, che da gl'occhi scendendo sopra il volto di continuo. Queste spargono essi per il dolore, che provano nell'esser sforzati a sostener la vista della vostra bellezza tanto alle forze superiore. Non credereste però che volessimo con questi accenti nascondere o negare la nostra vecchiezza. Anzi, che di questa ci andiamo pregiando, poiché in essa la Divinità la quale palesa la vostra bellezza, si ha potuto accender di se *due vecchi stimati pabolo improporzionato al fuoco amoroso*. Qualsiasi piccola scintilla può accender l'esca, ma ad accendere e infuocar il ferro, fiamma grande si richiede. [...] *Il conservar sotto la neve viva la fiamma*, non è egli miracolo sì grande, che divinità argomenti in chi l'opera? Dunque noi professando d'amarvi non si gloriaremo di questi candori senili i quali esaltano i pregi dell'eccellente vaghezza di quel bel viso mentre *un cuore nascondono tutto acceso anzi coprono un'ardentissimo fuoco* [...] *Amore invece di avventarci i dardi ci scaglia fulmini, onde anche in vece di rimaner feriti restassimo inceneriti*. ³²

Riguardo al rapporto fra studi classici e Sacra Scrittura, il testo del Magnani bilancia tanta coerente ricchezza tematica con una compresenza di figure e immagini ad essa correlate, che lo riportano assai più vicino ai grandi testi della classicità e a quel meccanismo di appropriazione e trasformazione del patrimonio antico che aveva avuto le applicazioni più disparate, dalle interpretazioni traslate alle allegorie cristianizzanti, fin dai tempi altomedievali e oltre. ³³ Men che

³¹ Ivi, 58.

³² Ivi, 103-105.

³³ Sul metodo dell'interpretazione traslata, applicata dall'esegesi greca sia all'epopea omerica che al vasto repertorio mitologico cfr. J. PÉPIN, *Mythe et allégorie. Les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, Parigi, Aubier, 1958, 91 e sgg.; sul ruolo intermediario che Macrobio e Marziano Capella ebbero nella trasmissione di tali metodi interpretativi dall'antichità classica al Medioevo: cfr. E. JEUNEAU, *L'usage de la notion d'integumentum à travers les gloses de Guillaume de Conches*, «Archives d'histoire doctrinale et littéraire du moyen âge», XXIV (1957), 35-100. De Lubac dedica alcune pagine alle controversie nate dai reciproci influssi dell'esegesi profana su quella biblica e illustra l'uso cristiano delle allegorie non bibliche dalle 'rinascenze' medievali fino alle creazioni della Pleiade cfr. DE LUBAC, *Exégèse...*, IV, 228-288.

mai pare perfettamente sintono a questo terreno di comparabilità feconda di culture, il richiamo intertestuale a Virgilio, che dal fondale del medioevo cristiano alimentò – insieme al Sulmonese – una vastissima stagione interpretativa, in cui la lettura *per integumenta* eresse un enorme e sfaccettato edificio di *sensus* destinato a incidersi nelle memorie culturali della posterità. L'immagine tracciata dal Magnani, del cervo trafitto in cerca del dittamo guaritore (*Cervo infigitur bamus / et dolor altus cum dictamna docet*), era già in Teofrasto a indicare le miracolose qualità terapeutiche dell'erba dittea,³⁴ capace perfino di espellere la freccia letale, ma doveva a Virgilio la sua codificazione in similitudine rituale, come parte di una dizione negativa sul sentimento amoroso: Didone ferita da Cupido, *qualis coniecta cerva sagitta*,³⁵ diventa paradigma dell'*amor* che si fa *furor*, quella spinta inclemente e irrimovibilmente spietata che Virgilio configura come un vero e proprio νόσος,³⁶ una malattia mortale che non conosce alcun *medicamentum*. La comparazione fra la cerva e la regina si sarebbe svolta, a distanza di pochissimi versi, senza possibilità di soluzione: l'animale ferito percorre in fuga *silvas saltusque Dictaeos* ma non si distacca dal fianco l'asta mortale; Didone *tota vagatur urbe furens* non trova rimedio al dolore causato da Amore e la freccia resta saldamente fitta nel suo cuore. L'immagine virgiliana, allora, perfettamente assimilata al contesto, avrebbe fornito ai posteri nuova materia poetica da annettere al dettato amoroso, com'è vero che Petrarca ne fece uso nelle Rime,³⁷ e avrebbe potuto fregiarsi dei nuovi significati ermeneutici che la tradizione culturale cristiana, a partire dal mitografo Fulgenzio (V-VI sec) fino all'umanista Cristoforo Landino, assegnò al poema virgiliano e in particolare alla figura della regina cartaginese: su questa via il Magnani, dopo aver modificato il referente della medesima similitudine – non più Didone, su cui già premeva l'allegoresi della *libido*, bensì i vecchi feriti dalla freccia d'amore – affidava alla presenza del dittamo nel giardino di Susanna, un ulteriore livello di significazione, quello abitualmente assegnatogli dall'esegesi cristiana.³⁸ Così facendo il poeta avrebbe lasciato ai vecchi antagonisti una via di *salus* divina attraverso il dittamo, quale *medicina poenitentiae* in grado di sanare la ferita inferta *sagitta diaboli*; possibilità che essi esplicitamente rifiutarono («dictamus viret noster/in Ioakim pomario, et eum non quaero») confermando ancora una volta di rimanere saldamente ancorati a quel cliché di *senes* lussuriosi e giudici ingiusti, divenuti per giunta, nel tempo, sempre più incalliti.

Questo senso di condanna dell'amore-passione domina l'intero oratorio ma il Magnani non lo esprime apertamente, non lo discute sul piano sentenzioso e didascalico – quale sarebbe pure atteso nelle parole del profeta Daniele – lo insinua, piuttosto, su un piano di cattolicesimo moderato, nelle pieghe più nascoste di un lessico volutamente selezionato, espressione di un'ipoteca classicistica in cui cova, se approfondita, una lezione morale, l'intuizione di un'idea del male, di sentimenti infausti

³⁴ Theophr., *Hist. Plant.*, IX,16.

³⁵ Virg. *Aen.* IV, 68-73: «Uritur infelix Dido totaque vagatur / urbe furens, qualis coniecta cerva sagitta, / quam procul incautam nemora inter Cresia fixit / pastor agens telis liquitque volatile ferrum / nescius: illa fuga silvas saltusque peragrat / Dictaeos, haeret lateri letalis harundo».

³⁶ Cfr. nota 14.

³⁷ «[...] e qual cervo ferito di saetta / col ferro avvelenato dentr'al fianco / fuggè, e più duolsi quanto più s'affretta; / tal io con quello stral dal lato manco / che mi consuma e parte mi diletta / di duol di struggo e di fuggir mi stanco». *Sonetto 174* in F. PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 2004.

³⁸ «Si enim iuxta eos qui de physicis disputant, novit hirundo pullos suos de sua oculare chelidonia; *dictamnium* capreae appetunt vulneratae, cur nos ignoremus medicinam poenitentiae propositam esse peccantibus?» (Alcuinus, *Commentaria super Ecclesiasten*, PL 100, 0696C). «Et si aliqua *sagitta diaboli* vulnerantur, poenitentia et oratione curant se, currentes ad Christum qui, quasi *dictamus*, eicit ferrum de vulneratis» (Anselmus Laudunensis, *Enarrationes in Cantica canticorum*, PL 162, 1198C).

e deleteri. Così questa visione letale, che pur celata in Magnani traspare, tutt'altro che chiusa e impenetrabile, nella forza concentrata delle parole tematiche, si rincontrerà in forme più schiette, più critiche e corrosive nella *Pudicitia ab innocentia vindicata*³⁹ (Roma 1706), che alla *Susanna* si rapporta sensibilmente non solo per un titolo di cui è chiara rielaborazione (con sostituzione nome proprio-sostantivo) ma pure a livello intertestuale in cui si distinguono – soprattutto negli spazi delle effusioni ariose – fedelissime riprese poetiche del Magnani. Dunque nella *Pudicitia* il senso devastante della passione amorosa si impone, pur nel suo taglio conciso e miniaturistico, con l'estrema lucidità di una verità essenziale per la visione cristiana, sottilmente indagata nel diagramma del suo moto insidioso: amore è, nella sua visione terrena, foriero di sicuro fuoco, ma pure artefice del suo progressivo incremento («amor ignis fovendi/ non minor artifex est, quam accendendi»), lungo le fasi di un incendio dapprima inavvertito, poi sempre più devastante, che riesce a esprimere i moti più nascosti, più subdoli della psicologia amorosa:

Amor ignis fovendi
Non minor Artifex est, quam accendendi;
Primum superinicit
Festucas, foveat flatu,
Tum adiungit ramenta
quae simul flammam concepere truncis
parem, sic truncos addit,
ea tamen solertia
ut vel in oculis
propriis quidem ne sentias.⁴⁰

Ma qui il senso e la vibrazione drammatica della pericolosità d'amore, trovano evidenza più nitida a livello di intertesto, in cui si cela una ripresa testuale, peraltro fedelissima pur nel passaggio da prosa a versi, di un passo dell'*Atlas Marianus* del gesuita Gumpfenberg:⁴¹ l'astutissimo *Amor* della *Pudicitia* diventa sostituzione dell'originario *Daemon*,⁴² che è figura più consona a una visione meramente cristiana, entro un racconto appartenente al genere dei miracoli mariani che pure si allinea alla storia di Susanna per affinità tematica, per l'elemento demoniaco della passione amorosa.

³⁹ PUDICITIA | AB | INNOCENTIA VINDICATA | MELODRAMA | IOANNIS BAPTISTAE VACONDI | ROMANI | *Harmonicis expressum notulis* | A FLAVIO LANCIANO ROMANO | Basilicae Transtyberinae Phonasco | *Canendum* IN SACELLO ARCHICONFRATERNITATIS | SANCTISSIMI | CRUCIFIXI | III Nonas Martii [...] ROMAE, Buagni 1706.

⁴⁰ Ivi, 12.

⁴¹ L'Atlante Mariano, nella sua forma definitiva del 1672, contiene notizie intorno a 1200 immagini di Maria Vergine venerate nei santuari di tutto il mondo con relativa descrizione dei luoghi di pellegrinaggio, reliquie e miracoli annessi. Se ne segnala la recentissima edizione moderna di N. BALZAMO – O. CHRISTIN – F. FLÜCKIGER, *L'Atlas Marianus de Wilhelm Gumpfenberg. Édition et traduction*, Neuchâtel, Alphil, 2015.

⁴² Il passo in questione, relativo al miracolo della Madonna di Montserrat (Spagna), descrive l'azione insidiosa del demonio – simile a un fuochista che tien viva la fiamma – sull'eremita Giovanni Guarino, spinto per effetto della bruciante passione a violare e uccidere la figlia del conte di Barcellona, poi restituita alla vita per grazia mariana: «Daemon ignis fovendi non minor artifex quam accendendi, festucas primum superinicit et leni flavu foveat: ut adiungit ramenta, quae simul ac flammam concepere truncis parem, truncos superaddit et denique in multos pedes porrectas trabes, ea [t]amen solertia ut vel in oculis propriis ne sentias quidem». W. GUMPFENBERG, *Atlas Marianus, quo sanctae Dei genitricis Mariae imaginum miraculosarum origines duodecim historiarum centuriis explicantur*, Munich, Johann Jaecklin, 1672, 17.

Filosofia e religione, visione pagana e visione cristiana, sono dunque al centro della tensione espressiva dell'oratorio latino, della sua vocazione teatrale in accordo intimo con le tendenze melodrammatiche dominanti: una tipologia ibrida, dualistica, capace di rendere una visione speciale della vita, se la si segue nel suo doppio livello di senso, nella sua espressione di umanità classicamente e cristianamente compresa.