IRIS AperTO

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Il graffito di Dio

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available http://hdl.handle.net/2318/86534 since

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

10 October 2026

www.ec-aiss.it
Testata registrata presso il
Tribunale di Palermo
n. 2 del 17 gennaio 2005
ISSN 1970-7452 (on-line)
© EIC · tutti i diritti riservati
gli articoli possono essere riprodotti a
condizione che venga evidenziato che
sono tratti da www.ec-aiss.it

Il graffito di Dio[1]

Massimo Leone

1. Introduzione

In questo breve articolo mi occuperò di ciò che i semiotici chiamerebbero "le condizioni di enunciazione" dei graffiti (Leone 2010), al fine di riflettere su alcuni aspetti del rapporto fra questa forma espressiva e il concetto di potere. Procederò nel modo a me più consueto e congeniale, ovverosia non attraverso una meditazione filosofica di carattere generale e astratto, ma a partire dalla costruzione di una serie testuale, così come dalla ricostruzione di una tradizione filologica.

2. Il testo biblico

Il punto di partenza di questo percorso è Daniele 5, il passo della Bibbia nel quale si racconta la fine di Baldassàr, ultimo re di Babilonia. Benché il passo sia notissimo, vale forse la pena rinfrescarne la memoria ai fini dell'esposizione. Essendo di stile assai asciutto, quasi lapidario, riassumerlo sarebbe però sconveniente. Lo cito dunque per intero, affidandomi alla traduzione CEI:

[1] Il re Baldassàr imbandì un gran banchetto a mille dei suoi dignitari e insieme con loro si diede a bere vino. [2] Quando Baldassàr ebbe molto bevuto comandò che fossero portati i vasi d'oro e d'argento che Nabucodònosor suo padre aveva asportati dal tempio, che era in Gerusalemme, perché vi bevessero il re e i suoi grandi, le sue mogli e le sue concubine. [3] Furono quindi portati i vasi d'oro, che erano stati asportati dal tempio di Gerusalemme, e il re, i suoi grandi, le sue mogli e le sue concubine li usarono per bere; [4] mentre bevevano il vino, lodavano gli dei d'oro, d'argento, di bronzo, di ferro, di legno e di pietra. [5] In quel momento apparvero le dita di una mano d'uomo, le quali scrivevano sulla parete della sala reale, di fronte al candelabro. Nel vedere quelle dita che scrivevano, [6] il re cambiò d'aspetto: spaventosi pensieri lo assalirono, le giunture dei suoi fianchi si allentarono, i ginocchi gli battevano l'uno contro l'altro. [7] Allora il re si mise a gridare, ordinando che si convocassero gli astrologi, i caldei e gli indovini. Appena vennero, il re disse ai saggi di Babilonia: "Chiunque leggerà quella scrittura e me ne darà la spiegazione sarà vestito di porpora, porterà una collana d'oro al collo e sarà il terzo signore del regno". [8] Allora entrarono nella sala tutti i saggi del re, ma non poterono leggere quella scrittura né darne al re la spiegazione. [9] Il re Baldassàr rimase molto turbato e cambiò colore; anche i suoi grandi restarono sconcertati. [10] La regina, alle parole del re e dei suoi grandi, entrò nella sala del banchetto e, rivolta al re, gli disse: "Re, vivi per sempre! I tuoi pensieri non ti spaventino né si cambi il colore del tuo volto. [11] C'è nel tuo regno un uomo, in cui è lo spirito degli dei santi. Al tempo di tuo padre si trovò in lui luce, intelligenza e sapienza pari alla sapienza degli dei. Il re Nabucodònosor tuo padre lo aveva fatto capo dei maghi, degli astrologi, dei caldei e degli indovini. [12] Fu riscontrato in questo Daniele, che il re aveva chiamato Baltazzàr, uno spirito superiore e tanto accorgimento da interpretare sogni, spiegare detti oscuri, sciogliere

[1] Relazione presentata al convegno *Scrivere la città: Dal segno metropolitano al muralismo artistico*, Torino, 25-26 gennaio 2011. Il testo della relazione è stato leggermente modificato per la pubblicazione negli atti del convegno, in uscita a breve a cura di Roberto Mastroianni.

enigmi. Si convochi dunque Daniele ed egli darà la spiegazione". [13] Fu quindi introdotto Daniele alla presenza del re ed egli gli disse: "Sei tu Daniele un deportato dei Giudei, che il re mio padre ha condotto qua dalla Giudea? [14] Ho inteso dire che tu possiedi lo spirito degli dei santi e che si trova in te luce, intelligenza e sapienza straordinaria. [15] Poco fa sono stati condotti alla mia presenza i saggi e gli astrologi per leggere questa scrittura e darmene la spiegazione, ma non sono stati capaci. [16] Ora, mi è stato detto che tu sei esperto nel dare spiegazioni e sciogliere enigmi. Se quindi potrai leggermi questa scrittura e darmene la spiegazione, tu sarai vestito di porpora, porterai al collo una collana d'oro e sarai il terzo signore del regno". [17] Daniele rispose al re: "Tieni pure i tuoi doni per te e dà ad altri i tuoi regali: tuttavia io leggerò la scrittura al re e gliene darò la spiegazione. [18] O re, il Dio altissimo aveva dato a Nabucodònosor tuo padre regno, grandezza, gloria e magnificenza. [19] Per questa grandezza che aveva ricevuto, tutti i popoli, nazioni e lingue lo temevano e tremavano davanti a lui: egli uccideva chi voleva, innalzava chi gli piaceva e abbassava chi gli pareva. [20] Ma, quando il suo cuore si insuperbì e il suo spirito si ostinò nell'alterigia, fu deposto dal trono e gli fu tolta la sua gloria. [21] Fu cacciato dal consorzio umano e il suo cuore divenne simile a quello delle bestie; la sua dimora fu con gli ònagri e mangiò l'erba come i buoi; il suo corpo fu bagnato dalla rugiada del cielo, finché riconobbe che il Dio altissimo domina sul regno degli uomini, sul quale innalza chi gli piace. [22] Tu, Baldassàr suo figlio, non hai umiliato il tuo cuore, sebbene tu fossi a conoscenza di tutto questo. [23] Anzi tu hai insolentito contro il Signore del cielo e sono stati portati davanti a te i vasi del suo tempio e in essi avete bevuto tu, i tuoi dignitari, le tue mogli, le tue concubine: tu hai reso lode agli dei d'oro, d'argento, di bronzo, di ferro, di legno, di pietra, i quali non vedono, non odono e non comprendono e non hai glorificato Dio, nelle cui mani è la tua vita e a cui appartengono tutte le tue vie. [24] Da lui fu allora mandata quella mano che ha tracciato quello scritto, [25] di cui questa è la lettura: mene, tekel, peres, [26] e questa ne è l'interpretazione: Mene: Dio ha computato il tuo regno e gli ha posto fine. [27] Tekel: tu sei stato pesato sulle bilance e sei stato trovato mancante. [28] Peres: il tuo regno è diviso e dato ai Medi e ai Persiani". [29] Allora, per ordine di Baldassàr, Daniele fu vestito di porpora, ebbe una collana d'oro al collo e con bando pubblico fu dichiarato terzo signore del regno. [30] In quella stessa notte Baldassàr re dei Caldei fu ucciso: [31] Dario il Medo ricevette il regno, all'età di circa sessantadue anni.

Finanche prima di ogni esamina approfondita, si evince già che questo passo offre un racconto tra i più suggestivi su molti dei temi di cui ci occuperemo: un sovrano che abusa del suo potere fino al sacrilegio; un graffito che una mano misteriosa traccia sul muro del palazzo mentre si consuma l'apice della profanazione; l'incapacità del sovrano e della sua accolita di decifrare il contenuto del graffito; la necessità di convocare Daniele, non tocco dall'arroganza del potere, al fine di decodificare il messaggio; il modo in cui il graffito, una volta interpretato dal giusto, rivela al potente accecato dalla superbia la sua manchevolezza agli occhi di Dio e gli predice una fine imminente; l'inesorabile compiersi del castigo divino.
Questo passo è stato oggetto di numerose interpretazioni, le quali per comodità di esposizione possono essere raggruppate in quattro filoni: 1) L'esegesi ebraica, la quale comprende i commentari sia di autori talmudici che di quelli moderni; 2) l'esegesi cristiana; 3) l'esegesi non verbale che si esprime nella trasposizione di questo racconto in altre sostanze espressive, a cominciare dall'iconografia cristiana; 4) l'esegesi sia verbale che non verbale che si manifesta attraverso le riprese intertestuali di questo passo.
Molti sono i fattori che potrebbero motivare una tale ricchezza interpretativa, ma uno fra tutti senz'altro primeggia: un elemento fondamentale del racconto riguarda il concetto stesso d'interpretazione, così come il rapporto fra scrittura, codice, lettura, e potere. È nell'esercizio di una semiotica *avant la lettre* del graffito divino che Daniele rivela a Baldassàr la sua fine imminente; è nell'incapacità di un tale esercizio semiotico la perdizione del sovrano e della sua accolita. Non è dunque un caso che le esegesi sia verbali che non verbali di questo passo siano così numerose: nell'interpretare il racconto del banchetto di Baldassàr, esse indirettamente costruiscono ipotesi meta-semiotiche, ovverosia congetture sulle modalità dell'interpretazione biblica.

3. L'esegesi ebraica

Il commento talmudico più approfondito su Daniele 5 si trova nel Talmud babilonese, sezione Nezkin, trattato dei Sinedri, secondo capitolo, folio 22a dell'edizione Soncino, ove si discute della lingua e dell'alfabeto originali della Torah. Semplificando al massimo, la questione principale che ci si pone è la

seguente: visto che nemmeno i cortigiani ebrei di Baldassàr furono in grado di decifrare il graffito divino, come è possibile che vi riuscisse Daniele? Le risposte riportate dal Talmud vanno in due opposte direzioni.
Secondo Rav Jose, in origine la Torah fu data agli ebrei in alfabeto assiro ["ktav ashurit"], ma quando essi peccarono, esso fu mutato in quello samaritano ["ro'az"]. Tuttavia, quando essi si pentirono, i caratteri assiri furono re-introdotti. Questa esegesi, che interpreta il racconto del banchetto di Baldassàr come prova del mutamento dell'alfabeto ebraico al tempo di Ezra, configura un Daniele sostanzialmente filologo: è attraverso la sua conoscenza dell'originale scrittura divina che egli è in grado di decifrare il graffito indirizzato a Baldassàr.
Al contrario, secondo Rav Sìmeon ben Eliezer, che si appella al parere autorevole di Rav Eliezer ben Parta, il quale a sua volta si rifà a Rav Eleazar di Modin, la scrittura della Torah non è mai cambiata. La capacità di Daniele di decifrare il graffito divino non si deve al suo essere filologo di un alfabeto perduto, ma al suo essere semiologo di un codice segreto: la gematria. Secondo l'autorevole parere dello storico della matematica ebraica Solomon Gandz, che riassume e sviluppa una lunga tradizione di studi, il termine "gematria" non avrebbe nulla a che vedere con la geometria, secondo l'etimologia proposta da alcuni, ma deriverebbe, invece, dal greco γραμματεία, e designerebbe in sostanza la "crittografia, la scienza, l'arte o il gioco di formare lettere segrete, l'arte dei codici segreti, l'interpretazione numerica delle lettere, la permutazione delle lettere" (Gandz 1932-3, p. 87; trad. mia). Gandz elenca le tecniche gematriche più diffuse: la permutazione delle lettere secondo la loro posizione nell'ordine alfabetico, anche con riguardo al loro valore numerico; il cambio di direzionalità della scrittura da destra-sinistra a sinistra-destra, o dalla linea orizzontale a quella verticale; etc.
Una delle prime testimonianze scritte della gematria sarebbe proprio, secondo Gandz, il passo del Trattato del Sinedri in cui Rav Simeon ben Eliezer interpreta il racconto del banchetto di Baldassàr. Secondo questo esegeta, infatti, il graffito divino sarebbe stato costituito da una serie di quindici lettere dell'alfabeto ebraico, divise in quattro parole, le prime tre di tre lettere ciascuna, l'ultima di sei, così che il messaggio sarebbe apparso come segue: "yod – tet – tet / yod – tet – tet / alef – dalet – caf / pe – vav – ghimel – het – mem – tet":

יטט יטט אדך פוגחמט

Questa sequenza di lettere non corrisponde ad alcun significato in ebraico, ed è per questo che nemmeno gli ebrei attorno a Baldassàr poterono interpretare il graffito divino. Daniele, però, sempre secondo l'esegesi talmudica di Rav Simeon ben Eliezer, permutò le lettere secondo le tecniche della gematria, e in particolare secondo il principio del cosiddetto *at-bash*, un semplice cifrario a sostituzione monoalfabetica in cui la prima lettera dell'alfabeto è sostituita con l'ultima, la seconda con la penultima, e così via, 'invertendo' l'ordine alfabetico delle lettere. Grazie a questo stratagemma, la sequenza di lettere summenzionata fu sostituita dalla sequenza seguente: "mem – nun – alef / mem – nun – alef / tet – qof – lamed / vav – pe – resh – samekh – yod – nun":

מנא מנא טקל ופרסין

Ed ecco finalmente il contenuto del messaggio secondo l'interpretazione che Rav Simeon ben Eliezer attribuisce a Daniele. "Mene": Dio ha numerato il tuo regno e lo ha condotto a una fine; "Tekel": sei stato pesato e trovato manchevole; "Peres": il tuo regno viene diviso e dato ai Persiani e ai Medi. Nello stesso passaggio talmudico poi, altri ricostruiscono la sequenza di lettere dell'originale graffito divino secondo diverse tecniche permutative. Secondo Rav Samuel le lettere erano scritte verticalmente invece che orizzontalmente; secondo Rav Johanan la direzionalità destra-sinistra era stata sostituita da quella sinistra-destra; secondo Rav Ashi, infine, vi era stata una permutazione secondo cui la seconda lettera di ogni parola era stata collocata come prima.
Tuttavia, nessuna di queste interpretazioni talmudiche ha soddisfatto interamente l'esegesi ebraica moderna e contemporanea, che si è interrogata sostanzialmente su due punti: 1) perché la parola "mene" è ripetuta due volte, sottigliezza non tradotta né dalla Settanta né dalla Vulgata e quindi

trascurata dai commenti biblici che si riferiscono a queste traduzioni? 2) Perché il Talmud legge l'ultima sequenza come "Peres", trascurando la desinenza del plurale?
Mene mene tekel upharsin: An Historical Study of the Fifth Chapter of Daniel, tesi di dottorato sostenuta da John Dyneley Prince presso la Johns Hopkins University nel 1893, sottolinea che l'esegesi ebraica moderna e contemporanea, al contrario di quella talmudica, non attribuisce a Daniele solo una straordinaria astuzia sintattica ma anche un'ammirevole sottigliezza semantica. In parole più chiare, Daniele riesce a interpretare il graffito divino non solo perché ne ricostruisce l'intelligibilità del piano dell'espressione attraverso le opportune permutazioni gematriche, ma anche perché ne elabora il piano del contenuto sfruttando la polisemia delle parole che lo manifestano. "Mene" si riferisce allora sia al verbo "contare" che al verbo "finire"; "Tekel" sia al verbo "pesare" che al verbo "mancare"; "Peres" sia al verbo "dividere" che al sostantivo "Persia".
Molte altre interpretazioni del "Mene mene tekel upharsin" sono state proposte nell'ultimo secolo, fra le quali è forse degna di menzione quella avanzata dall'orientalista francese Charles Simon Clermont-Ganneau in un articolo pubblicato nel 1886 dopo la scoperta nel British Museum, nel 1878, di un peso babilonese recante l'iscrizione aramaica pe - resh - sin (Clermont-Ganneau 1886; Kraeling 1944; Zimmermann 1965). Clermont-Ganneau ricollegò tale iscrizione al tardo ebraico pe - resh - samekh, a designare una mezza mina, e lesse "Tekel" come "shekel" o siclo e "Mene" come "mina". Il misterioso graffito divino conterrebbe dunque una metafora avente per isotopia le unità di misura bibliche del peso, secondo l'equivalenza, accertata dagli studiosi: 1 talento = 60 mine = 3.600 sicli (Zuckermann 1862). Il messaggio cifrato alluderebbe quindi a Nabucodònosor come a una mina, a suo figlio Baldassàr come a un siclo, ovvero un'infima parte di una mina, e al regno babilonese come a una mina destinata a essere spezzata in due e spartita tra Medi e Persiani. La soluzione di Clermont-Ganneau è affascinante perché aggiunge ai livelli semantici scaturiti dalla polisemia dell'ebraico, e già identificati dalle esegesi talmudiche, un livello semantico ulteriore, individuato grazie all'erudizione storico-archeologica. Il graffito divino, insomma, significherebbe non solo che Dio ha numerato il regno di Baldassàr e lo ha condotto a una fine; che egli è stato pesato e trovato manchevole; e che il suo regno viene diviso e dato ai Persiani e ai Medi. Significa altresì, in modo più nascosto e sottile, non solo che Dio sta progressivamente annientando il regno babilonese, riducendone la misura fino a dimidiarlo, ma anche che, in fondo, il potere è questione di misura, e chi non sa esercitarlo è destinato a perderlo.

4. L'esegesi cristiana

Anche l'esegesi cristiana produce un gran numero d'interpretazioni dell'episodio di Baldassàr, ma con stile radicalmente diverso. I commentatori medievali di Daniele, per esempio, non potendo esplorare il labirinto della semantica ebraica, danno luogo a esegesi perlopiù escatologiche, in cui il graffito divino non è più decodificato come messaggio — con riferimento alla sua struttura semio-linguistica — bensì come evento enunciativo — con riferimento all'intervento divino nel disegno cristologico della storia. Così Ruperto di Deutz, teologo benedettino ed esegeta biblico vissuto a cavallo fra l'undicesimo e il dodicesimo secolo, intitola il nono capitolo del primo libro dei suoi *Commentari al Profeta Daniele* "De eversione Babylonis quae facta est a Medis et Persis, quomodo per illam significetur futura in die judicii destructio totius civitatis diaboli". Vi si legge (PL 167, col. 1510):

> Igitur cum Balthasar rex grande convivium fecisset, et unusquisque secundum **[Col.1510B]** suam biberet aetatem, cum biberet ipse, et optimates ejus, uxores et concubinae ejus, cum biberent vinum et laudaverunt deos suos, aureos et argenteos, aereos, ferreos, ligneosque, et lapideos, in eadem hora apparuerunt digiti, quasi manus hominis scribentis contra candelabrum in superficie parietis, scribentis, inquam, peccatum, judiciumque et iram secundum peccata superbiae Babylonis, quia secundum haec erit, qua die Filius hominis revelabitur, et Babylon civitas diaboli, civitas confusionis, sanguine sanctorum ebria meretrix, eadem ejus revelatione indicabitur.

Mentre per gran parte dell'esegesi ebraica il graffito divino, decifrato secondo la sua struttura semio-linguistica immanente, accusa Baldassàr di aver smarrito la misura del proprio potere e di essere quindi stato misurato come manchevole, per gran parte dell'esegesi cristiana questo stesso graffito non

significa tanto in quanto enunciato ma in quanto enunciazione, ovverosia come prefigurazione dell'intervento trascendente di Cristo quale giudice e debellatore del diavolo.

5. L'iconografia cristiana medievale

È proprio ispirandosi a questa esegesi che comincia a manifestarsi la prima iconografia cristiana del banchetto di Baldassàr, come ad esempio in un capitello del vestibolo della basilica benedettina di Vézelay (fig. 1):[2] qui il graffito divino scompare, perché ciò che preme è mettere in risalto la mano che lo ha tracciato, una mano che, spuntando da una nube, punta il dito contro Baldassàr stagliandosi sull'arco che lo sovrasta.

Fig. 1 – Capitello del vestibolo della basilica benedettina di Vézelay: il banchetto di Baldassàr.

Che questa iconografia sia ispirata dal commentario escatologico a Daniele di Ruperto di Deutz è ipotesi suffragata da almeno due elementi. Il primo: il capitello affianco raffigura la caduta di Babilonia come prefigurazione del Giudizio Universale. Il secondo: esiste almeno un esemplare di iconografia del banchetto di Baldassàr precedente il commentario di Ruperto di Deutz, un'iconografia in cui l'episodio biblico è raffigurato in modo assai più vicino a quello dell'esegesi ebraica. Il folio 255v del manoscritto 644 della Pierpont Morgan Library di New York contiene una miniatura a tutta pagina raffigurante il banchetto di Baldassàr (fig. 2).

[2] Le riproduzioni di immagini contenute in questo articolo sono tutte parziali o a scopo puramente scientifico.

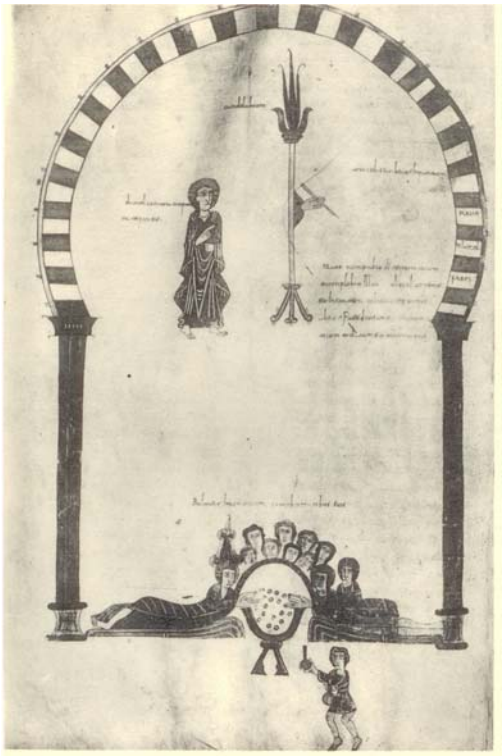


Fig. 2 – Folio 255v del manoscritto 644 della Pierpont Morgan Library di New York: il banchetto di Baldassàr.

Questa miniatura, tratta da un commentario di Geronimo a Daniele ed eseguita da Magius, miniatore di stile mozarabico che operò a Tábara, in Spagna, dal 926 al 968, rappresenta un Daniele aureolato che, come dice la didascalia ("DANIEL CONTRASCRIPTURAM RESPICIENS") guarda e al tempo stesso indica una mano che spunta da dietro un candelabro ("CANDELABRUM"), inscrivendo con un calamo su tre cunei bianchi dell'arco mozarabico le parole "MANE TEHCEL FARES"; accanto compaiono le didascalie "ARTICULUS MURI SCRIBENTIS" nonché la decifrazione del messaggio: "MANE NUMERABIT DEUS REGNUM TUUM ET COMPLEBIT ILLUD; THECEL ADPENSUS ES IN STATERA ET INUENTUS ES MINUS HABENS; and FARES DIUISUM EST REGNUM TUUM ET DATUM EST MEDIS ET PERSIS"; sotto, un Baldassàr incoronato e altri uomini — due dei quali aureolati forse a indicarne l'appartenenza ebraica — sdraiati su un divano a sigma tendono le mani verso un tavolo imbandito mentre un servitore sopraggiunge con due ampolle. Li sovrasta una didascalia che recita "BALTASSAR INCONUIBIUM CUM OBTINATIBUS SUIS MILLE".

In questa iconografia, che precede di almeno un secolo l'esegesi di Ruperto di Deutz, la mano che spunta misteriosa da dietro il candelabro non è una mano che condanna puntando l'indice, come nel capitello di Vézelay, ma una mano che, curiosamente impugnando un calamo, condanna scrivendo, o meglio iscrivendo un graffito nero su bianco su un arco del palazzo. Insomma, nonostante la presenza di un solo "Mane" faccia pensare che il miniatore sia ispirato dalla Vulgata più che dall'originale ebraico, siamo ancora lontani dall'interpretazione escatologica di questo episodio biblico che fiorirà invece nei secoli successivi, dimenticando la scrittura divina a vantaggio dello scrittore.

In questa iconografia emerge poi con forza un altro elemento il quale, dopo una lunga apnea medievale, riaffiorerà dopo la riscoperta cristiana del testo ebraico della Bibbia nel diciassettesimo secolo: l'iscrizione del graffito divino coincide con una riappropriazione del palazzo, tanto più significativa se si pensa che il messaggio misterioso è provocato dalla profanazione dei vasi del tempio di Gerusalemme da parte di Baldassàr. Insomma, proprio nel momento in cui il sovrano babilonese trasforma i vasi sacri in coppe profane, il graffito divino dice "stop! adesso questo palazzo profano diventa il mio tempio sacro!".

Nell'iconografia basso-medievale del banchetto di Baldassàr questo elemento è meno evidente perché si estingue nella moralizzazione tipologica dell'episodio biblico. Per esempio, nel folio 62 dello *Speculum humanae salvationis* inglese — manoscritto 766 della Pierpont Morgan Library di New York — prodotto tra il 1375 e il 1399, la rappresentazione, sulla destra, di Daniele che decifra il graffito divino per un Baldassàr ormai in ginocchio è affiancata, sulla sinistra, da una raffigurazione della ben nota parabola delle dieci vergini (Mt 25, 1-3), immensamente popolare nell'iconografia cristiana del basso medioevo (fig. 3).

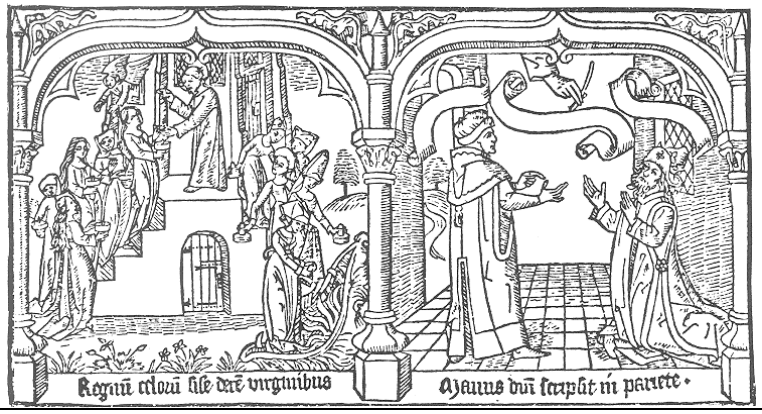


Fig. 3 – Folio 62 del manoscritto 766 della Pierpont Morgan Library di New York: il banchetto di Baldassàr.

Varie sono le isotopie, su diversi livelli semantici, che legano le due immagini e con esse "l'Antico" e il "Nuovo" Testamento. Fra tutte spiccano quella del buon uso dei recipienti contrapposto al cattivo (come le cinque vergini stolte non seppero utilizzare le lampade, lasciando che si spegnessero, così Baldassàr non seppe adoperare i vasi del Tempio di Gerusalemme, riempiendoli di vino) e soprattutto l'isotopia della condanna senz'appello: così come le cinque vergini stolte restarono escluse dalle nozze, così Baldassàr e i suoi furono condannati nel giorno del Giudizio.
Più di ogni altro elemento di questa iconografia del banchetto di Baldassàr colpisce però che vi compaia, come nel manoscritto mozarabico già menzionato, una mano dotata di calamo, ma che al contempo, come nel capitello di Vézelay, questa mano non apponga graffito alcuno alle pareti del palazzo babilonese. In effetti, l'intento tipologico e moralizzatore dell'immagine ha fatto sì che il muro fosse sostituito da tre cartigli, e che il compito di scrivervi sopra "Mene Tekel Upharsin" sia stato lasciato al lettore/spettatore dello *Speculum Humanae Salvationis*. Insomma, questa immagine — didatticamente — invita chi la osserva e la completa ad assumere il ruolo di giudice divino nel condannare Baldassàr con la scrittura delle tre parole, quello di Daniele nel decifrargliene tipologicamente il messaggio attraverso il rimando visivo alla parabola delle dieci vergini, ma anche quello di Baldassàr nel fare ammenda delle proprie manchevolezze. Un'esegesi cristiana del banchetto di Baldassàr come dinamica del'esame di coscienza e del pentimento sembra dunque sostituire un'interpretazione ebraica dello stesso episodio come dinamica del giudizio e del castigo. Contemporaneamente, come si è già suggerito, una lettura del graffito divino secondo una semiotica dell'enunciazione prende il posto di una lettura del graffito divino secondo una semiotica dell'enunciato.

6. L'iconografia cristiana della prima modernità.

Tuttavia, man mano che ci si riavvicina agli albori della modernità e alla riscoperta, da parte dell'esegesi e quindi dell'iconografia cristiana, della filologia ebraica del testo biblico, le due linee interpretative tendono a convergere nuovamente. Se ne ha una prima traccia nel dipinto a olio apposto dal Tintoretto, probabilmente con l'ausilio di Lambert Sustris, poco dopo il 1548 su un cassone veneziano, attualmente conservato nella *Gemäldegalerie* di Vienna insieme con gli altri cinque pannelli pure di soggetto veterotestamentario. Come si evince dal dettaglio (fig. 4), il dipinto sa

immettere nella scena una scarica di tensione che agita e scompone la corte di Baldassàr, culminando nel gesto di contrizione del sovrano babilonese.

Fig. 4 – Tintoretto. Poco dopo il 1568. *Il banchetto di Baldassàr*. Olio su legno di pino. Vienna: *Gemäldegalerie.*

Quasi emulando l'iconografia di conviti neotestamentari celebri, quali quello di Cana o dell'Ultima Cena, rovesciandone però la semantica, l'immagine dimostra la sua fedeltà al testo biblico disseminando coppieri tutto intorno al banchetto — come paralizzati alla comparsa del graffito — e soprattutto raffigurando una mano che inscrive su una parete del palazzo il fatidico messaggio. Il fatto che il "Mene" vi sia ripetuto due volte è forse indizio che fonte del Tintoretto non sono semplicemente la Vulgata e la Settanta, ma un testo biblico rivisitato secondo l'erudizione ebraica di ambiente veneziano.
Questo ritorno dell'immaginario cristiano del graffito divino alla sua fonte testuale ebraica si compie un secolo più tardi — di nuovo in un ambiente in cui arte cristiana e filologia ebraica operano a stretto contatto — nell'immagine forse più celebre e suggestiva dell'intera iconografia del banchetto di Baldassàr: l'olio su tela dipinto da Rembrandt intorno al 1635, attualmente alla National Gallery di Londra (fig. 5).

Fig. 5 – Rembrandt. Circa 1635. *Il banchetto di Baldassàr*. Olio su tela. Cm 167,6 x 209,2. Londra: *National Gallery.*

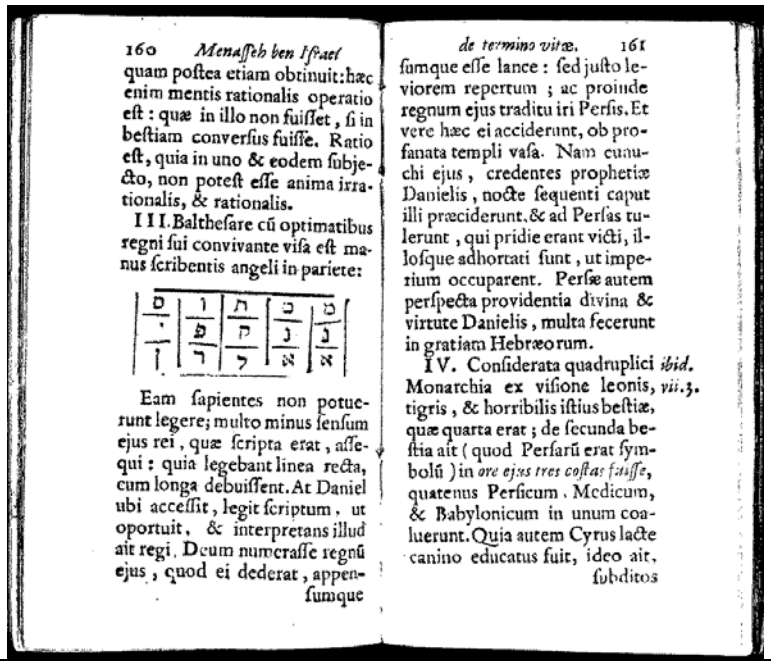
Molti sono gli elementi di quest'immagine che, degni d'ammirazione, meriterebbero altresì un'analisi approfondita: il fasto orientaleggiante dei paramenti del sovrano e il lusso fiammingo delle vesti della sua accolita; lo sbigottimento dei volti e degli sguardi; il carattere ossimorico dei gesti, come quelli di

un sovrano ancora diviso fra una destra che affonda nel desco e una sinistra che reagisce allo spavento; la straordinaria efficacia di un fermo immagine in cui i vasi del tempio di Gerusalemme, quello in mano all'ancella vestita di rosso e quello alla destra di Baldassàr, rovesciano il proprio contenuto sacrilego nel momento stesso in cui avviene il prodigio.

Tuttavia, è proprio il graffito divino a meritare un'esamina particolare. Si ritorna, come è evidente, alla scrittura ebraica del messaggio ma ci si riavvicina al contempo a un elemento che, ignorando l'originale del testo biblico, sia l'esegesi che l'iconografia cristiana medievali avevano trascurato, interpretando l'episodio del banchetto di Baldassàr in chiave esclusivamente tipologica e moralizzatrice. L'elemento negletto è il seguente: Baldassàr non è sgomento solo di fronte all'enunciazione del graffito divino, ma anche al suo enunciato. Ne è sgomento perché è persuaso che questo graffito abbia un senso, dal momento che gli si prospetta con segni a lui familiari, ma non riesce a decifrarlo. È nella sua ignoranza semiotica che si manifesta l'incapacità di Baldassàr di detenere e gestire il potere: egli è cieco di fronte al giudizio di Dio. Simmetricamente, il ruolo di Daniele nell'episodio ha un senso solo se lo si considera come l'opposto narrativo di Baldassàr: il primo, al contrario del secondo, sa leggere la scrittura divina, sa interpretare il giudizio che essa esprime, e dunque merita il potere, di cui in effetti sarà investito alla fine dell'episodio.

La finezza del dipinto di Rembrandt consiste nel ridare spessore filologico all'esegesi nell'immagine e con l'immagine: il graffito divino, infatti, non vi è raffigurato nella sua forma decrittata, ovverosia *dopo* l'intervento di Daniele, bensì nella sua forma crittata, ovverosia *prima* dell'interpretazione. Rembrandt dipinge l'angoscia del potente divenuto improvvisamente conscio della sua cecità. Il "Mene mene tekel upharsin"' è infatti raffigurato secondo il codice gematrico di Rav Samuel, vale a dire attraverso la sostituzione della direzionalità orizzontale con quella verticale.

Se ne deve forse dedurre che Rembrandt conoscesse la gematria e il Talmud? Si dà il caso che egli fosse vicino di casa e sodale, nella Breestraat di Amsterdam, di Menasseh ben Israel, un rabbino portoghese, immensamente erudito e fondatore della prima casa editrice ebraica di Amsterdam. I filosofi lo ricorderanno probabilmente per essere stato il maestro di Spinoza. Rembrandt gli dedicò persino un ritratto ad acquaforte. Ebbene, nel 1639 Menasseh ben Israel diede alle stampe un'opera intitolata *Tseror Hahayim*, *De termino vitae*. A pag. 160 vi si trova un passo che commenta l'episodio biblico del banchetto di Baldassàr e che riproduce il graffito divino ricostruendolo secondo il codice gematrico di Rav Samuel (fig. 6). Il graffito divino dipinto da Rembrandt è esattamente lo stesso, segno di quanto il pittore cristiano avesse appreso dalla filologia dell'amico ebreo.



160 *Menasseh ben Israel*

quam postea etiam obtinuit: hæc enim mentis rationalis operatio est: quæ in illo non fuisset, si in bestiam conversus fuisse. Ratio est, quia in uno & eodem subjecto, non potest esse anima irrationalis, & rationalis.

III. Balthesare cũ optimatibus regni sui convivante visa est manus scribentis angeli in pariete:

ס	ו	ת	ב	מ
י	פ	ק	נ	נ
ן	ר	ל	א	א

Eam sapientes non potuerunt legere; multo minus sensum ejus rei, quæ scripta erat, assequi: quia legebant linea recta, cum longa debuissent. At Daniel ubi accessit, legit scriptum, ut oportuit, & interpretans illud ait regi, Deum numerasse regnũ ejus, quod ei dederat, appensumque

de termino vitæ. 161

sumque esse lance: sed justo leviorem repertum; ac proinde regnum ejus traditu iri Persis. Et vere hæc ei acciderunt, ob profanata templi vasa. Nam eunuchi ejus, credentes prophetiæ Danielis, nocte sequenti caput illi præciderunt, & ad Persas tulerunt, qui pridie erant victi, illosque adhortati sunt, ut imperium occuparent. Persæ autem perspecta providentia divina & virtute Danielis, multa fecerunt in gratiam Hebræorum.

IV. Considerata quadruplici Monarchia ex visione leonis, tigris, & horribilis istius bestiæ, quæ quarta erat; de secunda bestia ait (quod Persarũ erat symbolũ) in *ore ejus tres costas fuisse*, quatenus Persicum, Medicum, & Babylonicum in unum coaluerunt. Quia autem Cyrus lacte canino educatus fuit, ideo ait, subditos *ibid. vii. 3.*

Fig. 6 – Menasseh ben Israel (1639) *Tseror Hahayim*, *De termino vitae.* Typis & sumptibus authoris, Amsterdam.

7. Operazioni intertestuali

Nei secoli successivi, l'iconografia del banchetto di Baldassàr diviene sottotesto visivo di una serie corposa di operazioni intertestuali che mettono in scena l'abuso di potere, la sua cecità, e la sua condanna da parte di un misterioso e raccapricciante graffito divino. Per esempio, è datata 24 agosto del 1803 un'acquaforte e acquatinta dipinta a mano del caricaturista britannico James Gillray, intitolata "The Hand-Writing upon the Wall" (fig. 7).

Fig. 7 – James Gillray. 1803. "The Hand-Writing upon the Wall". Acquaforte e acquatinta dipinta a mano.

Vi si raffigura Napoleone che, circondato da un'obesa Joséphine, ufficiali francesi dai tratti scimmieschi, soldati con le sciabole insanguinate, e varie donnine a seno nudo, circondano una tavola imbandita con piatti speciali: "Bank of England", "St. James", "Tower of London", and "Roast Beef of Old England." Napoleone allarga le braccia sgomento e le coppe di vino si rovesciano mentre la mano destra di Dio scrive sulla parete "Mene mene tekel upharsin" e la sinistra soppesa la corona britannica, trovandola più pesante del cappello giacobino.
Poco meno di un secolo più tardi, il 29 ottobre 1884, il senatore James G. Blaine, candidato del Partito Repubblicano alle presidenziali di quell'anno, partecipò a un fastoso banchetto in suo onore da Delmonico's, il celebre ristorante di New York. Il giorno dopo, il quotidiano filo-democratico *The New York World* pubblicava in prima pagina una vignetta intitolata *The Royal Feast of Belshazzar Blaine and the Money Kings* (fig. 8).

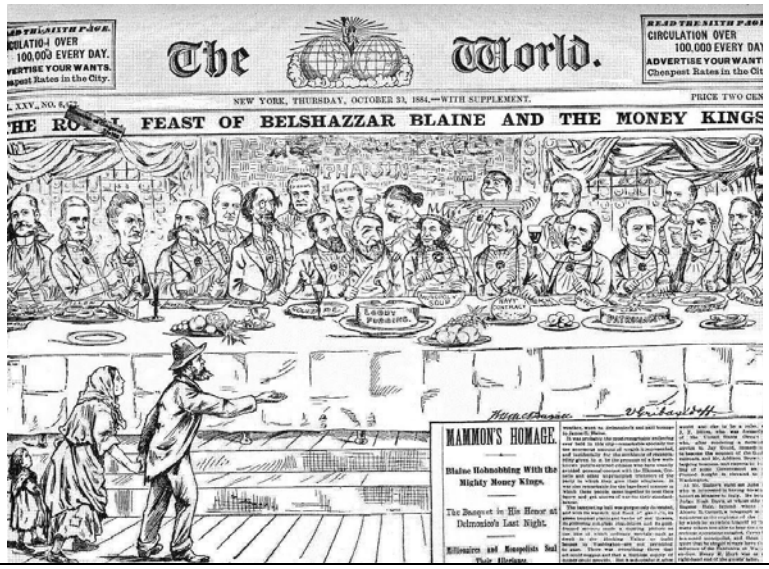


Fig. 8 – The New York World. 1884. "The Royal Feast of Belshazzar Blaine and the Money Kings". Disegno riprodotto a stampa.

Blaine vi è rappresentato a centro tavola, tovagliolo nel colletto e posate in mano, mentre, attorniato dai maggiori magnati newyorkesi dell'epoca, sta per avventarsi su portate quali "Lobby pudding", "Navy contract", "Monopoly soup", etc. Di fronte ai convitati, una famiglia americana chiede l'elemosina. Alle spalle dei convitati, una mano misteriosa scrive sulla parete del ristorante: "Mene mene tekel upharsin". La vignetta fu l'ultima goccia di una campagna mediatica molto aggressiva del partito democratico, tesa a dipingere Blaine come un candidato attento unicamente agli interessi dei più abbienti. Blaine perse le elezioni presidenziali a vantaggio di Grover Cleveland proprio per un pugno di voti nello Stato di New York.
Il 6 settembre del 2005 George Bush ritornava in Louisiana al fine di rinvigorire gli sforzi della sua amministrazione per soccorrere le vittime dell'uragano Katrina e cercare di risollevare la sua immagine presidenziale. Nello stesso giorno, il quotidiano britannico progressista *The Guardian* pubblicava un'immagine creata dal suo vignettista di punta, Steve Bell, intitolata *Bushazzar's Feast* (fig. 9).

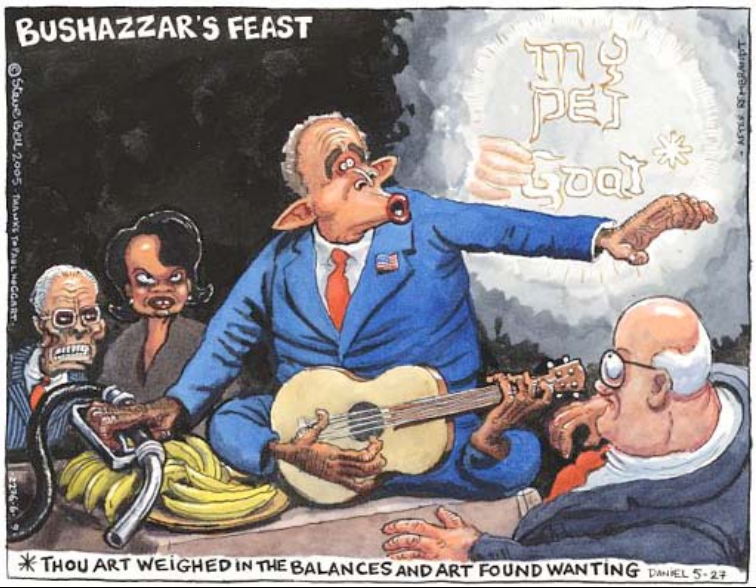


Fig. 9: Steve Bell. 2005. "The Royal Feast of Belshazzar Blaine and the Money Kings". Acquarello riprodotto a stampa.

Non vi è dubbio che l'artista abbia osservato attentamente il *Banchetto di Baldassàr* di Rembrandt nella National Gallery di Londra, dal momento che la vignetta ne ricalca la costruzione scenica quasi fedelmente. Circondato da un Donald Rumsfeld mortifero, da un'arcigna Condoleeza Rice, e da un Dick Cheney corpulento e sbigottito, un George Bush scimmiesco — che con le zampe posteriori strimpella una chitarrina — tende la mano destra verso un erogatore di benzina poggiato su un casco di banane, la mano sinistra spaventata verso il graffito divino. Qui lettere simil-ebraiche ricordano plasticamente il "Mene mene tekel upharsin" ma in realtà compongono il messaggio "My pet goat", "La mia capretta". Forse è opportuno ricordare che *My Pet Goat* è una storia per bambini contenuta in un abbecedario intitolato *Reading Mastery II: Storybook 1* di Siegfried Engelmann e Elaine C. Bruner. Questa storia divenne celebre nel 2001, quando si venne a sapere che il Presidente George Bush, in visita presso una scuola elementare della Florida l'11 settembre 2001, continuò a leggerla a una scolaresca per sette minuti anche dopo essere stato informato degli attacchi terroristici. Un asterisco all'interno del graffito poi ne svela l'arcano, riportando la versione King James di Daniele 5, 27 e sostituendo così all'esegeta biblico il vignettista britannico.

8. Conclusioni

La serie testuale fin qui costruita e analizzata potrebbe arricchirsi moltissimo. Per motivi di tempo si è scelto di menzionare solo alcune delle esegesi ebraiche, delle interpretazioni cristiane, delle trasposizioni iconografiche, e delle citazioni intertestuali che compongono il ricco universo testuale del banchetto di Baldassàr. Non vi è stato modo di soffermarsi, per esempio, sulle molte creazioni letterarie che, da Jonathan Swift a John Cheever, passando per Robert Louis Stevenson ed Emily Dickinson, utilizzano questo episodio biblico come sottotesto. Né vi è stato modo di attardarsi sulle trasposizioni musicali del banchetto di Baldassàr, pure numerose, dal celebre oratorio di Händel fino alla ballata di Johnny Cash.

Ciò che premeva sottolineare, tuttavia, è che questa serie testuale, opportunamente indagata, rivela alcuni tratti essenziali della forma espressiva del graffito specie nella sua valenza di comunicazione politica. Il primo tratto è sicuramente l'anonimato dell'istanza dell'enunciazione, un anonimato che, conferendo al graffito un'aura di mistero, spinge il suo destinatario a ricercarne con sgomento la fonte, e a trovarla sia nella *vox dei*, qualora ci si trovi nell'ambito di una cultura religiosa, sia nella *vox populi*, qualora ci si trovi invece nell'ambito di una cultura secolare. In entrambi i casi, il messaggio indirizzato al potente s'iscrive sul muro come per incanto, senza che tale scrittura possa essere imputata a un agente in carne ed ossa (Leone 2009). È questa indeterminatezza dell'agente che spaventa il potere.

Il secondo tratto è certamente l'effetto dell'iscrizione anonima sul supporto che la riceve e sulle sue connotazioni simboliche. Nel condannare il potere attraverso una scrittura o una riscrittura dei luoghi in cui esso si esercita fino all'abuso, il graffito ne compie un esproprio simbolico. È anche questa invasione dei luoghi che spaventa il potere.

Il terzo tratto è senza dubbio il carattere criptico del graffito, un carattere che non coincide con l'incomprensibilità, ma con la capacità di far intravedere il senso senza lasciarlo cogliere fino in fondo. Il potente sa che il graffito si rivolge a lui con tono minaccioso, ma non riesce a capire che cosa gli dice. È soprattutto questa improvvisa coscienza della propria cecità che spaventa il potere, che lo rende impotente.

Infine, il quarto e ultimo tratto è senz'altro la necessità di un semiotico. L'anonimato del graffito, la sua invasività, il suo carattere criptico non avrebbero effetto senza un Daniele che, situandosi al di fuori del potere, e rifiutandone le ricompense, ne predica la fine imminente, accelerandola.

La fortuna esegetica, iconografica, e intertestuale del banchetto di Baldassàr non finisce certo qui. A seconda dei propri gusti e disgusti, ognuno potrà attualizzare la figura del sovrano prepotente, quella dei suoi cortigiani, quella del palazzo babilonese, quella dei vasi profanati, quella dell'esegeta dal cuore puro, e soprattutto il contenuto del misterioso graffito divino.

Bibliografia.

Clermont-Ganneau, C. S., 1886, "Mane Thecel Phares et le festin de Balthasar", in *Journal asiatique*, n. 8, vol. 1: pp. 36 – 52.

Gandz, S., 1932-3, "Hebrew numerals", in *Proceedings of the American Academy for Jewish Research*, n. 4, pp. 53 – 112.

Kraeling, E. G., 1944, "The Handwriting on the Wall", in *Journal of Biblical Literature*, n. 63, vol. 1, pp. 11 – 18.

Leone, M., 2010, "Le Repentir: Une énonciation fragmentaire", in *Nouveaux Actes Sémiotiques*, http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3613, consultato il 24/01/2011.

Leone, M., 2009, "Agency, Communication, and Revelation", in *Attanti, attori, agenti: Il senso dell'azione e l'azione del senso ; dalle teorie ai territori — Actants, Actors, Agents: The Meaning of Action and the Action of Meaning; from Theories to Territories*, numero monografico di *Lexia*, nuova serie, nn. 3-4, pp. 77-94.

Prince J. D., 1893, *Mene mene tekel upharsin: An Historical Study of the Fifth Chapter of Daniel*, tesi di dottorato sostenuta presso la Johns Hopkins University.

Zimmermann, F., 1965, "The Writing on the Wall: Dan. 5.25 f.", in *The Jewish Quarterly Review*, new series, n. 3: pp. 201 – 7.

Zuckermann, B., 1862, *Über Talmudische Gewichte und Münzen*, Breslau, Schletter'sche Buchhdlg.

pubblicato in rete il 5 febbraio 2011