

*Studi e Ricerche*

174

*Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi Umanistici  
dell'Università degli Studi di Torino*

*I volumi pubblicati nella Collana sono sottoposti a un processo di peer review  
che ne attesta la validità scientifica*

# Apocalisse ieri oggi e domani

Atti della giornata di studio in memoria  
di Eugenio Corsini  
(Torino, 2 ottobre 2018)

a cura di Chiara Lombardi e Luigi Silvano



Edizioni dell'Orso  
Alessandria

© 2019

Copyright by Edizioni dell'Orso s.r.l.  
via Rattazzi, 47 15121 Alessandria  
tel. 0131.252349 fax 0131.257567  
e-mail: [info@ediorso.it](mailto:info@ediorso.it)  
<http://www.ediorso.it>

Realizzazione editoriale e informatica a cura di ARUN MALTESE ([biblioteca.bear@gmail.com](mailto:biblioteca.bear@gmail.com))  
Grafica della copertina a cura di PAOLO FERRERO ([paolo.ferrero@nethouse.it](mailto:paolo.ferrero@nethouse.it))

*È vietata la riproduzione, anche parziale, non autorizzata, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno e didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22.04.41*

ISBN 978-88-6274-987-9



*Eugenio Corsini*  
*Niella Belbo, 19.7.1924 – Rivoli, 22.3.2018*



## INDICE

Chiara Lombardi e Luigi Silvano <i>L'Apocalisse, la lezione di un maestro e le ragioni di questo libro</i>	p. 1
Donato Pirovano <i>In limine</i>	5
PARTE I. L'UOMO, L'AMICO, IL COLLEGA	
Maria e Giovanni Corsini <i>Grazie, Eugenio</i>	9
Claudio Magris <i>Per Eugenio Corsini</i>	11
Gian Luigi Beccaria <i>Ricordo di Eugenio Corsini</i>	13
PARTE II. LO STUDIOSO	
Edmondo Lupieri <i>L'Apocalisse dopo Corsini: un'eredità in evoluzione</i>	19
Clementina Mazzucco <i>La passione di Eugenio Corsini per l'Apocalisse</i>	29
Dina Micaella <i>Corsini e l'utopia negli Uccelli di Aristofane</i>	41
PARTE III. APOCALISSE E APOCALITTICA: RICEZIONE E RISCRIITTURE	
Luigi Silvano <i>Apocalisse e apocalittica a Bisanzio: stato degli studi e prospettive di ricerca. Primi appunti</i>	53

Alessandra Mascia	
<i>Lo specchio di Patmos. L'iconografia dell'Apocalisse nella pittura moderna, tra visione e visionarietà</i>	77
Barbara Zandrino	
<i>Campanella: un progetto apocalittico</i>	97
Chiara Lombardi	
<i>Allegoria e Storia: l'Apocalisse nel teatro inglese tra Cinque e Seicento</i>	119
Barbara Castiglioni	
<i>L'Apocalisse di Dostoevskij. I Demòni</i>	139
Alberto Rizzuti	
<i>Una prova di forza. Brahms e l'Apocalisse</i>	151
Andrea Brondino	
<i>Apocalissi postmoderne. Smarrimenti e senso della fine in Gravity's Rainbow e ne Il pendolo di Foucault</i>	161

CHIARA LOMBARDI (Università di Torino)

*Allegoria e Storia: l'Apocalisse  
nel teatro inglese tra Cinque e Seicento*

*L'Apocalisse di Giovanni: allegoria e tipologia nell'interpretazione di Eugenio Corsini*

Vorrei cominciare questo mio contributo da una delle ultime conversazioni con Eugenio Corsini, mio professore e relatore di tesi, avvenuta una decina di anni fa. Lo studioso, che da non molto aveva ripubblicato il suo saggio del 1980 *Apocalisse prima e dopo* con il titolo *Apocalisse di Gesù Cristo* (2002)<sup>1</sup>, mi parlò di un dibattito recentemente sorto intorno ad alcuni saggi su Gesù: *Gesù di Nazareth* di Papa Ratzinger, *Inchiesta su Gesù* di Corrado Augias e Mauro Pesce e *L'uomo Gesù. Giorni, luoghi, incontri di una vita* di Mauro Pesce<sup>2</sup>.

All'incontro seguì il ritrovamento, nella mia buca delle lettere, di quegli articoli in cui Corsini prendeva posizione sull'argomento<sup>3</sup>: oltre che sulla figura storica di Gesù Cristo, infatti, quei saggi toccavano, seppure marginalmente, l'*Apocalisse* di Giovanni. Generalmente definita "documento inutilizzabile" ai fini di una ricostruzione storica, in quanto giudicata opera predittiva sulla fine del mondo, l'*Apocalisse* era letta ora come "un'allegoria allucinata" (da Pesce e Augias), ora come "un delirio [...] di pertinenza più della psichiatria che della teologia" (da Odifreddi); ovviamente più fondata dal punto di vista teologico risultava la riflessione di Ratzinger il quale, partendo da una citazione di Mt 26, 64 ("Da quel momento vedrete il figlio dell'uomo seduto alla destra della Virtù [Dio] e veniente sulle nubi del Cielo", in cui torna una profezia di Dn 7, 13, e Zc 12, 13-14), vedeva nel messaggio dell'*Apocalisse* l'annuncio della *parusia*, o seconda venuta di Cristo<sup>4</sup>.

Tuttavia a quest'ultima interpretazione, come sappiamo, Corsini ha da sempre contrapposto – sulla base del suo studio filologicamente accuratissimo e coerente

<sup>1</sup> Corsini 1980; 2002.

<sup>2</sup> Ratzinger 2007; Pesce-Augias 2006; Destro-Pesce 2008.

<sup>3</sup> Corsini 2006; 2007.

<sup>4</sup> Corsini 2007.

con il dogma della chiesa<sup>5</sup> – l’idea che il testo annunci non la fine del mondo e la seconda venuta di Cristo, ma la sua morte e resurrezione. È questo il cuore di *Apocalisse prima e dopo* e di *Apocalisse di Gesù Cristo*: l’apocalisse come avveramento di ciò che la sua stessa parola suggerisce, “rivelazione” (*apocalypsis*) della morte di Cristo, seguita dalla resurrezione<sup>6</sup>.

Ciò si evince fin dal confronto tra i primi settenari dell’*Apocalisse*, i testi profetici veterotestamentari e i Vangeli, dove alla morte di Cristo è collegato lo scatenarsi delle forze del male nei simboli che le rappresentano<sup>7</sup>. Essi si riferiscono alla storia umana e, in particolare, alla corruzione del potere politico e di quello religioso, sottesa ad immagini come quelle dei flagelli, del dragone (Ap 12, 3), della bestia che viene dalla terra (Ap 12, 11) e di quella che viene dal mare (Ap 13, 1), e della prostituta ubriaca del sangue degli innocenti (Ap 17, 3-4 sgg.; 18, 3), e infine della battaglia di Armagheddon. Sarebbe dunque riduttivo, come peraltro molti hanno fatto, trovare dietro questi simboli un referente storico unico, ad esempio individuando la Roma imperiale nelle immagini di Babilonia, “madre delle prostitute e degli abomini”, “ubriaca del sangue dei santi e dei testimoni di Gesù” (Ap 17, 1 sgg.). Negli spaventosi simboli dell’*Apocalisse* è invece più importante ravvisare una generica rappresentazione del male o, nello specifico, del potere politico e religioso corrotti<sup>8</sup>.

Nella risposta di Gian Maria Vian all’articolo sopra citato di Corsini, inoltre, il teologo ricorda uno scritto di San Gerolamo a Paolino da Nola dove si parla appunto di allegoria. Nell’aiutarlo nell’interpretazione dell’*Apocalisse*, San Gerolamo scrive che il testo “ha tanti misteri quante sono le parole” [...] e “in ciascuna parola si nascondono molteplici significati” (Lettere 53, 9)<sup>9</sup>. Oltre alla funzione fondamentale della polisemia del testo, fin dalla *Introduzione* ad *Apocalisse prima e dopo* Corsini prende in considerazione la differenza tra interpretazione letterale e allegorica della Bibbia per la lettura del testo giovanneo<sup>10</sup>. Aldilà di un senso letterale, o “corporeo” o “materiale”, “immediato”, secondo le definizioni di Origene, e di un senso allegorico, o “spirituale”, “intelligibile”, lo studioso individua l’importanza del valore *tipologico* della relazione tra Antico e Nuovo Testamento, nel senso che molti elementi o simboli

<sup>5</sup> *Apocalisse prima e dopo* ha ricevuto l’*imprimatur* dell’autorità ecclesiastica.

<sup>6</sup> Prima di Corsini, si vedano, tra gli altri, Charles 1920, Loisy 1923, Zahn 1926; Wikenhauser 1960.

<sup>7</sup> Sulla necessità di collegare la simbologia dell’*Apocalisse* a quella dei Vangeli, cfr. Corsini 1980, pp. 71 sgg.

<sup>8</sup> Cfr. in particolare Corsini 1980, pp. 324 sgg. (il commento al cap. XIII).

<sup>9</sup> Vian 2007.

<sup>10</sup> Si veda il paragrafo *Profezia ed esegesi: simbolismo, allegoria, tipologia*, in Corsini 1980, pp. 58-62.

dei testi veterotestamentari trovano pieno significato e compimento nei Vangeli, proprio in relazione alla figura di Gesù.

Perciò, ogni simbolo, immagine, allegoria presente nell'*Apocalisse* deve leggersi in continuità con il valore originario assunto nell'Antico Testamento:

La tipologia svolta da Giovanni annette molta più consistenza ai dati biblici veterotestamentari, storici o dottrinali che siano. Quei fatti, quei riti, quelle visioni, la Legge avevano già un loro valore in sé e per sé, anche se incompleto: erano già i segni reali e concreti di un primo intervento salvifico divino, sia pure ancora parziale e provvisorio.

Dobbiamo tenere conto di questo quando parliamo, a proposito dell'*Apocalisse*, di simboli, allegorie, immagini (Corsini 1980, p. 60).

Di conseguenza, se da una parte è necessario procedere oltre il solo senso “letterale”<sup>11</sup>, dall'altra può essere fuorviante – ma è su questo che si è costituito, in totale autonomia, l'immaginario occidentale dell'*Apocalisse* – considerare il senso allegorico del tutto libero o arbitrariamente vincolato a un significato estraneo ai testi biblici, e magari strumentale a un fine politico (come l'equivalenza tra Babilonia e Roma, o tra la Chiesa di Roma e l'Anticristo, come in alcuni testi protestanti). L'allegoria va dunque prima di tutto inquadrata all'interno del sistema generale dei testi biblici, in modo che ogni simbolo sia ricondotto al suo “valore originario” (Corsini 1980, p. 61).

### *Quale senso della fine e della Storia?*

Benché l'idea della fine del mondo resti profondamente radicata nell'immaginario collettivo, non solo teologico, ma anche letterario e culturale<sup>12</sup>, l'interpretazione di Corsini ha avuto l'indubbio merito di rivoluzionare la lettura di un testo fondamentale come l'*Apocalisse* e di un concetto altrettanto capitale come quella della fine, aprendo nuove prospettive anche per l'analisi delle risonanze del testo in letteratura e in arte.

A questo proposito, in alcuni miei lavori precedenti ho cercato di dimostrare come l'*Apocalisse* sia spesso presente in letteratura come archetipo di interpretazione della Storia dotato di una particolare efficacia sul lettore o sullo spettatore proprio in virtù del suo immaginario catastrofico<sup>13</sup>. In questo senso il paradigma

<sup>11</sup> Li riassume Mégier 2011.

<sup>12</sup> Tra i numerosissimi saggi sull'argomento, si vedano almeno Archer – Stuart (eds) 2013; Kinane – Ryan 2009; Cometa 2004, Lino 2014.

<sup>13</sup> Lombardi 2013a e 2013b.

apocalittico si dispiega sia sul piano retorico, nella costruzione linguistica della visione<sup>14</sup>, sia su quello narratologico<sup>15</sup>, per la particolare relazione tra tempi – presente, passato, futuro – tale per cui ogni profezia è inevitabilmente già avverata. L'efficacia del testo consiste perciò prima di tutto nel linguaggio, che è quello tipico delle profezie classiche e bibliche: la parola è simbolica, non referenziale, visionaria, visualizzata, tale per cui vediamo non la realtà in sé, ma qualche altra cosa, un simbolo o più simboli.

Dal punto di vista narratologico, inoltre, la particolare riconfigurazione dei piani temporali intorno all'*evento* della morte di Cristo si nota a partire dal Prologo dell'*Apocalisse*:

Io, Giovanni, vostro fratello e vostro compagno nella tribolazione, nel regno e nella costanza in Gesù, mi trovavo nell'isola chiamata Patmos a causa della parola di Dio e della testimonianza resa a Gesù. Rapito in estasi, nel giorno del Signore, udii dietro di me una voce potente, come di tromba, che diceva: “Quello che vedi, scrivilo in un libro e mandalo alle sette Chiese: a Efeso, a Smirne, a Pergamo, a Tiatira, a Sardi, a Filadelfia e a Laodicea” (1, 9-11).

A ben vedere, tutto è già successo, ma tutto è presentato davanti agli occhi come se dovesse ancora succedere. Come Dio al suo interno, che si definisce “colui che è, che era, e che viene” (Ap 1, 4; 1, 8), così il tempo dell'*Apocalisse* è un presente gravido di passato e futuro, e ne costituisce sintesi.

Nel saggio *Il senso della fine* (or. *The Sense of an Ending*, 1967) Frank Kermode sostiene che ci sono narrazioni (o *finzioni*) nelle quali l'*imminenza* del futuro si fa *immanenza*, e il tempo compiuto e puntuale (*kairos*) investe il flusso del tempo (*chronos*) in modo tale che “ogni attimo è riempito”:

sebbene per noi l'idea della Fine abbia perduto il suo primitivo significato di imminenza, la sua ombra è tuttora proiettata sulle nostre tormentate invenzioni; possiamo dire che l'idea della fine è un'idea *immanente* (Kermode 2004, p. 9).

È il caso dell'*Apocalisse*: in se stesso e nella sua ricezione letteraria, il testo porta con sé l'evocazione concettuale e stilistica di un *senso della fine* quale forma *immanente* al tempo umano e alla Storia (Kermode 2004, pp. 6 e 9). Al suo interno la valenza visionaria del linguaggio fornisce una rappresentazione simbolica della Storia umana che è simultaneamente disvelante e utopica: *disvelante* nel mostrare la corruzione del potere politico e religioso attraverso le immagini di morte e distruzione che si calano negli intrecci in forma allegorica, come profezia di

<sup>14</sup> Cfr. Burdon 1997 (in particolare il paragrafo *Prophecy and Poetry*, pp. 67-89).

<sup>15</sup> Si consideri la sintesi di Ricoeur 1983, p. 17.

pericolo e segno del male che ritorna; *utopica* in quanto alla funzione stessa di *rivelazione* si attribuisce un “principio speranza” (Bloch 1953-2005) anche al là della portata che il messaggio religioso, di salvezza, porta con sé. È questo un aspetto fondamentale messo in luce anche da Martin Buber negli scritti *Pfade in Utopia* (1945) e *Prophetie und Apokalyptik* (1954): “la ricognizione del passato produce la consapevolezza dell’ora presente al fine di orientare la decisione per il futuro” (17).

La struttura narrativa e linguistico-retorica del testo riesce perciò particolarmente efficace nel trasmettere la stretta relazione tra salvezza e sventura, catastrofe e speranza<sup>16</sup>, laddove allo scatenarsi del male insito nella Storia corrisponde la speranza collegata al sacrificio di Cristo per amore dell’uomo (un concetto che la letteratura talvolta rimuove, a vantaggio di una speranza legata alla forza rivelatrice della parola, oppure di una prospettiva di svuotamento e di catastrofe totale).

Questo più complesso senso della fine e della Storia, più coerente con un’interpretazione che investe la scrittura di responsabilità e forza rivelatrice, è già sotto alcuni aspetti presente in autori come Dante, Boccaccio e Campanella<sup>17</sup>, in cui sono evidenti frequenti e sostanziali riferimenti al testo biblico, a loro volta mediati da posizioni come quelle di Agostino o Gioacchino da Fiore, le stesse che ci avvicinano, come vedremo, a Spenser, a Marlowe e a Shakespeare<sup>18</sup>.

Per Dante, la linea interpretativa del testo biblico rimanda a S. Agostino e a Ticonio, autore di un *Commentarius in Apocalypsin* (385 circa) e all’“immaginario” Bonaventura di Bagnoregio, il quale ne *Le tre vie* scrive: “Questo è il libro della conoscenza universale attraverso sette segreti ignoti all’unanimità, i quali furono svelati per l’efficacia della Passione di Cristo”<sup>19</sup>. Importante per la lettura dantesca del testo giovanneo è anche Gioacchino da Fiore, con la sua *Expositio in Apocalypsim* (1195), il quale legge l’*Apocalisse* come teologia della Storia<sup>20</sup>. La componente visionaria del testo biblico di Giovanni, inoltre, incide sulla fisionomia della *Vita Nuova*, in particolare per i capitoli 3 e 23. Ricondotte

<sup>16</sup> Gunkel 1967, pp. 199-291.

<sup>17</sup> Cfr. Nuvoli 2011 e Barbiellini Amidei 2011. Per quanto riguarda Campanella, e l’*Apocalisse* come interpretazione della Storia e strumento politico, rimando a Ricci 2018 e all’intervento di Barbara Zandrino contenuto in questa raccolta. Si veda anche De Donno – Gilson 2014.

<sup>18</sup> Per l’uso shakespeariano del testo biblico, si vedano almeno: Fulton – Poole 2018; Christofides 2012 (sull’immaginario apocalittico); Coleman 1955; Burgess 2008 [1903]; per Marlowe, tra gli altri, cfr. Moore 2002; Munson Deats 1988; Cornelius 1984; su Spenser, proprio in relazione all’*Apocalisse* e al suo immaginario, rimando a MacCaffrey 2015.

<sup>19</sup> Nuvoli 2011, pp. 534-535.

<sup>20</sup> McGinn 1985, pp. 171-172.

a un'idea generale del male e, in particolare, della cupidigia, sono inoltre alcune immagini del *Monarchia* (ad es. I, 16), che riprendono Ap 13, 1-4. La risonanza dell'*Apocalisse* come rappresentazione del male nella Storia e nel tempo umano si avverte poi diffusamente nella *Commedia*, ad esempio nell'incipit del canto XVII dell'*Inferno* (vv. 1-9) dove l'ingresso nel cerchio degli usurai è segnato da una fiera che rimanda alla bestia di Ap 13, 1.

Riguardo a Boccaccio, è interessante notare come i riferimenti all'*Apocalisse* – espliciti nelle *Esposizioni*, nel *Corbaccio* e nel *Trattatello in laude di Dante* – esprimano non soltanto il rilievo del linguaggio scritturale per l'autore, ma in modo particolare la valenza allegorica della poesia e la molteplicità dei sensi della parola che collegano testo biblico e testo poetico.

Scriva Boccaccio nel *Trattatello in Laude di Dante*:

E perciò che molti non intendenti credono la poesia niuna altra cosa essere che solamente un fabuloso parlare, oltre al promesso mi piace quella essere teologia dimostrare, prima che io vegna a dire perché di lauro si coronino i poeti. [...] Intende la divina Scrittura, la quale noi “teologia” appelliamo, quando con figure d'alcuna istoria, quando col senso d'alcuna visione, quando con lo ‘ntendimento d'alcuna lamento, e in altre maniere assai, mostraci l'alto misterio della incarnazione del Verbo divino, la vita di quello, le cose occorse nella sua morte, e la resurrezione vittoriosa [...] (Ricci ed. 1969, pp. 60-65 *passim*).

È il linguaggio figurato della visione che, per il *Boccaccio del Trattatello*, accosta “poesia di Dio” (*ibid.*) e allegoria profana, dischiudendo entrambe verità importanti sotto la forma polisemica del linguaggio e dell'immaginario.

### *L'Apocalisse in età elisabettiana e giacomiana: discorso politico e allegorie letterarie*

È proprio questo punto che distingue, anche nella cultura elisabettiana e giacomiana, discorso religioso e politico da una parte e discorso letterario dall'altra nell'uso dell'*Apocalisse* tra letteralismo e allegoria<sup>21</sup>.

In generale, in Inghilterra l'*Apocalisse*, pur spesso considerata un libro proibito, esercita sui testi religiosi, politici ma anche letterari, un forte fascino emozionale e intellettuale, che si traduce in un linguaggio e in un immaginario di vivida e drammatica potenza figurale. Tuttavia, si nota una divaricazione di approcci al testo a seconda che esso sia letto e reinterpretato in testi politici o

<sup>21</sup> Per i complessi rapporti tra discorso religioso e discorso letterario in età elisabettiana, si vedano i saggi contenuti in Borgogni – Camerlingo 2005.

religiosi, oppure letterari. Da una parte, infatti, il testo – letto in un senso “letterale o storico”<sup>22</sup> – è portato a sostegno delle posizioni dei protestanti radicali che trovano nelle sue immagini supporto alle mitologie di affermazione nazionale, in particolare dopo la Riforma e in rapporto con l’affermazione del pensiero luterano, come nei volumi storiografici di John Bale, *The Image of both Churches* (1548), o nell’opera di John Foxe, *Acts and Monuments of these Latter and Perilous Days* (1563). Il testo si presta a una lettura ancora più tendenziosa e strumentale nel periodo della guerra contro l’Invincibile Armada (1588), quando la Spagna cattolica viene considerata simbolo del male e dell’Anticristo. Nei primi anni del Seicento, gli anni di *Macbeth* e del passaggio dalla monarchia Tudor a quella Stuart, infatti, si inasprisce la posizione dei puritani contro Roma e contro i regni europei cattolici. Nell’opera di Arthur Dent *The Ruin of Rome* (1603), ad esempio, l’immagine della bestia con dieci corna (Ap 17, 3) viene fatta corrispondere ai regni europei; nel 1602 Thomas Brightman profetizza la caduta di Roma e la conversione degli ebrei nel 1650, con la resa dell’Anticristo nel 1686. Anche il sovrano James I – che nel 1603, appena salito al trono, aveva pubblicato i trattati *A Fruitefull Meditation* e *A Premonition* riprendendo dei propri scritti del 1588 che identificavano nel Papa l’Anticristo – era stato definito da George Downham, futuro vescovo di Derry, “defender of the faith and Gospel of Christ (upon earth) against Antichrist” (in *A treatise concerning Antichrist*, 1603). Così uno studioso scozzese della tradizione di Gioacchino da Fiore, James Maxwell, nelle sue *Admirable and Notable Prophecies* (1615), prevedeva che James I, “Pastor Angelicus”, sarebbe stato capace di persuadere i re degli Stati europei a riformare la Chiesa cattolica e a riunificare l’impero distruggendo i turchi e riprendendo Costantinopoli<sup>23</sup>.

Quello che più interessa è che, accanto a queste interpretazioni tendenziosamente profetiche (nonché molto aggressive) dell’*Apocalisse*, si sviluppa in Inghilterra una lettura allegorica e spirituale presente nell’impostazione del *The Book of Common Prayer*, vicina alla linea che collega Erasmo ad Agostino e a Origene. Una tale lettura – basata sul principio che Erasmo riprendeva dalle *Lettere ai Galati* (5, 6), della fede operante attraverso l’amore – sanciva un patto non di odio, ma di salvezza. Ed è proprio attraverso l’allegoria che il testo passa alla letteratura, ad esempio, alla *Faerie Queen* di Spenser (1590)<sup>24</sup>. Nell’interpretazione di Wittreich, il poema di Spenser, che contiene “metafore sulla storia”, compie un’operazione fondamentale, in quanto “canonizza il mito apocalittico come una convenzione letteraria – ne fa un’arma non per istigare ma per allonta-

<sup>22</sup> Wittreich 1984, p. 149.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> Cfr. MacCaffrey 2015; Sandler 1984; Hamilton 1961.

nare la catastrofe, la utilizza come un mezzo di indagine dell'interdipendenza tra il sé e la società con il significato della storia"<sup>25</sup>.

In questo rovesciamento di funzioni (più congruo anche rispetto all'interpretazione già esplorata) consiste a mio avviso la novità nell'uso letterario del testo biblico: la *finzione* dell'*Apocalisse* diventa una *finzione* letteraria<sup>26</sup>, le sue immagini funzionano non come un'istigazione alla catastrofe ma come una forma di *rivelazione* in se stessa utopica in quanto atta a scongiurarla, di indagine letteraria nella Storia e nei rapporti di potere. L'*Apocalisse* può quindi essere letta a sua volta come una grande allegoria del potere, al di là delle varie e parziali identificazioni storiche sottese alle sue immagini.

Nei testi letterari, quindi, la forza profetica corrisponde alla sua forza visionaria. John Donne definisce l'*Apocalisse* nei termini di [*a*] *perspective of visions* o come *propheticall glasse*<sup>27</sup> (proprio come Marlowe presenta il *Tamburlaine* come *in a tragic glass*: 1*T*, "The Prologue", vv. 7-8). La sua oscurità costituirebbe per il poeta metafisico un modo per spostare l'attenzione del lettore dal suo oggetto nominale al suo oggetto reale, dal suo senso letterale a quello figurale<sup>28</sup>.

Intesa in questo senso, l'*apocalisse* letteraria sfida il discorso politico e religioso, che tende a strumentalizzare il testo biblico. È in esso che annida – secondo gli autori stessi, come secondo Giovanni – la corruzione; perciò con la sua stessa arma, la parola, va denunciato. È questo, a mio avviso<sup>29</sup>, uno dei messaggi più importanti del dramma *Tamburlaine the Great* di Christopher Marlowe. Qui il protagonista diventa una sorta di profeta di se stesso e sfida il Dio delle religioni monoteiste con la stessa arma con cui l'uomo ne usurpa il ruolo, la parola. Ed è in questo senso, a mio avviso, che va intesa l'adozione dei linguaggi profetici della tradizione classica e biblica nell'opera di Marlowe<sup>30</sup>. La vera forza di Tamerlano non consiste infatti nell'azione – limitata dai mezzi scenici – ma nella parola, e nella parola come *rivelazione*. Il personaggio non è propriamente un profeta, ma assume nel suo linguaggio, e nell'azione da esso rappresentata, tutto il potere visionario, sconvolgente, e a tratti incontrollato, della parola profetica antica. Di conseguenza, il senso del tragico si identifica con quella pressante necessità di *fare vedere* di cui Tamerlano si fa potentissima incarnazione. Ed è nella potenza di queste visioni che rientra anche la risonanza dell'*Apocalisse*, una sorta di "apocalisse blasfema"<sup>31</sup> che pone di fronte allo spettatore soltanto l'imma-

<sup>25</sup> Wittreich 1984, p. 176.

<sup>26</sup> cfr. Kermode 2004, pp. 9-10; per quanto riguarda la *Faerie Queen*, cfr. Sandler 1984, p. 171.

<sup>27</sup> Ed. Potter – Simpson 1953-1962 (V.79, 151; X.59, 60).

<sup>28</sup> Wittreich 1984, p. 176.

<sup>29</sup> Cfr. Camerlingo 1999.

<sup>30</sup> Si veda Munson Deats 1988.

<sup>31</sup> Lombardi 2013a, pp. 47-52.

gine più cruenta di questa lotta, quella che disvela la perversione del potere. Il personaggio entra infatti in scena preannunciando che riscatterà la sua origine umile diventando, come in realtà avviene, “a terror to the world” (I, 2, v. 38). In questo modo Tamerlano fa del potere politico di cui si appropria (e di cui è incarnazione assoluta), un vello d'oro insanguinato e, al tempo stesso, lo trasforma in uno spettacolo tragico e provocatorio, densissimo di poesia. Egli stesso si definisce come un Dio veterotestamentario: “I that am termed the scourge and wrath of God, / The only fear and terror of the world” (III, 3, vv. 44-45; cfr. IV, 2, vv. 30-40)<sup>32</sup>. L'allusione alla collera richiama non soltanto l'*Apocalisse* (11, 18), ma anche la tradizione profetica dell'Antico Testamento (cfr. Is 13, 5-11; 2Re 3, 27). Nelle prime scene del dramma, ad esempio, il re persiano Micete profetizza a Teridama quanto in seguito solo Tamerlano riuscirà a compiere, e cioè l'equazione tra “spade” e “parole”, tra *words* e *swords*, e la trasformazione della distruzione in spettacolo (*a dainty show*):

Go, stout Theridamas, thy words are swords,  
And with thy looks thou conquerest all thy foes.  
I long to see thee back return from thence,  
That I may view these milk-white steeds of mine  
All loaden with the heads of killed men,  
And, from their knees even to their hoofs below,  
Besmear'd with blood that makes a dainty show<sup>33</sup>. (I, 1, 74-80)

Se la similitudine dei destrieri bianco latte carichi delle teste degli uomini uccisi e sprofondati nel sangue dalle ginocchia fino agli zoccoli rimanda al mito della gigantomachia narrato nel primo libro delle *Metamorfosi* di Ovidio, è possibile vedere sottesa anche la “visione d'orrore”<sup>34</sup> dell'*Apocalisse* 14, 19-20, a sua volta ripresa di una profezia di Gioele (4, 13):

L'angelo gettò la sua falce sulla terra, e vendemmiò la vigna della terra e gettò l'uva nel grande tino dell'ira di Dio. Il tino fu pigiato fuori della città: e dal tino uscì sangue fino al morso dei cavalli per mille e seicento stadi tutto intorno (Ap 14, 19-20).

Marlowe dispone davanti agli occhi dello spettatore il male della Storia, collegandolo al desiderio di potere politico e religioso, e di conquista, di cui si

<sup>32</sup> Le citazioni di Marlowe sono tratte dall'edizione di riferimento di Romany – Lindsey 2003 (tr. it. Wilcock 1966-2002).

<sup>33</sup> “Vai, forte Teridama, le tue parole sono spade, e con il tuo sguardo conquisti ogni nemico. Desidero vederti tornare di là, contemplare questi miei destrieri bianco latte carichi delle teste degli uomini uccisi, e dalle ginocchia fino agli zoccoli, tinti nel sangue, uno squisito spettacolo”.

<sup>34</sup> Corsini 1980, p. 386.

fregiano i rappresentanti dei grandi imperi del mondo. Tamerlano ne è il più spaventoso interprete, vero e proprio *performer* di questa pantomima insanguinata del potere dove egli incarna ad un tempo il conquistatore del mondo e il Dio della *rivelazione*, ma di un'apocalisse ovviamente tutta laica e teatrale, che risponde alla necessità di fare vedere, nel *tragic glass*, il parossismo del male.

Anche dal punto di vista della configurazione dei tempi, nel *Tamburlaine* presente passato e futuro sembrano cancellarsi nella dimensione geografica della conquista e nell'*hic et nunc* della rappresentazione che distrugge la Storia nel momento in cui se ne appropria. La salvezza non viene da Dio, ma appunto dalla parola, dalla *performance* di colui che, come il Machiavelli dei *Sepolcri* foscoliani, “temprando lo scettro a' regnatori, / Gli allor ne sfronda, ed alle genti svela / Di che lagrime grondi e di che sangue” (scil. *il potere politico*, vv. 156-158). Per questo la salvezza dura quanto lo spettacolo. La spada di Tamerlano cancella passato e futuro facendoli convergere nel presente. Come sottolinea il figlio Amira, la morte di Tamerlano segna la fine del dramma e, con essa, *davvero* la fine del mondo: “Meet heaven and earth, and let all things end!” (2*T*, V, 3, v. 253). Quel tempo compiuto, maturo, in cui *aion* e *chronos* si incontrano, tempo divino e umano, è stato il tempo di Tamerlano e della sua “tragedia” e della sua “rivelazione”.

Una funzione analoga si può individuare nel *Richard III* di Shakespeare<sup>35</sup>. In *Last Words and Last Things: St. John, Apocalypse, and Eschatology in Richard III*, R. Christ Hassel jr. trova evidenti paralleli “in azione, struttura, tono, significato” tra il dramma shakespeariano e l'*Apocalisse*, fin dall'Argomento che introduce il libro nella Bibbia di Ginevra<sup>36</sup>. In particolare, le profezie dei personaggi (Margaret, Clarence, Buckingham etc.<sup>37</sup>) enfatizzano il ruolo del *villain* Riccardo III suo esecutore e interprete, nell'incarnare e nel mostrare al suo pubblico il male, sullo sfondo della Guerra delle due Rose. Nel sogno di Clarence del I atto, ad esempio, dopo avere stilizzato nel fondo dell'Oceano un panorama di relitti e macerie della Storia e della *vanitas* umana (I, 4, 7 sgg.), il personaggio trasferisce la tempesta nella propria anima (“the tempest to my soul”, I, 4, 48) e sogna di avere visto “un'ombra simile a un angelo, con la chiome fulgida, impregnata di sangue”, che urlava a gran voce (“A shadow like an angel, with bright hair, / Dabbled in blood, and he shrieked out aloud”, I, 4, 52-54; cfr. Ap 5, 2).

<sup>35</sup> L'edizione di riferimento per *Richard III* è quella di Pomarè 2017.

<sup>36</sup> Hassel 2004, p. 27.

<sup>37</sup> Si consideri il sogno di Clarence, le sue “orrende visioni di morte” (*sights of ugly death*): I, 4, 7 sgg.; ma anche l'allusione al giorno del Giudizio in V, 1, 1 sgg. dove ci si riferisce a Margaret come a una profetessa (v. 25).

Letta in senso allegorico e laico, come testo volto a rappresentare il male della Storia, l'*Apocalisse* diventa perciò nel teatro di Shakespeare un repertorio di vasta e impressionante risonanza sulla stessa figurazione del potere, dove profezia e lettura politica del presente risultano strettamente collegate<sup>38</sup>. Ma è soprattutto nelle tragedie di età giacomiana, *Macbeth* e *King Lear*, ma anche in *Antony and Cleopatra*, che le risonanze dell'*Apocalisse* – proprio in relazione al letteralismo del discorso religioso o alle simbologie forzate della propaganda politica di cui si è detto – si intensificano e trovano ulteriore sviluppo<sup>39</sup>. Secondo Gary Taylor, *King Lear* si organizza intorno al paradigma apocalittico con “l’abdicazione dell’ordine temporale, seguito dal caos e dal regno dell’Anticristo, che culmina nella battaglia di Armagheddon e con la rifondazione di un nuovo ordine, temporale e spirituale”<sup>40</sup>. Come spiega Wittreich, però, il dramma usa l'*Apocalisse* contro se stessa (o, meglio, contro il suo uso strumentale)<sup>41</sup>, per riprodurre “il mondo da incubo della Storia umana”<sup>42</sup>. Pensiamo allo scambio finale tra Kent ed Edgar davanti a Cordelia uccisa, dove la “fine promessa” (con allusione alla fine dello spettacolo, ma anche alla fine del mondo che coincide con la catastrofe tragica) si confonde con l’immagine dell’orrore:

KENT        Is this the promised end?  
 EDGAR      Or image of that horror?  
 ALBANY    Fall and cease<sup>43</sup>. (V, 3, 237-239)

Se *King Lear* è però in qualche modo tragedia di redenzione, *Macbeth*, analogamente costruita sull’immaginario del testo giovanneo, è invece tragedia di dannazione, apocalisse imperfetta e svuotata<sup>44</sup>. Il testo è concepito sull’insistenza di una relazione, visionaria, tra presente, passato e futuro che rimanda ai testi profetici e all'*Apocalisse*; ed è qui che si crea un’equivalenza deliberatamente ingannevole non tra sovrannaturale e divino, ma tra sovrannaturale e umano; la catastrofe si fa assoluta e il tempo, pieno a livello narratologico, si svuota a livello concettuale. Innanzitutto la profezia muove dalle streghe, “imperfect speakers” (I, 3, 68), la cui parola è proiezione sovrannaturale e teatrale non di una voce oracolare né divina<sup>45</sup>, ma dell’inconscio, e si compie non in Dio, ma nell’uomo,

<sup>38</sup> Wittreich 1984, p. 177.

<sup>39</sup> Cfr. Kozintsev 1977, p. 266; Firth 1979, p. 60.

<sup>40</sup> Taylor 1980, p. 27

<sup>41</sup> Wittreich 1984, p. 184.

<sup>42</sup> Ivi, 186.

<sup>43</sup> “KENT è la fine promessa, questa?; EDGAR O l’immagine di quell’orrore? ALBANY Che tutto crolli”. L’edizione di riferimento per *King Lear* è quella di D’Amico 2014b.

<sup>44</sup> Wittreich 1984, p. 177.

<sup>45</sup> Si veda Marengo 2013.

misero idiota pieno di urla e furore, e nella sua parola ambigua. Ci sono però due aspetti del paradigma apocalittico – quello stesso invocato da James I (tanto più importante se è vero che, come ha scritto Orgel, nel teatro di Shakespeare il principale interlocutore è il sovrano<sup>46</sup>) – su cui la tragedia si muove: l'uno è il recupero di un immaginario legato al disordine della natura (quello stesso presente in *King Lear*, ad esempio nella scena del temporale: cfr. III, 2, 1 sgg.) in relazione alla rappresentazione del potere e dell'ambizione che lo muove; l'altro è la consapevole, e responsabilizzante, riconfigurazione dei tempi (presente passato futuro) all'interno della tragedia.

A quest'ultimo proposito, pensiamo ai primi due monologhi in cui Macbeth riflette prima di uccidere Duncan. Nella scena terza del I atto le streghe gli hanno predetto l'imminente scalata al potere, dapprima in qualità di barone di Cawdor e poi di re.

Nel primo monologo (I, 7, 1-27), la riflessione di Macbeth sull'azione delittuosa si lega al tempo:

If it were done, when 'tis done, then 'twere well  
It were done quickly. If the assassination  
Could trammel up the consequence, and catch  
With his surcease, success – that but this blow  
Might be the be-all and the end-all! – here,  
But here, upon this bank and shoal of time,  
We'd jump the life to come<sup>47</sup>. (I, 7, 2-7).

Ed è un tempo in cui tutto appare come presente e tutto è ancora possibile, che coniuga sospensione e movimento, passato presente e futuro. Non solo, ma Macbeth ipotizza di sottrarre l'orrore dell'assassinio al tempo umano e di impossessarsi così del tempo di Dio – “Io sono l'Afa e l'Omega, [...] Colui che è, che era e che viene, l'Onnipotente” (Ap 1, 8), – facendo dell'azione delittuosa l'inizio e la fine (*the be-all and the end-all*).

Nel desiderio di potere di Macbeth e della sua Lady, inoltre, il tempo umano (o meglio, come lo definisce Nadia Fusini, “il tempo disumano”<sup>48</sup>) si manifesta attraverso la forma della visione nelle sue diverse simbologie. Questo monologo interiore sul legame tra il male e il tempo (dove va a finire il male nel tempo?) è

<sup>46</sup> Orgel 1975, pp. 9 e 14.

<sup>47</sup> “Se fosse concluso una volta fatto, l'ideale sarebbe che fosse fatto presto. Se l'assassinio potesse irretire le conseguenze e catturare col suo semplice accadere, il successo; se il colpo potesse essere il tutto e la fine di tutto – qui, qui e solo qui, su questa battaglia del tempo, rischieremmo la vita futura”. L'edizione di riferimento per *Macbeth* è quella di D'Amico 2014a.

<sup>48</sup> Fusini 2011, pp. 439-440.

infatti fitto di segni simbolici e allegorici, che fanno leva sulla risonanza di queste immagini sul pubblico (come nel *Richard III*; cfr. *supra*): le virtù di Duncan figurano come “angeli dalla lingua di tromba” (“like angels, trumpet-tongued against / The deep damnations of his taking-off”, I, 2, 19-20); la pietà, *pity*, è rappresentata come un pargoletto nudo in groppa alla tempesta, o come un cherubino celeste montato su ciechi corrieri dell'aria che soffia il delitto in ogni occhio fino ad annegare il vento, eco del Salmo 18, 10:

[...] his virtues  
Will plead like angels, trumpet-tongued against  
The deep damnation of his taking-off,  
And pity, like a naked new-born babe,  
Striding the blast, or heaven's cherubin, horsed  
Upon the sightless couriers of the air,  
Shall blow the horrid deed in every eye  
That tears shall drown the wind<sup>49</sup>. (*Macbeth*, I, 7, 18-25)

Nel secondo monologo (II, 1, 31-61), vediamo ancora Macbeth esitare prima di compiere l'omicidio, impugnando un pugnale la cui presenza in scena non era neanche certa (non c'è una didascalia che lo dica realmente presente sulla scena):

Is this a dagger which I see before me,  
The handle toward my hand? Come, let me clutch thee –  
I have thee not and yet I see thee still!  
Art thou not, fatal vision, sensible  
To feeling as to sight? Or art thou but  
A dagger of the mind, a false creation,  
Proceeding from the heat-oppressèd brain<sup>50</sup>? (*Macbeth*, II, 1, 33-39)

Michael Hattaway ha definito il pugnale “metonimia visuale”<sup>51</sup>: esso è il simbolo di un'azione non ancora compiuta, ma è già la causa per l'effetto, la parte per il tutto che balena di fronte agli occhi di Macbeth e del pubblico. Come ogni oggetto, quest'arma ricava dal passato la memoria della sua funzione e, in virtù

<sup>49</sup> “[...] le sue virtù come angeli dalla lingua di tromba denunceranno la mostruosa ingiustizia del suo assassinio. E la pietà, come un pargoletto nudo appena nato, in groppa alla tempesta, o come il cherubino celeste, montato sui ciechi corrieri dell'aria, soffierà l'atto orrendo in ogni occhio finché le lacrime non annegheranno il vento”.

<sup>50</sup> “È un pugnale questo che mi vedo davanti, col manico verso la mia mano? Vieni, lasciati impugnare. Non ti tengo, eppure continuo a vederti! Non sei percepibile al tatto, o visione fatale, come alla vista? O non sei che un pugnale della mente, una creazione ingannatrice nata da una febbre del cervello?”

<sup>51</sup> Hattaway 2005, p. 65.

di essa, prefigura ciò a cui sarà destinata<sup>52</sup>. Nelle tensione tra passato e presente, dunque, il pugnale, quand'anche solo evocato in scena, rappresenta il dato incontestabile di un presente su cui pesa una scelta radicale. Eppure, la sua concretezza è resa nebulosa proprio in virtù di questa sua terribile funzione, trasformata da Macbeth nella *fatal vision*, in un'allucinazione che perde a poco a poco concretezza per diventare *a false creation*, confusa dall'inganno di sensi non meno della verità delle streghe. Allo stesso tempo, lungi dall'essere soltanto "pugnale della mente", quell'oggetto rievocato sulla scena e nell'immaginazione degli spettatori diventa segno prefigurante il futuro e indicatore di una strada ormai senza uscita ("Thou marshall'st me the way that I was going...", II, 1, 42), che reca – proprio nell'inganno dei sensi – l'ombra del sangue non ancora versato ma lì già proiettato e già veduto ("I see the still; / And, on thy blade and dudgeon, gouts of blood, / Which was not so before", II, 1, 44-46), poi enfatizzato come segno indelebile in tutto il dramma, sulle mani di chi ha compiuto l'omicidio e di chi si è fatto complice. Attraverso questa simbologia ci troviamo all'interno di uno dei tanti meccanismi di distruzione e riconfigurazione narrativa e temporale tipici dei testi profetici classici e biblici, caratterizzati da una densa figuratività e dal particolare trattamento del tempo giocato sull'interruzione della linearità e sulla logica dell'inversione<sup>53</sup>. Per Jonathan Gill Harris, il tempo di *Macbeth* rientra nella definizione di "policronia", un palinsesto di piani temporali su cui intervengono, nella scena, anche una molteplicità di sensazioni visive, uditive e perfino olfattive – quella della polvere da sparo che apre il dramma simulando tuoni e fulmini, ad esempio, e che rinvia alla cosiddetta *gunpowder plot* o "congiura delle polveri" contro James I (1605)<sup>54</sup> – atte a risvegliare la memoria storica e l'attenzione dello spettatore nei legami tra presente, passato e futuro. Un concetto che lo studioso riconduce alla nozione nietzschiana di *Unzeitgemäße*, "senza tempo" o a quella di Walter Benjamin di *Augenblick einer Gefahr*, "momento di pericolo"<sup>55</sup>.

In *Macbeth*, tuttavia, questa configurazione temporale fa sì che tempo umano e tempo divino non si incontrino, come avviene nell'*Apocalisse* nel momento cruciale e salvifico della morte di Cristo. Anzi, il tempo umano usurpa il tempo divino, invalidandone ogni forza salvifica. Altrettanto vale per la risonanza di quei segni apocalittici che dovevano essere ben noti al pubblico elisabettiano e giacomiano. Strumentalizzati dal potere, essi diventano invece simboli di denuncia del potere stesso, figure del disordine mentale, interiore, ma anche naturale

<sup>52</sup> Cfr. Harris 2007 e 2009.

<sup>53</sup> Harris 2007, p. 475, e n. 34.

<sup>54</sup> Harris 2009 (in part. il cap. *The Smell of Gunpowder: Macbeth and the Palimpsests of Olfaction*, pp. 465-486).

<sup>55</sup> Ivi, pp. 470-472.

che si accompagna ad esso. Pensiamo alla descrizione della notte in cui si compie il delitto:

LENNOX

The night has been unruly. Where we lay  
Our chimneys were blown down, and, as they say,  
Lamentings heard i'th'air, strange screams of death,  
And prophesying with accents terrible  
Of dire combustion and confused events  
New-hatched to th' woeful time. The obscure bird  
Clamoured the livelong night. Some say the earth  
Was feverous and did shake.

MACBETH 'Twas a rough night<sup>56</sup>. (II, 3, 53-60)

In essa si innestano emblemi classici: le allegorie della Stregoneria (*Witchcraft*), della pallida Ecate (*Pale Hecate*) e soprattutto dell'Assassino (*Murder*), raffigurato sotto le spoglie dello stupratore Tarquinio che muove verso il suo disegno come un fantasma ("With Tarquin ravishing strides, towards his design / Moves like a ghost", II, 1, 55-56). La vista del corpo assassinato di Duncan, poi, distrugge lo sguardo come "a new Gorgon" (II, 3, v. 72), prima ancora di evocare il giorno del Giudizio, "The Great Doom's image!" (I, 3, v. 78), l'opera più sanguinaria, "this most bloody piece of work" (I, 3, vv. 128 sgg.); in aperture dell'atto IV l'entrata in scena di un Vecchio, figura allegorica della vita umana, definisce l'evento "contro natura" (*unnatural*, II, 4, v. 10): i cieli, sconvolti dall'atto umano, minacciano questo palcoscenico insanguinato – commenta Ross (II, 4, vv. 5 sgg.) – i cavalli si ribellano, come se volessero muovere guerra all'umanità ("as they would/ Make war with mankind", II, 4, vv. 17-18). Come nella tradizione profetica, il vino, confondendosi con il sangue, si trasforma da principio di vita a simbolo di morte ("the wine of life is drown": II, 3, v. 95).

Anche l'analisi della follia di Lady Macbeth si gioca sul piano dell'immaginazione e, al tempo stessa, della condivisione dell'immaginario apocalittico: il sovvertimento topico dei segni naturali che accompagnano, nei Vangeli e nell'*Apocalisse*, la morte di Cristo ricorre sia nelle descrizioni delle due uccisioni di Duncan e di Banquo (cfr. *supra*), sia nella diagnosi del medico sul sonnambulismo e sulla follia di Lady Macbeth: "a great perturbation in nature" (V, 1, v. 9).

<sup>56</sup> "LENNOX La notte è stata inquieta. Dove dormivamo noi, i camini sono stati abbattuti, e, dicono, si sono sentiti lamenti nell'aria, strane grida di morte, e profezie, con accenti terribili, di orrendi sconquassi e disordini in preparazione di tempi dolorosi. L'oscuro uccello ha schiamazzato tutta la notte. Alcuni dicono che la terra aveva la febbre e ha tremato; MACBETH È stata una brutta notte.

La storia dei due omicidi, inoltre, si inserisce in un rito segreto che la donna scrive e sigilla:

GENTLEWOMAN [...] I have seen her rise from her bed, throw her nightgown upon her, unlock her closet, take forth paper, fold it, write upon't, read it, afterwards seal it, and again return to bed, yet all this while in a most fast sleep<sup>57</sup>.  
(V, 1, vv. 5-8)

Leggiamo nell'epilogo dell'*Apocalisse*: “Non sigillare le parole della profezia di questo libro, l'evento infatti è vicino” (Ap 22, 10), come adempimento dell'ordine iniziale di Cristo: “Scrivi le cose che hai visto, le cose che sono, le cose che stanno per compiersi dopo queste” (Ap 1, 19). Per contro, in relazione alla follia della moglie, Macbeth chiede al medico di “Cancellare gli affanni scritti nel cervello” (“Raze out the written troubles of the brain”, V, 3, 44): il *segno* (e il linguaggio) profetico si sono impressi come segno psicologico e patologico, il cui significato si crea e si smentisce negli incubi della mente, togliendo consistenza al racconto che Lady Macbeth, sonnambula, scrive e sigilla. Anche per Macbeth, dopo l'omicidio di Duncan, la piaga apocalittica degli scorpioni (Ap 9, 7-11) diventa un incubo, una figura della sua immaginazione (“O, full of scorpions is my mind, dear wife!”, *Macbeth*, III, 2, v. 36).

All'interno di quella connessione significativa tra l'immaginario apocalittico e la funzione narrativa e l'esperienza umana del tempo, dunque, l'approdo moderno e antiumanistico di Shakespeare svuota tempo e Storia, uomo e racconto di ogni pienezza di senso e di ogni significato definitivo o salvifico; “la vita umana non contiene più niente che sia serio”, dice Macbeth già dopo aver compiuto l'omicidio di Duncan, quando ne è scoperto il cadavere. “Il vino della vita è stato bevuto fino in fondo, e per vantarsi a questa cantina resta solo la feccia” (“There is nothing serious in mortality. / All is but toys. Renown and grace is dead. / The wine of life is drawn, and the mere lees / Is left this vault to brag of”, II, 3, vv. 93-95). Si tratta di un altro possibile accenno alla metafora biblica ed evangelica della vite e della vendemmia, simbolo del sacrificio di Cristo (cfr. Mt 26, 27 sgg.; Gv 15, 1). Se, tuttavia, nel testo biblico l'allusione alla maturazione del tempi e alla vendemmia (Ap 14, 15) riscatta con la salvezza, pur evidenziandolo, il male della Storia nel *kairos*, nell'incontro tra tempo umano e tempo divino, in *Macbeth* – quale cifra di modernità, di quel cambiamento epistemologico di cui si è detto – il compiersi del destino tragico (la morte di Lady Macbeth) sancisce l'inconsistenza del tempo stesso e della vita umana, come dimostra il suo finale, con in uno dei più noti passi della tragedia:

<sup>57</sup> “DAMA [...] L'ho vista alzarsi dal letto, buttarsi addosso la vestaglia, aprire il suo scrittoio, prendere un foglio piegarlo, scriverci, rileggerlo, dopo, sigillarlo e poi tornare a letto, e tutto sempre nel sonno più profondo”.

Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow  
 Creeps in this petty pace from day to day  
 To the last syllable of recorded time;  
 And all our yesterdays have lighted fools  
 The way to dusty death. Out, out, brief candle<sup>58</sup>! (V, 5, vv. 19-23)

È dunque chiaro che l'acquisizione dell'*Apocalisse* nel segno dell'allegoria letteraria nei poemi e nei drammi di Spenser, Marlowe, Shakespeare, e poi Milton, ha una funzione critica, se non oppositiva rispetto alle interpretazioni storiche o letterali di essa da parte dei teologi e storici Tudor, Stuart e puritani. *Macbeth*, in particolare, non ne elabora l'immaginario soltanto in relazione alla rappresentazione del potere e della Storia, ma lo proietta su un piano esistenziale, come chiave di lettura di un male psichico – la *libido dominandi*, per dirla con Tacito, che sconfinava nella follia – e di un tempo umano che va svuotandosi di dignità e serietà. Come scrive Wittreich, “per questi poeti [...] la lotta cosmica dell'*Apocalisse* non fu una questione di pertinenza degli studiosi, ma di impegno umano. Qui essa stava rappresentando la grande epica della Storia e il dramma essenziale della vita umana”<sup>59</sup>.

La ricezione dell'*Apocalisse* da parte di poeti, scrittori (come, secoli dopo, Dostoevskij<sup>60</sup>) e drammaturghi ha dunque indicato una lettura forse più vicina al senso giovanneo – quello stesso che Corsini ha studiato e mostrato – di quella proposta da molti teologi antichi e moderni, o presunti tali. Vorrei perciò chiudere con le parole di D. H. Lawrence (a cui Corsini allude nelle prime pagine del suo saggio), che vedeva l'*Apocalisse* come un testo in fondo rivolto proprio *contro* “il lato oscuro” del mondo sociale, della religione, dell'individualismo:

*L'Apocalisse* ci indica tutto quanto a cui ci opponiamo, contro natura. Noi ci opponiamo in modo innaturale alla nostra connessione con il cosmo, con il mondo, con l'umanità, con la nazione, con la famiglia. [...]. Ma l'*Apocalisse* ci indica proprio, con la sua opposizione, anche quelle cose che il cuore umano desidera segretamente. Proprio dalla frenesia con cui l'*Apocalisse* demolisce il sole, le stelle, il mondo, e tutti i re e i reggitori, ogni scarlatto, porpora, cinabro, le meretrici e infine tutti gli uomini non segnati, possiamo dedurre come lo scrittore dell'*Apocalisse* desiderasse tutto questo, il sole, le stelle, la terra, le acque, la nobiltà, la signoria, la grandezza, lo splendore scarlatto e dorato, l'amore appassionato, la propria armonia con il resto degli uomini<sup>61</sup>.

<sup>58</sup> “Domani, e domani, e domani striscia a piccoli passi giorno dopo giorno fino all'ultima sillaba registrata del tempo; e tutti i nostri ieri hanno illuminato a degli sciocchi la strada verso la polverosa morte. Spegniti, spegniti, polverosa candela!”

<sup>59</sup> Wittreich 1984, p. 200.

<sup>60</sup> Per i collegamenti con lo scrittore russo rimando al mio saggio (Lombardi 2013b) e a quello di Barbara Castiglioni qui contenuto.

<sup>61</sup> Lawrence 1995, p. 92.

## Bibliografia

- Archer, L., Stuart A. (eds.), 2013, *Visions of Apocalypse: Representations of the End in French Literature and Culture*, Oxford.
- Barbiellini Amidei, B., 2011, *Boccaccio, l'Apocalisse, la molteplicità dei sensi*, in Guglielminetti 2011, pp. 581-594.
- Bloch, E., 1994 [1938-1947], *Il principio speranza*, Milano, 3 voll.
- Borgogni, D. – Camerlingo, R. (a cura di), 2005, *Le Scritture e le riscritture. Discorso religioso e discorso letterario in Europa nella prima età moderna*, Napoli.
- Buber, M., 1996 [1962], tr. it., *Profezia e politica. Sette saggi*, Roma.
- Burdon, C., 1997, *The Apocalypse in England. Revelation Unravelling, 1700-1834*, Basingstoke-London.
- Burgess, W., 2008 [1903], *The Bible in Shakespeare*, Chicago-Winona Lake, IN.
- Camerlingo, R., 1999, *Conquista e profezia: Tamburlaine the Great*, in Ead., *Teatro e teologia. Marlowe, Bruno e i Puritani*, Napoli, pp. 77-110.
- Charles, R. H., 1920, *A Critical and Exegetical Commentary on the Revelation of St. John*, Edinburgh.
- Christofides, R. M., 2012, *Shakespeare and the Apocalypse: Visions of Doom from Early Modern Tragedy to Popular Culture*, New York-London.
- Coleman, H., 1955, *Shakespeare and the Bible*, New York.
- Cometa, M., 2004, *Visioni della fine. Apocalissi, catastrofi, estinzioni*, Palermo.
- Cornelius, R. M., 1984, *Christopher Marlowe's Use of the Bible*, New York.
- Corsini, E., 1980, *Apocalisse prima e dopo*, con Prefazione di P. Rossano, Torino (da cui sono tratte le citazioni del testo dell'*Apocalisse*).
- Corsini, E., 2002, *Apocalisse di Gesù Cristo secondo Giovanni*, Torino.
- Corsini, E., 2006, *Quel Gesù ridotto all'utopia*, Avvenire, 13.12.2006.
- Corsini, E., 2007, *L'Apocalisse di Ratzinger*, Avvenire, 17.5.2007.
- De Donno, F. – Gilson, S., 2014, *Beyond Catholicism. Heresy, Mysticism, and Apocalypse in Italian Culture*, Basingstoke.
- Desideri, F., 1995 [1962], *Apocalissi profana: figure della verità in Walter Benjamin*, in Benjamin, W., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, tr. it., Torino, pp. 309-339.
- Destro, A. – Pesce, M., 2008, *L'uomo Gesù. Giorni, luoghi, incontri di una vita*, Milano.
- D'Amico, M. (tr. it.), 2014a, William Shakespeare, *Macbeth*, in Marengo 2014, pp. 1809-2006.
- D'Amico, M. (tr. it.), 2014b, William Shakespeare, *The Tragedy of King Lear*, in Marengo 2014, pp. 2571-2816.
- Firth, K. R., 1979, *The Apocalyptic Tradition in Reformation Britain 1530-1645*, New York.
- Fulton, T. – Poole, K., 2018, *The Bible on the Shakespearean Stage: Cultures of Interpretation in Reformation England*, Cambridge-New York.
- Fusini, N., 2011, *Il tempo disumano*, in Ead., *Di vita si muore. Lo spettacolo delle passioni nel teatro di Shakespeare*, Milano, pp. 439-440.
- Guglielminetti, R. E. (a cura di), *L'Apocalisse nel Medioevo*, Firenze.
- Gunkel, H., 1967 [1917], *I profeti*, tr. it., Firenze.
- Hamilton, A. C., 1961, *The Structure of Allegory in the Faerie Queen*, Oxford.
- Harris, J. G., 2007, *The Smell of Macbeth*, *Shakespeare Quarterly*, 58/4, pp. 465-86.

- Harris, J. G., 2009, *Untimely Matter in the Time of Shakespeare*, Philadelphia.
- Hassel, R. Ch. jr., 2004, *Last Words and Last Things: St. John, Apocalypse, and Eschatology in Richard III*, *Shakespeare Studies*, 18, pp. 25-40.
- Hattaway, M., 2005 [1982], *Elizabethan Popular Theatre. Plays in Performance*, London.
- Heaton, E. W., 1977, *The Old Testament Prophets*, London.
- Kermode, F., 2004 [1966], *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, tr. it., Milano.
- Kinane K. – Ryan, M. A., 2009, *End of Days: Essays on the Apocalypse from Antiquity to Modernity*, London-Jefferson, NC.
- Kozintsev, G., 1977 [1973], *King Lear: The Space of Tragedy*, tr. ingl., London.
- Lawrence, D. H., 1995 [1931], tr. it., *Apocalisse*, Roma.
- Lino, M., 2014, *Apocalisse postmoderna tra letteratura e cinema*, Firenze.
- Loisy, A., 1923, *L'Apocalypse de Saint Jean*, Paris.
- Lombardi C., 2013a, *L'Apocalisse nella letteratura (Marlowe, Shakespeare, Dostoevskij) Tempo, intreccio, allegorie*, *CosMo. Comparative Studies in Modernism*, 3, pp. 51-73.
- Lombardi C., 2013b, "Vedere la storia": *profezia e apocalittica in Tamburlaine The Great e Macbeth*, in Marfè 2013, pp. 35-60.
- MacCaffrey, I. G., 2015, *Spenser's Allegory. The Anatomy of Imagination*, Princeton, NJ.
- Magris, C., *L'Apocalisse non è la fine ma il presente della Storia*, *Corriere della sera*, 25.10. 2002 (rec. a Corsini, E., 2002, *Apocalisse di Gesù Cristo secondo Giovanni*).
- Marenco, F., 2004, *La parola in scena*, Torino.
- Marenco, F., 2013, *Parola di un dio. La profezia come funzione narrativa: dall'antichità al Rinascimento inglese*, in Marfè 2013, pp. 13-40.
- Marenco, F. (a cura di), 2014, *William Shakespeare, Tutte le opere. Le tragedie*, Milano.
- Marenco, F. (a cura di), 2017, *William Shakespeare, Tutte le opere. I drammi storici*, Milano.
- Marfè, L. (a cura di), 2013, *Profezia e disincanto. Il tempo a venire nella tradizione letteraria e musicale*, Messina.
- McGinn, B., 1985, *The Calabrian Abbot: Joachim of Fiore in the History of Western Thought*, New York.
- Mégier, E., 2011, *Il senso letterale dell'Apocalisse*, in Guglielminetti 2011, pp. 133-179.
- Moore, R. E., 2002, *The Spirit and the Letter: Marlowe's Tamburlaine and Elizabethan Religious Radicalism*, *Studies in Philology*, 99/2, pp. 123-151.
- Munson Deats, S., 1988, *Biblical Parody in Marlowe's Jew of Malta: a Re-examination*, *Christianity and Literature*, 37, pp. 27-50.
- Nuvoli, G., 2011, *Dante lettore dell'Apocalisse*, in Guglielminetti 2011, pp. 531-554.
- Occhipinti, M. F., 1992 (a cura di), *Friedrich Nietzsche, Così parlò Zarathustra*, 3 voll., Milano.
- Orgel, S., 1975, *The Illusion of Power: Political Theater in the English Renaissance*, Berkley, CA-London.
- Patrides, C. A. – Wittreich, J. A. (eds.), 1984, *The Apocalypse in English Renaissance Thought and Literature*, Ithaca, NJ-New York.
- Pesce, M. – Augias, C., 2006, *Inchiesta su Gesù*, Milano.
- Pomarè, C. (tr. it.) 2017, *William Shakespeare, Richard III*, in Marenco 2017, pp. 787-1118.

- Potter, G. R. – Simpson, E. M., 1953-1962 (eds.), *The Oxford Edition of the Sermons of John Donne*, 10 vols., Berkeley – Los Angeles, CA.
- Ratzinger, J., 2007, *Gesù di Nazareth*, tr. it., Milano.
- Ricci, G., 1969 (a cura di), Giovanni Boccaccio, *Trattatello in Laude di Dante*, Alpignano.
- Ricci, S., 2018, *Campanella. Apocalisse e governo universale*, Roma.
- Ricoeur, P., 1983, *Temps et récit (L'intrigue et le récit historique)*, vol. I, Paris.
- Romany, F. – Lindsey, R. (eds.), 2003, Christopher Marlowe, *The Complete Plays*, London [ed. it. *Teatro completo*, a cura di J. R. Wilcock, Milano, 1966-2002].
- Sandler, F., *The Faerie Queen: an Elizabethan Apocalypse*, in Patrides – Wittreich 1984, pp. 148-174.
- Taylor, G., 1980, *The War in King Lear*, *Shakespeare Survey*, 33, pp. 27-34.
- Vian, G. M., 2007, *Ma la "rivelazione" cela ancora tanti misteri*, *Avvenire*, 17.5.2007, p. 29.
- Wikenhauser, A., 1960, *L'Apocalisse di Giovanni*, in Rinaldi, G. (a cura di), *Il Nuovo Testamento commentato*, Brescia.
- Wittreich, J., 1984, *"Image of that horror": the Apocalypse in King Lear*, in Patrides – Wittreich 1984, pp. 175-206.
- Zahn, T., 1926<sup>3</sup>, *Die Offenbarung des Johannes*, Tübingen.
- Zunder, W., 1997, *Shakespeare and the end of feudalism: King Lear as fin-de-siècle text*, *English Studies*, 78/6, pp. 513-521.