

■ L'APOCALISSE NELLA LETTERATURA (MARLOWE, SHAKESPEARE, DOSTOEVSKIJ)

Tempo, intreccio, allegorie

Chiara LOMBARDI

*Non riconosco alcun giudice sopra di me e mi so
adesso fuori dal potere di qualunque tribunale*
F. Dostoevskij, *L'idiota*

■ *L'Apocalisse* è un testo fondamentale nella storia del pensiero e della civiltà occidentale, per la letteratura antica e moderna. Ed è del rapporto con letteratura che vorrei occuparmi in questo contributo, partendo dal presupposto bloomiano di “rovinare le sacre verità” (Bloom 1992; Brennenman 1997),¹ trattando il testo biblico prevalentemente come un testo letterario, senza inoltrarmi in questioni teologiche che non competono alla mia specializzazione, ma cercando di non ignorare le interpretazioni filologiche più sofisticate e meno semplicistiche. Da questo punto di vista, mi baserò sullo studio di Eugenio Corsini (1980 e 2002) che, in *Apocalisse prima e dopo*, ha interpretato il testo come profezia già avverata;² come “rivelazione” (dal latino, sul gr. *apokalypsis*) della storia umana che vive il suo momento più traumatico non in una prossima fine del mondo, ma nel tempo puntuale della morte di Cristo. Questa tesi, oltre ad essere stata riconosciuta a livello mondiale per la validità filologica e teologica, ha il merito di proiettare il dato distruttivo e catastrofico, e salvifico al tempo stesso, insito nel testo biblico non in una prospettiva *imminente* (su una fantomatica fine del mondo) ma *immanente* alla Storia, collegando passato presente e futuro in una

¹ Bloom, 1992; cfr. Brennenman 1997.

² Sulla scorta degli studi Charles 1920; Loisy 1923; Zah, 1926; Wikenhauser 1969.

visione sintetica e simultanea e in una *narrazione* sempre attuale e responsabilizzante.³

A partire da tale interpretazione, mi propongo di prendere in considerazione due aspetti che ritengo particolarmente significativi: 1) le particolari modalità con cui l'*Apocalisse* tratta e rappresenta il tempo, dal punto di vista narrativo, all'interno di un particolare tipo di intreccio, e fornisce, come altri testi profetici, un modello di rappresentazione; 2) la circolazione dell'immaginario "apocalittico" come paradigma letterario di interpretazione del tempo umano, della Storia o, ancora più nello specifico, del potere in alcuni testi letterari. Mi concentrerò pertanto sulla ricezione dell'*Apocalisse* in ambiti che mi sembrano particolarmente significativi: innanzitutto il teatro elisabettiano (Marlowe e Shakespeare) e, in secondo luogo, il romanzo di Dostoevskij *l'Idiota*.⁴

Come in altri testi profetici dell'Antico Testamento, infatti, nell'*Apocalisse* il linguaggio è visionario e fornisce una rappresentazione simbolica della Storia umana secondo un modello che è disvelante e utopico al tempo stesso: *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 pericolo e segno del male che ritorna; *utopico* in quanto alla funzione di disvelamento si attribuisce un "principio speranza" (Bloch 1953-2005): la salvezza nell'ottica religiosa, o un desiderio insopprimibile di rigenerazione, di amore, di giustizia anche da un punto di vista laico. In questi testi, tuttavia, un tale desiderio si afferma per essere negato, come dimostrano *Tamburlaine the Great* di Marlowe sotto il segno di un'apocalisse blasfema (esito di acquisizione e di rovesciamento del messaggio biblico), e *Macbeth*, che nega progressivamente dignità al tempo umano e all'esistenza; anche Dostoevskij, chiudendo la parabola di Myškin, Cristo laico, con un insensato ritorno al punto di partenza, e facendo precedere questo esito dalla rivelazione di Ippolít, secolarizza il discorso apocalittico proponendolo come interpretazione della vita e del tempo umano condotta dal punto di vista del condannato a morte.

³ Secondo Frank Kermode, ci sono narrazioni (o *finzioni*) nelle quali *l'imminenza* del futuro si fa *immanenza*, e il tempo compiuto e puntuale (*kairós*) 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 [1966]: 9).

⁴ Del rapporto con la letteratura elisabettiana mi sono occupata già nel saggio [«Vedere la storia»: profezia e apocalittica in "Tamburlaine The Great" e "Macbeth" \(Lombardi 2013: 35-60\)](#). Per il percorso che intendo qui proporre, risultano fondamentali: Patrides-Wittreich 1984; Cox 1969; Bethea 1989.

Benché non possa, per ovvie ragioni di spazio, affrontarli in questa sede, gli sviluppi del discorso apocalittico interessano poi in maniera significativa la letteratura contemporanea – da *Rumore bianco* a *L'uomo che cade* di De Lillo, da *L'incanto del lotto 49* di Pynchon (di cui è protagonista una donna di nome Oedipa) a *Sabato* di McEwan, e ai romanzi di Vonnegut. Qui l'*Apocalisse* torna come paradigma di lettura della storia e della società, ma i segni di distruzione risultano irreversibili, privi di un'utopia di rigenerazione, ferita del tempo in cui il futuro è già minacciata avverata.

Apocalisse come narrazione: struttura e immaginario

Perché, dunque, l'*Apocalisse*? Innanzitutto la peculiarità del testo biblico si basa sulle potenzialità della narrazione di rompere l'ordine naturale del tempo (*chronos*), per riconfigurarlo in maniera significativa intorno a quel momento traumatico e, al tempo stesso, salvifico (*kairós*), che è la morte di Cristo. 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 che contiene in sé passato e futuro e che ne costituisce sintesi. L'efficacia del testo consiste inoltre 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. Su un piano concettuale, la struttura narrativa e l'immaginario linguistico-retorico del testo rimandano alla convivenza tra salvezza e sventura, catastrofe e speranza (Gunkel 1967: 199-291).

La particolare riconfigurazione dei piani temporali intorno all'*evento* della morte di Cristo si nota a partire dal Prologo dell'*Apocalisse*:

Rivelazione di Gesù Cristo che Dio ha dato a lui per mostrare ai suoi servi le cose che è necessario si compiano rapidamente. Egli la manifestò con segni, servendosi della missione e della mediazione del suo angelo, al suo servo Giovanni, il quale testimoniò la parola di Dio e la testimonianza di Cristo, secondo quanto egli vide (1, 1-2).

“Apocalisse” è, come per sua etimologia, una *rivelazione* della storia umana e nella storia umana, di cui Gesù Cristo è autore e oggetto, e che fa di Cristo (attraverso l'amore e la parola, il *logos* fatto carne, come è il Vangelo di Giovanni a mettere in evidenza) il mediatore tra Dio e l'umanità. La seconda mediazione è invece rappresentata dall'angelo e da Giovanni che, a cominciare dalla visione di Patmos, trasforma in forma allegorica e non diretta (“per segni”), la rivelazione di Gesù Cristo.

A differenza delle interpretazioni correnti, tuttavia, che vedono nel testo uno sviluppo lineare e nell'allusione al “rapido compimento” l'indicazione della fine della storia e della seconda venuta di Cristo,

l'interpretazione che seguo pone il Prologo in un momento successivo alla visione di Patmos, dove si legge:

Io, Giovanni, vostro fratello e vostro compagno nella tribolazione, nel regno e nella costanza in Gesù, mi trovo 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).

Quello che leggiamo nel Prologo e nell'Indirizzo è dunque il *racconto* di Giovanni, che segue, non anticipa, la visione di Patmos. All'interno di questo intreccio, la rappresentazione del tempo è coerente con quello della profezia biblica (Daniele, Isaia, Ezechiele etc.), che non si riferisce semplicemente al futuro, ma collega simultaneamente presente, passato, futuro. In esso, il succedersi delle visioni è ciclica, sebbene ognuna di esse rimandi a un tempo rettilineo, pur segnato da traumi e rotture. È durante questa visione, e in quelle che succedono, che si manifesta la "rivelazione". Essa consiste nel dissigillare il libro della vita e nell'offrire a Giovanni la conoscenza, "per segni", della Storia umana che incontra quella divina, e che ha il suo punto culminante nella morte di Cristo (*kairós*). Ad essa si riferiscono le frequenti allusioni temporali: l'evento è vicino, il tempo è maturo, espressioni che hanno profondamente inciso nell'immaginario collettivo e nella letteratura.

Nella cosiddetta "visione preparatoria" di Patmos, Giovanni vede in mezzo ai candelabri d'oro "uno simile al figlio d'uomo" (1, 12 sgg.) con sette stelle nella mano destra e una spada a doppio taglio che gli esce dalla bocca, e, come Dante nel canto di Paolo e Francesca, cade "come morto" (1, 17). Poi, questa figura divina che si definisce "il Primo e l'Ultimo, e il Vivente" (1, 17-18) detta a Giovanni il contenuto delle lettere alle sette chiese, che costituiscono il primo dei quattro settenari. Come in una variazione sul tema musicale, le visioni che si succedono, e che saranno poi oggetto del racconto di Giovanni, tornano a ri-narrare la medesima vicenda: il tempo umano e la storia umana nel loro incontro con il tempo divino, con cambiamenti e sviluppi molto significativi proprio sul piano dell'immaginario, dei segni con cui questa storia viene comunicata. All'apertura di ognuno dei primi quattro sigilli, ad esempio, appare un cavallo: con il primo sigillo un cavallo bianco, interpretato come simbolo della creazione e della purezza prima del peccato originale; con il secondo un cavallo rosso fuoco, dotato di una grande spada, a cui fu dato il potere di "togliere la pace dalla terra", simbolo della guerra; con il terzo un cavallo nero, provvisto di una bilancia in mano per razionare il raccolto, simbolo della carestia; infine, all'aprirsi del quarto sigillo, un cavallo verdastro (*chlorós*) cavalcato dalla Morte e inseguito dall'Inferno (6, 3-8). Se l'apertura del quinto sigillo manifesta la visione delle anime

“di coloro che furono immolati a causa della parola di Dio e della testimonianza che gli avevano reso” (6, 9-11), il sesto è quello che più specificatamente contiene le immagini di sovvertimento e di disastro naturale:

Quando l'Agnello aprì il sesto sigillo, vidi che ci fu un violento terremoto. Il sole divenne nero come sacco di crine, la luna diventò tutta simile al sangue, le stelle del cielo si abbattono sopra la terra, come quando un fico, sbattuto dalla bufera, lascia cadere i fichi immaturi. Il cielo si ritirò come un volume che si arrotola e tutti i monti e le isole furono smossi dal loro posto. Allora i re della terra e i grandi, i capitani, i ricchi e i potenti, e infine ogni uomo, schiavo o libero, si nascosero tutti nelle caverne e fra le rupi dei monti; e dicevano ai monti e alle rupi: cadete sopra di noi e nascondeteci dalla faccia di Colui che siede sul trono e dall'ira dell'Agnello, perché è venuto il gran giorno della loro ira, e chi vi può resistere? (6, 12-17).

È questo, secondo l'interpretazione che seguo, il momento più traumatico dell'incontro tra storia umana e storia divina, che si riferirebbe non alla fine del mondo, ma alla morte di Cristo, secondo una corrispondenza sia con i testi profetici dell'Antico Testamento (ad esempio *Isaia*, 13, 10; *Ezechiele*, 32, 7 etc.) sia con i Vangeli, nella loro descrizione della crocifissione e morte. Nel *Vangelo* di Matteo, ad esempio, legge:

Da mezzogiorno fino alle tre del pomeriggio si fece buio su tutta la terra. Verso le tre, Gesù gridò a gran voce, «*Eli, Eli, lemà sabactàni?*», che significa: «Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato?» [...]

Ed ecco il velo del tempo si squarciò in due da cima a fondo, la terra si scosse, le rocce si spezzarono, i sepolcri si aprirono e molti corpi di santi risuscitarono. [...] (*Mt.*, 27, 45-53 *passim*; cfr. *Mc.*, 15, 33-41; *Lc.*, 23, 44-49)

Il sovvertimento delle leggi naturali è, peraltro, una costante di testi tragici e di profezie antiche dove si vuole mettere in evidenza un disordine psicologico, civile, politico: dalle immagini della pestilenza nell'*Edipo re* al momento culminante della battaglia tra Cesare e Pompeo nel *Bellum Civile* o *Pharsalia* di Lucano, quando Sesto figlio di Pompeo consulta le maghe della Colchide e gli viene dato un quadro luttuoso di sconvolgimenti che si estendono al mondo intero, e che fanno del nostro pianeta una sorta di schermo buio che impedisce alla luna di ricevere la luce del sole, oscurandola (vv. 499-506).

Nell'*Apocalisse*, l'apertura del settimo sigillo prevede il richiudersi di questi segni nel silenzio: “Quando l'Agnello aprì il settimo sigillo, si fece silenzio in cielo per circa mezz'ora” (8, 1). Tale simbolo è stato interpretato come il trapasso dalla liturgia veterotestamentaria all'inizio di quel nuovo patto tra Dio e l'uomo con cui si apre il Nuovo Testamento.

Ma è anche il momento del silenzio assoluto di Dio, della rimozione e dell'assenza di segni di comunicazione tra Dio e uomo.

Le risonanze di questo motivo, in ambito filosofico e artistico, sono molte. Nel film *Il settimo sigillo* Ingmar Bergman fa ruotare intorno a questo silenzio domande che riguardano l'esistenza umana e l'esigenza di una comunicazione diretta con Dio: "Voglio che Iddio mi tenda la mano e scopra il suo volto nascosto, e voglio che mi parli. Il suo silenzio non ti parla? Lo chiamo e lo invoco, e se egli non risponde io penso che non esiste"; "Ma perché, perché non è possibile cogliere Dio coi propri sensi? Per quale ragione si nasconde tra mille e mille promesse, e preghiere sussurrate, e incomprensibili miracoli? Perché io dovrei avere fede nella fede degli altri?"; "La fede è una pena così dolorosa! È come amare qualcuno che è lì fuori al buio e che non si mostra mai per quanto lo si invochi".

Questi motivi culminano nel dialogo tra Antonius Block e la Morte, che compare nei panni del frate confessore:

Antonius Block: Perché non posso uccidere Dio dentro di me? Perché egli continua a vivere in questo modo doloroso e umiliante anche se io lo maledico e voglio strapparmelo dal cuore? Perché, nonostante tutto, egli è un'illusoria realtà ch'io non posso scuotere da me? Mi ascolti?

La morte: Ti ascolto.

Antonius Block: Io voglio la conoscenza, non la fede, non supposizioni, la conoscenza. Voglio che Dio tenda la sua mano verso di me, si riveli e mi parli.

La morte: Ma egli rimane zitto.

Antonius Block: Lo chiamo nel buio, ma sembra come se non ci fosse nessuno.

La morte: Forse non c'è nessuno.

Antonius Block: Allora la vita è un atroce orrore. Nessuno può vivere in vista della morte, sapendo che tutto è il nulla.

Nella Bibbia la rappresentazione simbolica della morte di Cristo in apertura del sesto sigillo è altresì intesa come momento culminante del male nella Storia umana e della collera di Dio, ma anche del suo intervento di salvezza. All'interno della circolarità narrativa dell'*Apocalisse*, l'evento trova corrispondenza nei settenari delle trombe e delle coppe, attraverso simboli e figure allegoriche che completano la rappresentazione accentuando le immagini della collera divina, come la caduta degli angeli e i flagelli delle trombe. Anche queste visioni hanno molto colpito l'immaginario collettivo: la grandine e il fuoco misti a sangue, il monte grande e fiammeggiante scagliato nel mare che diventa sangue, la caduta dal cielo di Assenzio, stella di fuoco, l'aquila che minaccia "guai" per gli abitanti della terra (8, 7-13). Pensiamo, inoltre, all'avverarsi dei *guai*: l'abisso che si apre e il tormento delle cavallette "che somigliano a cavalli bardati per la guerra, sulla loro testa una specie di corona, come fosse d'oro", con il volto umano, capelli di donne, denti di

leone, toraci "come corazze di ferro", ali "come fragore di carri e di molti cavalli che si lanciano in battaglia", e potere di fare male come gli scorpioni nelle loro code (9, 1-12); il loro trasformarsi, nella quinta coppa, in cavalli che distruggono un terzo dell'umanità.

Il libro che l'angelo dà a Giovanni nel capitolo decimo (8-9) affinché lo divori gli "riempirà di amarezza le viscere, ma in bocca sarà dolce come il miele" (10, 9). È il libro della Storia umana, delle guerre e delle violenze per il potere, delle carestie e delle malattie, un libro quindi che ha il gusto amaro del male, ma che la dolcezza dell'amore di Dio, come miele, può riscattare.

Nei capitoli dodici e tredici, il male è rappresentato dalle allegorie del potere politico corrotto e del potere religioso corrotto costituite dal dragone "color rosso fuoco, con sette teste e dieci corna, e sette diademi sulle sue teste" (12, 3), dalla bestia che viene dalla terra (12, 11), e di quella che viene dal mare (13, 1), e della prostituta ubriaca del sangue degli innocenti (17.3-4 sgg.; 18.3). Contro di esso si scagliano la collera e il giudizio di Dio: le coppe sono "colme della collera di Dio" (15, 7), di cui si parla nel settimo sigillo (6, 17), mentre nel capitolo XIV si allude al "grande tino della collera di Dio" in cui si gettano le uve della terra "giunte a maturazione", e dal tino trabocca "sangue fino al morso delle briglie dei cavalli" (14.19-20).

Il sangue ha qui un significato duplice, perché simboleggia sia la battaglia di Dio contro le forze malvagie (quelle, appunto, che rimandano al potere politico e al potere religioso corrotti e al desiderio di usurpare, per avidità, il regno di Dio), sia la liturgia della salvezza, come è nell'immagine del sangue di Cristo in Isaia che tornerà nel ritratto finale della Gerusalemme celeste. In essa si celebra il regno messianico degli eletti dopo la morte di Cristo con la scomparsa del cielo e della terra e del mare *di prima*: "E vidi poi un nuovo cielo e una nuova terra, perché il cielo e la terra di prima erano scomparsi e il mare non c'era più..." (21, 1).

L'*Apocalisse* può quindi essere intesa come narrazione del libro della vita, rivelazione della Storia umana e del suo tempo, e della lotta di Dio contro i simboli della corruzione politica e religiosa, dell'idolatria, del peccato. La morte di Cristo, per quanto dal punto di vista religioso sancisca un nuovo patto di comunicazione e di salvezza con gli uomini, non elimina dalla Storia le atrocità. L'*Apocalisse* le rende visibili, presenti agli occhi degli uomini, *immanenti*. La *rivelazione* è tragedia della storia umana attraverso il racconto della morte di Cristo, la cui efficacia risiede nelle forze delle immagini, e dunque nel rapporto con la sua rappresentazione simbolica e implicitamente performativa.

L'Apocalisse nel teatro elisabettiano

Da questa estrema forza narrativa e immaginifica dell'*Apocalisse* derivano dunque le multiformi e violente suggestioni del testo nella cultura popolare, nell'arte figurativa (pensiamo alle incisioni di Albrecht Dürer), e nella letteratura.

In quello che si può definire il *disincanto* dell'età moderna (Weber 1922; Magris 2001), l'*Apocalisse* tende, soprattutto in letteratura, ad essere privata della valenza salvifica che era al centro del testo biblico; il suo immaginario rimane però, non meno formidabile, come paradigma di rappresentazione, ad alimentare una tragedia della Storia collocata all'interno di una concezione del tempo concepito non già come rettilineo, ma spezzato, dispersivo, entropico. Sulla suggestione delle immagini simboliche e allegoriche del testo si impernia la rappresentazione di un potere che per sua natura *gronda sangue*, e di un tempo umano caratterizzato dal mistero e dall'opacità, quasi refrattario ad ogni descrizione. Se c'è una forza utopica nell'*apocalisse* come *rivelazione*, dunque, essa consiste nella rappresentazione stessa, nella sua forza disvelante. Come hanno sostenuto Gianni Vattimo e Leonardo Castellana nella prefazione al *Candelaiò*, Giordano Bruno, come Nietzsche, "pose il disvelamento quale compito della propria esistenza". Se è dalla corruzione dell'umanità quale appare *descritta* nella commedia bruniana (o meglio *dipinta*, se seguono le metafore del testo), da questa "negazione dell'essere", che vi è la possibilità di un rinnovamento, essa va ricercata nella pratica del vivere, nell'ora, nel tempo. Il "regno di Dio" non è qualcosa che uno si aspetti; non ha un Ieri e un dopodomani, non giunge tra "mille anni" – è un'esperienza di una'anima; esiste in tutti e in nessun luogo". È l'utopia (Vattimo-Castellana 2008: 56).

La potenza dell'immaginario apocalittico è ben nota, in Dante, in Giordano Bruno e in Campanella, ma anche nella letteratura inglese, da Spenser a John Donne e a Milton nel *Paradise Lost*. La sua portata performativa è acquisita, con particolare efficacia, dal teatro elisabettiano. In *Tamburlaine the Great* di Marlowe e in *Macbeth* il linguaggio profetico si disincanta, si secolarizza, e l'acquisizione dell'immaginario religioso si fa ambigua, può cambiare di segno fino a trasformarsi nel suo contrario. Nel solco del tempo donato da Dio all'uomo con il libero arbitrio, il peccato può rovesciare l'azione divina nel delitto, confondendone i termini. Il *kairós* può diventare terrore; il linguaggio sacro diventare bestemmia. E anche il messaggio divino – in senso pagano come oracolo, ovvero cristiano come profezia – diventa sempre più opaco, oscuro, indecifrabile. L'ignoto può essere identificato con un *deus absconditus* o con il demonio, ma anche con le profondità di un'interiorità umana ancora ben lungi dall'essere scandagliata dai raggi x di Freud; può coincidere con le passioni, con le ambizioni più oscure e

non consapevoli a chi le prova (le streghe di Macbeth, ad esempio), che danno a loro volta avvio e spessore all'intreccio.

Nel contesto storico dell'Inghilterra tra Cinque e Seicento, in generale, l'*Apocalisse* è interpretata in senso storico-letterale, strumentalizzata dalle posizioni ideologiche più diverse, ad esempio dai protestanti a supporto delle mitologie di affermazione nazionale, dopo la rottura con la Chiesa di Roma e soprattutto in rapporto con il 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). Oppure il testo assume risonanza particolare nel periodo della guerra contro l'Invincibile Armada (1588), quando la Spagna cattolica è considerata simbolo del male e dell'Anticristo. 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. Pur contribuendo a esacerbare i conflitti religiosi e le tensioni politiche interne, però, molte di queste posizioni ebbero poco seguito. Non soltanto il sovrano non mantenne fede né alle proprie promesse né alle speranze dei puritani, ma avviò relazioni amichevoli con la Spagna e rifiutò di prendere parte alla guerra dei Trent'Anni.

Quello che più interessa è però che, accanto a queste interpretazioni letterali e profetiche in senso stretto (nonché molto aggressive) dell'*Apocalisse*, si sviluppa in Inghilterra una lettura allegorica del testo, supportata dal *The Book of Common Prayer*, e vicina alla linea che collega Erasmo ad Agostino e a Origene. La lettura allegorica, che è anche quella su cui si basa l'interpretazione a cui ho fatto qui riferimento, non prevede una precisa corrispondenza tra un simbolo e un correlativo storico, e cioè che dietro il dragone vi siano un imperatore romano o un certo papa; si basa, piuttosto, su una polisemia di immagini atte a rappresentare le varie manifestazioni del male o della corruzione del potere politico e religioso. Al tempo stesso, come dimostra il saggio di Wittreich, è attraverso la più ampia lente dell'allegoria che il testo biblico passa alla

letteratura, ad esempio alla *Faerie Queen* di Spenser (1590)⁵. Secondo l'interpretazione che Wittreich riprende nel saggio su *King Lear*, in particolare, il poema di Spenser compie un'operazione fondamentale, in quanto "canonizza il mito apocalittico come una convenzione letteraria – ne fa un'arma non per istigare ma per allontanare la catastrofe, la utilizza come un mezzo di indagine dell'interdipendenza tra il sé e la società con il significato della storia", proprio attraverso le metafore sulla storia che essa contiene⁶.

La *narrazione* dell'*Apocalisse* diventa quindi una *finzione* letteraria di indagine nella Storia e nei rapporti di potere, dove il paradigma apocalittico fornisce una grammatica visionaria delle sue forme catastrofiche. La forza profetica del testo corrisponde alla sua forza visionaria. In questo senso John Donne definisce l'*Apocalisse* nei termini di [a] *perspective of visions* o come *propheticall glasse*.⁷ La sua oscurità costituisce per Donne un modo per spostare l'attenzione del lettore dal suo oggetto nominale al suo oggetto reale, dal suo senso letterale a quello figurale.⁸

Con l'opera di Christopher Marlowe, inoltre, la tragedia tende a collocarsi sul piano della rappresentazione e della visione più che su quello dell'azione come voleva Aristotele, tant'è che *Tamburlaine the Great* è introdotto "attraverso uno specchio tragico":

View but his picture in this tragic glass,
And then applaud his fortunes as you please (1 II 7-8).

Il pubblico non assiste qui alla tragedia della caduta o dell'errore, segno dello scacco dell'uomo rispetto al dio, ma della rivelazione, nel senso che la rappresentazione si carica del male del mondo, del linguaggio della storia e dei suoi simboli disastrosi di cui il protagonista, Tamerlano, è il più sconvolgente interprete. E non è un caso che l'*Apocalisse* – perché *rivelazione*, per il suo immaginario e per il suo senso del tempo – diventi uno dei punti di riferimento privilegiati per questo dramma visionario (Camerlingo 1999; Munson Deats 1988; Munson Deats et al. 2004 ; Parker 2007).

Tamerlano è un personaggio tanto "grande nel male" da essere sublime, proprio perché assomma su di sé, manifestandolo e pantografandolo, scevro da ogni giudizio morale, il male assoluto della Storia, il potere, la conquista. Per questo la *sua* tragedia è una sorta di

⁵ Sandler in Patrides – Wittreich 1984: 148-174. Sull'importanza dell'allegoria, si veda l'interpretazione di Sidney in Marengo 2006.

⁶ Wittreich, *Ivi*, 175-206: 176.

⁷ Donne V.79, 151; X.59, 60.

⁸ Wittreich in Patrides – Wittreich 1984: 176.

apocalisse blasfema, in cui il protagonista si appropria delle figure della distruzione e della collera divina, rimuovendo però ogni prospettiva di salvezza e concentrandosi sulla rappresentazione perversa del potere. Il personaggio entra in scena preannunciando che riscatterà la sua origine umile di ladro scita diventando, come in realtà avviene, *a terror to the world* (I.ii.38). Nella sua conquista del mondo, 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.iii.44-45; cfr. IV.ii.30-40).

Con l'allusione alla collera Tamerlano richiama non soltanto l'*Apocalisse* (11, 18), ma anche la tradizione profetica dell'Antico Testamento (cfr. *Isaia*, 13, 5-11; *Re*, 6, 17) implicitamente sottesa alle sue *dreaming prophecies* (1T, I, i, 41), profezie - avverate - di vittoria.

Nelle prime scene del dramma, il re persiano Micete prescrive a Teridama quanto in seguito Tamerlano riuscirà a compiere, e cioè l'equazione tra "spade" e "parole", tra *words* e *swords*, sottolineando l'aspetto spettacolare (*a dainty show*) della conquista, dove ancora risuonano immagini apocalittiche:

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
(I.I.74-80)

Soltanto la spietata conquista di Tamerlano riuscirà in questa impresa, dove l'immagine dei destrieri bianco latte carichi delle teste degli uomini uccisi e sprofondati nel sangue dalle ginocchia fino agli zoccoli da una parte richiama il mito dei giganti delle *Metamorfosi* di Ovidio, del loro sangue di cui fu inondata la terra ("perfusam multo natorum sanguine Terram", I, 156-157) e, dall'altra, ancora l'*Apocalisse*. Dal libro biblico il passo ricorda le raffigurazioni simboliche della mietitura e della vendemmia, segni della "collera di Dio" (14.10), ma anche preludio a una rigenerazione della vita stessa:

L'angelo gettò la sua falce sulla terra, 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 una distanza di duecento miglia (14.19-20).

Il riferimento al cavallo bianco può far pensare anche alla scena del capitolo XIX dell'*Apocalisse*, quando il Logos si presenta a cavallo con il mantello intriso di sangue (19.13) a fare giustizia. La "giustizia" del Dio-Tamerlano, usurpatore di questo immaginario, non ha, per contro, alcun

altro fine salvifico e o trascendente se non quello di *fare vedere*, di mostrare agli spettatori, attraverso un clamoroso *choc*, di *che lacrime e di che sangue grondi il potere politico* (per parafrasare il Machiavelli dei *Sepolcri* di Foscolo). La collera del personaggio sfida il mondo delle conquiste e delle lotte di religione del suo tempo (e di tutti i tempi) secondo il principio *del chi di spada ferisce di spada è necessario che sia ucciso*, appropriandosi al tempo stesso del volto del potere e di quello della collera di Dio, per mostrarli sulla scena nella forma più clamorosa ed esteticamente efficace.

Le immagini di sangue e di distruzione tornano anche nella seconda parte del *Tamburlaine*, giunto a seguito del clamoroso successo della prima:

For in a field, whose superficies
Is cover'd with a liquid purple veil,
And sprinkled with the brains of slaughter'd men,
My royal chair of state shall be advanc'd;
And he that means to place himself therein,
Must armed wade up to the chin in blood. (2*T*, I, iv, 79-84; cfr. 1*T*, IV, iv, 1-10).

Si tratta di un'altra variante dell'immagine della vendemmia: anche qui il sacrificio del sangue non porta alla salvezza, ma ad una sorta di raccapricciante (e, al tempo stesso, esaltante) battesimo del potere che mette il pubblico di fronte ai veri principi che regolano il mondo: la guerra e il movimento, l'oro e il sangue. Chiunque si opponga è destinato a essere travolto, come il figlio Califa, ad andare contro il corso del mondo dominato dal *polemos*.

Sul piano dell'intreccio e della rappresentazione del tempo, 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. Quell'atto traumatico tipico della profezia, intorno al quale si sviluppavano i rapporti tra passato e futuro nella tradizione antica coincide qui con l'intera durata della rappresentazione e con il momento della visione, tant'è che agli occhi si affidano le ultime parole del guerriero prima di morire ("Now, eyes, enjoy your latest benefit", 2*T*, V.iii.224). La spada di Tamerlano, a differenza di quella del Dio dell'*Apocalisse*, sembra avere cancellato 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 in cui si incontrano cielo e terra e tutte le cose finiscono: "Meet heaven and earth, and let all things end!" (2*T*, V.iii.253). Quel tempo "compiuto", "maturo" (*Apocalisse*, 14.15; *Galati*, 4.4; *Mc*, 1-15. Si veda l'interpretazione di Kermode (2004: 44 e 47), il *kairós* in cui *aion* e *chronos* si incontrano, tempo divino e umano, è stato il tempo di

Tamerlano e della sua *tragedia*. È questa la più clamorosa blasfemia di Marlowe, la sua insuperata provocazione di modernità.

Inoltre, se nel mondo rappresentato nel *Tamburlaine*, come nella realtà effettuale, la Storia tragicamente si appropria del linguaggio divino per rovesciarlo e per tradire ogni speranza di salvezza, un'analoga acquisizione e rifunzionalizzazione del paradigma apocalittico si ritrova nel *Macbeth* (cfr. Cimitile 2007; MacDonald 2010).

In questa tragedia Shakespeare recupera la simbologia topica del disordine, della devitalizzazione e del dissesto naturale di matrice apocalittica, biblica ma non solo, per descrivere le distorsioni del potere, ma anche per indicare ciò che di questa *libido* resta oscuro, nelle pieghe del personaggio e della sua interiorità. Proprio l'analisi della follia di Lady Macbeth, ad esempio, si gioca sul piano dell'immaginazione e della condivisione di un immaginario: al sovvertimento tipico dei segni naturali che accompagnano le due uccisioni corrisponde la diagnosi del medico sul sonnambulismo e sulla follia di Lady Macbeth: "a great perturbation in nature" (V.i.9). Nel momento dell'uccisione del re, inoltre, il paesaggio è segnato da impressioni di lutto incombente: Lennox descrive una notte inquieta (*unruly*), piena di vento, con terremoti e lamenti di morte "prophesying, with accents terrible, / Of dire combustion and confused events" (II.iii.57-58); la vista del corpo assassinato di Duncan, poi, evoca il giorno del Giudizio, "The Great Doom's image!" (I.iii.78), l'opera più sanguinaria, "this most bloody piece of work" (I.iii.128 sgg.). In apertura dell'atto IV l'entrata in scena di un Vecchio, figura allegorica della vita umana e presente nel capitolo quarto dell'*Apocalisse* (cfr. *Salmi*, 90, 10 e *Daniele* (7.9-13). La figura del Vecchio è ripresa nella stessa *Apocalisse* (4.4) e nel *Purgatorio*), definisce l'evento "contro natura" (*unnatural*, II.iv.10): i cieli, sconvolti dall'atto umano, minacciano questo palcoscenico insanguinato, i cavalli si ribellano, come se volessero muovere guerra all'umanità ("as they would / Make war with mankind", II.iv.17-18). Anche qui il vino, confondendosi con il sangue,⁹ si trasforma da principio di vita a simbolo di morte ("the wine of life is drown": II.iii.95).

Inoltre, come il sangue resta impresso su Lady Macbeth in macchie e odore non reali – visioni e impressioni che prendono l'aspetto dell'allucinazione – così la storia dei due omicidi si inserisce in un rito segreto che la donna scrive e sigilla:

⁹ cfr. *Agamennone* (1299-1303): «CASSANDRA Non v'è scampo, no, o miei ospiti, quando il tempo sia pieno (*chronon pleo*). / CORIFEO Ma l'estremo momento di tempo vale molto. / CASSANDRA È giunto, questo giorno: poco guadagnerò con la fuga. / CORIFEO Davvero coraggiosa tu sei nel cuore ardito. / CASSANDRA Nessuno, che è felice, ha tale fama [...]». Si vedano Gill Harris 2009; Charney 2010.

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. (V.i-5-8)

“Non sigillare le parole della profezia di questo libro, l'evento infatti è vicino” (22.10), dice la parola di Dio nell'epilogo dell'*Apocalisse*, 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” (1.19). “Raze out the written troubles of the brain” è invece quel che Macbeth chiede al medico per curare la follia della moglie: cancellare le scritte angosciose dal cervello, le fantasie della mente (*thick-coming facies*: V.iii.37 e 42), come la cancellazione si impone nella ‘controprofezia’ di Giunone nella *Dido Queen of Carthago* di Marlowe: “And raze th'eternal register of time” (III.ii.6-7).

Se nell'*Apocalisse* fine primario del racconto di Giovanni era quello di registrare e trasmettere la rivelazione di Gesù Cristo, qui la rivelazione della storia e della natura umana porta alla cancellazione e alla rimozione. Il *segno* (e il linguaggio) biblico si imprime come segno psicologico e patologico, negli incubi della mente, togliendo consistenza al racconto che Lady Macbeth scrive e sigilla. Anche per Macbeth, dopo l'omicidio di Duncan, la piaga apocalittica degli scorpioni diventa un incubo, una figura della sua immaginazione (“O, full of scorpions is my mind, dear wife!”, III.ii.36). Ma pensiamo anche alla simbologia degli scorpioni nella mente agitata dalla gelosia e disturbata di Otello.

Altro dato importante nel confronto tra *Macbeth* e il testo biblico è che il tempo si svuota o, meglio, la sua *pienezza* assume un diverso significato. Se nell'*Apocalisse* l'allusione alla maturazione del tempo e alla vendemmia (*Ap.*, 14.15) riscattava, pur evidenziandolo, il male della Storia nel *kairós*, nell'incontro tra tempo umano e tempo divino, in *Macbeth* il compiersi del destino tragico (la morte di Lady Macbeth) sancisce l'inconsistenza del tempo stesso e della vita umana:

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! (V.v.19-23)

La riflessione sul tempo, che ha smentito le attese di Macbeth e della sua Lady, è premessa non soltanto della cancellazione del divino dalla Storia e del senso della narrazione quale metafora del tempo umano (del *recorded time*), ma anche alla famosa riduzione della vita a ombra, a rapido e folle spettacolo, racconto dell'idiota pieno di chiasso e furore:

Life's but a walking shadow, a poor player
That struts and frets his hour upon the stage
And then is heard no more. It is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing. (V.v.24-28)

L'unica *rivelazione* possibile rimane quella 'comica' del portiere che irride alla confusione politica che si appropria del linguaggio religioso e bestemmia contro il cielo,¹⁰ trasformando il palazzo regale nello specchio dell'Inferno, e quella 'sentenziosa' di Macbeth: "There is nothing serious in mortality. / All is but toys, renown and grace is dead, and the mere lees / Is left this vault to brag of" (II.iii.93-95), altro possibile rovesciamento della metafora biblica della vite e della vendemmia.

L'"indispensabile spiegazione": Dostoevskij

Vorrei infine concentrarmi su un'ulteriore lettura dell'*Apocalisse* che è quella di Dostoevskij nell'*Idiota*, in cui spicca la forza del discorso apocalittico come narrazione visionaria e illuminante del destino dell'uomo¹¹: "Io ho conosciuto un vero interprete dell'Apocalisse – diceva il generale [...]; quello, per così dire, bruciava i cuori da parte a parte" (376).

La portata dell'immaginario apocalittico nell'opera di Dostoevskij, tuttavia, deve tenere conto, sul piano storico, del "messianismo russo" (Bethea 1989: 12-31; 62 sgg.), che si confronta con l'antistoricismo dostoeskiano. *L'Idiota* è stato infatti considerato come "Dostoevsky's first major work in which the apocalypse, as metaphor for 'anti-life' (death), 'anti-history' (timelessness), and indeed 'anti-narrative' (end, silence) is ironically the prime mover of the plot" (*ivi*: 65). Lungi dal rappresentare una promessa di giustizia, di rigenerazione e salvezza, ma pur giocando sulle risonanze di queste attese, *l'Apocalisse* è in quest'opera un discorso sul tempo contro il tempo e contro le illusioni di progresso, sulla vita come mistero, tragedia e meraviglia dalla prospettiva della sua fine (la morte attesa di Ippolít, che è profeta come il Tiresia di Eliot, non perché "prevede" ma perché "presoffre tutto", *foresuffered all: The Waste Land* III.243).

Nel capitolo IV della parte terza, il principe Myškin raggiunge, con Rogozin, "l'allegria brigata" nella villa di Pavlosk, dove sul fare della sera tutti bevevano in terrazza, e dove non casuale, credo, è il riferimento al

¹⁰ Si allude al linguaggio dei gesuiti e alla Congiura delle polveri (cfr. Gill Harris 200; 2001; 2007).

¹¹ Per i rapporti tra *l'Idiota* e *l'Apocalisse*, si vedano: Hollander 1974: 123-139; Leatherbarrow 1982: 43-51; Bethea 1989: 62-104.

Simposio platonico: “bevevano sciampagna, probabilmente già da un bel pezzo, tanto che molti dei partecipanti al simposio erano già del più festevole umore” (363). Lébedev accompagna Myškin introducendolo al tema che si sta discutendo: “Amleto: «Essere o non essere» Tema contemporaneo, sì, contemporaneo! Domande e risposte...” (*ibid.*). Come spesso accade in Dostoevskij, gli argomenti iniziano, si interrompono, si riprendono, e le grandi questioni filosofiche si intrecciano a quelle più futili etc. Ippolít, che attende l'alba, ricorda il verso “squillava il sole nel cielo” e si domanda che cosa significhino nell'*Apocalisse* le espressioni “le fonti della vita” e la “stella Assenzio” (la stella che cade al suono della terza tromba avvelenando le acque: *Ap.*, 8, 11). Qualcuno azzarda che per Lébedev la stella Assenzio era la rete delle ferrovie che si è stesa sovra l'Europa: “la rovina dell'umanità” – fa eco Ganja – “una peste piombata sulla terra per turbare le «fonti della vita?»” (369). Lébedev riconduce il discorso su una questione più generale: la legge dell'autodistruzione e la legge dell'autoconservazione, che sono “ugualmente forti nell'umanità” (370-371), e che creano e distruggono il progresso storico, tecnologico ed economico, e di cui le ferrovie sono l'esempio più clamoroso e paradossale (in quanto accostate al fanatismo e all'antropofagia nel Medioevo).

Sul paradosso si costruisce infatti il discorso di Lébedev, che è ubriaco (come Alcibiade nel *Simposio*); in esso il principe individua l'elemento tragico, la Storia non tanto come decadenza, ma come vera e proprio rovina.

Spetterà poi a Ippolít, che si assopisce durante le ultime farneticazioni di Lebedev, riprendere in altra forma il discorso apocalittico. Dopo avere ripetuto il concetto di Myškin che sarà la bellezza a salvare il mondo (“Signori, – gridò forte a tutti, – il principe afferma che il mondo sarà salvato dalla bellezza. E io affermo che questi giocosi pensieri gli vengono in mente perché è innamorato”, 378), il giovane malato di tisi esclama che “L'ora è giunta”, cavando dalla tasca “un grosso plico di formato protocollo, chiuso con un gran sigillo rosso” (378), e posandolo sul tavolo:

– Domani «non esisterà più il tempo»! e Ippolít ebbe un sorriso isterico. – Rassicuratevi però, la mia lettura durerà quaranta minuti, mettiamo un'ora... E vedete come tutti sono curiosi: tutti si sono avvicinati e guardano il mio sigillo; invece, se io non avessi sigillato l'articolo in questo plico, l'effetto sarebbe mancato interamente. Ah-ah! Ecco che cosa vuol dire il mistero! Devo o non devo aprirlo, signori? – gridò ridendo del suo strano riso e con gli occhi sfavillanti. – Un segreto, un segreto! Ma vi ricordate, principe, chi annunciò che «non esisterà più il tempo»? Lo annuncia un grande e potente angelo nell'*Apocalisse*. (379)

Come Macbeth secondo Kermode, Ippolít è ossessionato dal tempo, e lo comunica attraverso i riferimenti al testo biblico (“Over and over again

he resorts to some form of *chas*, the Russian word for 'moment', 'hour' [...] until the time has arrived", Bethea 1989: 97). "Non ci sarà più notte", leggiamo nella descrizione della Gerusalemme celeste dell'*Apocalisse* (21, 25): laddove finisce il mistero di Dio, laddove esso "è svelato", comincia quello di Ippolít. Dissigliando con solennità melodrammatica il suo plico, il giovane dà inizio ad una personale – per certi aspetti parodica – apocalisse, che intitola *LA MIA INDISPENSABILE SPIEGAZIONE* (*ispoved'* = "confessione"), con in esergo *Après moi le déluge*.

Come Amleto, e come il principe riesce a indovinare, Ippolít fa brutti sogni. Ma più ancora come Macbeth (cfr. *supra*: *O, full of scorpions is my mind, dear wife!*, III.ii.36), il giovane malato sogna uno scorpione:

Come apposta, un momento prima del suo arrivo [scil. del principe], avevo fatto un sogno davvero bello! [...] sognavo di trovarmi in una camera, non nella mia però. [...] Ma in quella camera notai una bestia orribile, una specie di mostro. Somigliava allo scorpione, ma non era uno scorpione, bensì più ripugnante e molto più spaventoso, appunto, così mi sembrava, perché di quelle bestiacce in natura non ce ne sono, e perché essa era venuta espressamente in camera mia e questa circostanza pareva racchiudere in sé qualche mistero. La esaminai molto bene: era un rettile di color bruno, squamoso, lungo circa diciotto centimetri, con una testa spessa due dita e un corpo che si assottigliava gradatamente verso la coda, per modo che l'estremità di questa non era spessa più di un mezzo centimetro. A un cinque centimetri dalla testa poi, uscivano dal corpo, facendo con questo un angolo di quarantacinque gradi, due zampe, una per parte, lunghe circa dieci centimetri, sicché l'intero animale presentava, a guardarlo dall'alto, la forma di un tridente. La testa non la esaminai, ma vidi due piccoli baffi, somiglianti a due grossi aghi, anch'essi di color bruno. Altri due baffi simili erano all'estremità della coda e di ciascuna zampa: in totale, perciò, otto baffi. L'animale correva per la camera assai velocemente, appoggiandosi sulle zampe e sulla coda, e quando correva, il corpo e le zampe si torcevano come serpentelli, con non comune rapidità, nonostante le squame, ed era ripugnante a vedersi. Avevo una gran paura che mi pungesse: mi era stato detto che era velenoso, ma io soprattutto mi torturavo a pensare chi mai l'avesse fatto entrare nella mia camera, che cosa mi si volesse fare e che mistero fosse quello (385).

Nel sogno compare l'enorme cane terranova di Ippolít morto da qualche anno, Norma, che affronta lo scorpione, provando di fronte a lui quello che gli animali non potrebbero provare, cioè il terrore mistico: "ma in quell'istante mi parve che nel terrore di Norma ci fosse qualcosa di molto insolito, quasi di mistico, e che pertanto anch'essa, al pari di me, intuisse in quella bestia un che di fatale, un qualche mistero" (386). Ghermito dal cane, il rettile gli punge la lingua e continua a dimenarsi facendogli colare in bocca "un abbondante liquido bianco, simile alla poltiglia di un nero scarafaggio schiacciato" (386). A questo punto Ippolít racconta di essersi svegliato, e di avere visto entrare il principe.

Troppo semplice sarebbe vedere in questo la lotta del bene contro il male, anche se può essere uno dei significati. Ma poi lo scorpione si

trasforma in una tarantola e complica un po' la situazione. Tra il disgusto degli ascoltatori, che vorrebbero congedarsi da Ippolít o che lui si congedasse da loro, l'*indispensabile spiegazione* prosegue con l'"estremo convincimento", ovvero con la scoperta di una "volontà di vivere" soffocata dalla vita stessa, e svelata dalla morte stessa. La riflessione tocca il motivo dell'intensità del vivere sotto lo spettro della morte, già affrontato dallo stesso Dostoevskij all'inizio del romanzo (nelle riflessioni di Myškin alle ragazze Epancin sulla pena di morte) e trattato da Seneca a Montaigne, da Leopardi (*Dialogo di un fisico e di un metafisico*) a De Sade, Pirandello e a Čapek (*L'affare Makropulos*).

Eppure, Ippolít smentisce che la "spiegazione" sia collegata alla propria condanna a morte. Il problema riguarda uno dei punti più nevralgici della vita umana, e cioè la felicità, e il suo desiderio, più intenso ancora della felicità stessa:

Io dichiaro che il lettore si inganna e che il mio convincimento è affatto indipendente dalla mia condanna a morte. Domandate, domandate loro in che cosa essi tutti, fino all'ultimo, facciano consistere la felicità. Oh, siate certi che Colombo fu felice non già quando scoprì l'America, ma quando stava per scoprirla. [...] quel che importa è la vita, soltanto la vita, la sua incessante ed eterna scoperta, e non già la scoperta stessa. [...]

Aggiungerò nondimeno che in ogni pensiero umano geniale o nuovo, anzi semplicemente in ogni pensiero umano serio, che germogli in un cervello, rimane sempre qualcosa che non si può comunicare ad altri (390).

A questo punto il discorso incontra più da vicino l'aspetto religioso, con un'altra allusione al quadro di Holbein già veduto da Myškin, con il supplizio del Cristo morto. La domanda è centrale anche per i lettori dell'*Apocalisse*: come si concilia l'immagine del Cristo in trionfo che viene sulle nubi, così presentato anche in Daniele, con lo scempio del suo corpo durante la crocifissione?

[...] mentre guardi quel corpo di uomo straziato, ti sorge in mente un singolare e curioso quesito: se tutti i Suoi discepoli, i Suoi futuri apostoli, le donne che Lo seguivano e che stavano presso la croce, e tutti quelli che in Lui credevano e Lo adoravano, videro realmente un cadavere in quelle condizioni (e doveva essere certo in quelle precise condizioni), come mai poterono credere, contemplandolo, che quel martire sarebbe risorto? Involontariamente viene fatto di pensare: se la morte è così orrenda, e se le leggi della natura sono così forti, come fare a vincerle? Come vincerle, se non ne trionfò nemmeno Colui che in vita Sua trionfava anche della natura [...]. Guardando quel quadro la natura appare sotto l'aspetto di una belva immane, spietata e muta, o piuttosto [...] di una immensa macchina di nuovissima costruzione che abbia assurdamente afferrato, maciullato e inghiottito, sorda e insensibile, un Essere sublime e inestimabile. (404)

La rivelazione di Ippolít riguarda dunque la vita e l'umanità-corporeità di Cristo, il paradosso della sua incarnazione in una natura delittuosa, muta e insensibile (per la cui concezione, secondo Vittorio Strada, Dostoevskij è debitore di La Mettrie e De Sade). Benché non sia leggibile, a mio avviso, come rivelazione di una *verità* sulla vita, essa vorrebbe piuttosto rivelare ciò che resta sottratto alla coscienza e alla conoscenza, nonché alla legge (come nel gioco di confessare i propri peccati a casa di Nastasja: cfr. Coetzee 1992). È nel mistero che consiste il racconto, la bellezza più volte evocata come salvifica del mondo, l'arte che non rivela della vita se non ciò che non si vede, o che si vede attraverso quel *deréglement des tous les sens* che precede l'epilessia o la morte, e che non si può raccontare se non con l'ironia e con il paradosso, nell'ubriachezza o nel delirio: il male misto al bene, il tragico che si fonde con il grottesco.

Quello che mi sembra inequivocabile è che la rivelazione di Ippolít riguarda la vita, la vita *umana*, nel suo più ampio spettro. Se infatti Myškin è un Cristo del tutto umano, un *santo idiota*, Ippolít sta a Myškin come Giovanni sta a Gesù Cristo. Ne traccia la storia "per segni", intersecandola con il tempo umano, con il problema – qui però irrisolto e irrisolvibile – dell'esistenza. Umana, giullaresca e senza un approdo è quindi l'*apocalisse* di Ippolít, rivelazione della vita e dell'arte, nella loro grandezza e insensatezza (come dimostra il mancato suicidio del personaggio, tra l'ilarità dei compagni di un banchetto-simposio che si dichiara essere stato troppo breve). Essa afferma quella "parola di risposta", "parola libera" che risponde al paradosso della libertà in quel tempo ultimo – ma non già "maturo", non già "compiuto" – che gli è concesso, unica *verità* e unica *legge*:

Non riconosco alcun giudice sopra di me e mi so adesso fuori dal potere di qualunque tribunale [...].

Ma, se non riconosco alcun giudice sopra di me, so nondimeno che mi si giudicherà, quando non sarò più che un imputato privo di udito e di favella. E non me ne voglio andare senza avere lasciato una parola di risposta, una parola libera, e non coatta, non già per giustificarmi, – oh, no! Non ha da chiedere perdono di nulla a nessuno, ma solo perché io stesso lo desidero (407).

Per questo la "spiegazione" si conclude con una sfida, perduta in partenza, alla natura: "la natura ha talmente limitato la mia attività con il suo termine di venti giorni, che il suicidio è forse l'ultimo atto che io possa ancora cominciare a finire di mia volontà. E se io volessi approfittare della mia ultima possibilità di *agire?*" (410). Come sappiamo, quella possibilità si risolve in una beffa, in un colpo mancato, in un atto mancato, nel volgersi del tragico al comico, del serio al faceto. Forse, alla lucida, piccola pistola tascabile, "mancava la capsula", come conclude Keller.

Questo *scacco* coinvolge anche la concezione di tempo quale dimensione fondamentale della narrazione apocalittica da cui siamo partiti. Sul piano temporale, il testo dostoevskiano si confronta infatti con quello biblico, spezzando però la direzione rettilinea, proprio perché afferma l'impossibilità del *kairós* "to affect *chronos*" (Holquist 1977: 104; il motivo fondamentale di questo romanzo consiste infatti in "an inspired moment that subsequently fails to change anything", *ivi*, 122). Nel finale del romanzo l'alfa si congiunge all'omega con l'immagine di Myškin e Rogozin che giocano a carte sul corpo morto di Nastasja: come se nulla fosse successo, come se nulla fosse cambiato, come se l'opera del Cristo-Myškin fosse stata vana. L'ultima parola che il medico avrebbe detto a Myškin sarebbe stata come la prima: "«Idiota!»" (602).

Resta, appunto, quella convergenza fondamentale: come nell'*Apocalisse*, nell'*Idiota* l'intreccio muove a ritroso, con il finale che dà senso all'inizio, attraverso una *rivelazione* che risulta però *tragicamente* priva di un correlativo metafisico, tutta concentrata sull'abbacinante paradosso dell'esistenza e sui suoi limiti.

■ BIBLIOGRAFIA

Benjamin W. (1942), *Tesi di filosofia della Storia*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, trad. it. di Renato Solmi, Einaudi, Torino Einaudi 1962 e 1995.

Bethea D.M. (1989), *The Shape of Apocalypse in Modern Russian Fiction*, Princeton, Princeton University Press.

Bloch E. (2005), *Il principio speranza (1953-1959)*, Milano, Garzanti.

Bloom H. (1992), *Rovinare le sacre verità: poesia e fede dalla Bibbia a oggi*, Milano, Garzanti.

Brenneman J. E. (1997), *Canons in Conflict. Negotiating Texts in True and False Prophecy*, Oxford University Press, Oxford.

Bauckham R. (1978), *Tudor Apocalypse: Sixteenth Century Apocalypticism, Millenarianism, and the English Reformation: From John Bale to John Foxe and Thomas Brightman*, Oxford, The Sutton Courtenay Press.

Camerlingo R. (1999), *Conquista e profezia: "Tamburlaine the Great"*, in *Teatro e teologia. Marlowe, Bruno e i Puritani*, Liguori, Napoli.

Charles R.H. (1920), *A Critical and Exegetical Commentary on the Revelation of St. John*, T&T Clark International, Edinburgh.

Charney M. (2010), *Wrinkled Deep in Time: Aging in Shakespeare*, Columbia University Press, New York.

Chestov L. (1945), *La notte del Getsemani (1923)*, trad. it. a cura di Enrico Emanuelli, Rosa e Ballo, Milano.

Cimitile A.M. (2007), "Macbeth": Criticism, Gender and the Tragedy of the Human", in *Textus*, XX, 3: 539-554.

Citati P. (2009), *Tamerlano. Il tiranno feroce che amava le miniature*, in «La Repubblica», 28-5-2009.

Coetzee J. (1992), "Confession and Double Thought: Tolstoy, Rousseau, Dostoevsky (1985)", in D. Attwell, *Doubling the Point: Essays and Interviews*, Harvard University Press, Cambridge & London, 1992: 251-293 .

- Collinson P. (1967), *The Elizabethan Puritan Movement*, Cape, London.
- Corsini E. (1980), *Apocalisse prima e dopo*, Torino, SEI, (riv. in *L'Apocalisse di Gesù Cristo secondo Giovanni*, SEI, Torino 2002).
- Cox R. (1969), *Between Earth and Heaven: Shakespeare, Dostoevskij, and the Meaning of Christian Tragedy*, New York, Holt.
- Christianson P. (1978), *Reformers and Babylon*, Toronto, Buffalo, and London, University of Toronto Press.
- Currie M. (2007), *About Time. Narrative, Fiction, and the Philosophy of Time*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- Donne J. (), *The Sermons*, ed. by Potter and Simpson, Berkeley, 10 vols.
- Dostoevskij F. (1994), *L'idiota*, a cura di Vittorio Strada, Torino, Einaudi.
- Firth K.R. (1979), *The Apocalyptic Tradition in Reformation Britain 1530-1645*, Oxford: Oxford University Press.
- Fusini N. (2011), "Il tempo disumano", in Ead., *Di vita si muore. Lo spettacolo delle passioni nel teatro di Shakespeare*, Mondadori, Milano: 439-440.
- Ghiyasoddin 'Ali di Yazd (2009), *Le gesta di Tamerlano*, cura e trad. it. di Michele Bernardini, Mondadori, Milano.
- Giglioli D. (2007), *All'ordine del giorno è il terrore*, Bompiani, Milano.
- Gill H.J. (2001), "Shakespeare's Hair: Staging the Object of Material Culture", in *Shakespeare Quarterly*, LXII, 4: 479-491.
- Gill H.J. (2000), "The New New Historicism's Wunderkammer of Objects" in *European Journal of English Studies*, IV, 2: 111-123.
- Gill H.J., "The Smell of Macbeth", in *Shakespeare Quarterly*, LVIII, 4: 465-86.
- Gill H.J. (2009), *Untimely Matter in the Time of Shakespeare*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- Greenblatt S. (1977), "Marlowe and Renaissance Self-Fashionings", in Alvin Kernan (ed.), *Two Renaissance Mythmakers: Christopher Marlowe and Ben Jonson*, John Hopkins University Press, Baltimore.
- Gunkel H. (1967), *I profeti*, cura e trad. it. a cura di Fausto Parente, Sansoni, Firenze.
- Haller W. (1938), *The Rise of Puritanism*, Columbia University Press, New York.
- Hattaway M. (1982; 2005), *Elizabethan Popular Theatre. Plays in Performance*, Routledge, London.
- Heaton E.W. (1977), *The Old Testament Prophets*, Longman & Todd, London.
- Hollander R. (1974), "The Apocalyptic Framework of Dostoevsky's The Idiot", in *Mosaic*, VII: 123-139.
- Holquist M. (1977), *Dostoevsky and the Novel: The Wages of Bibliography*, Princeton, Princeton University Press.
- Jay T.B. (2003), *The Psychology of Language*, Prentice-Hall, New York.
- Kermode F. (2004), *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, cura e trad. it. di Giorgio Montefoschi e Zuppet Roberta, Rizzoli [1966].
- Leatherbarrow W.J. (1982), "Apocalyptic Imagery in 'The Idiot' and 'The Devils'", in *Dostoevsky Studies*, 3: 43-51.
- Logan R.A. (2004), "Violence, Terrorism, and War in Marlowe's 'Tamburlaine' Plays", in Sara Munson Deats -Tallent Lenker Lagretta - Perry Merry G. (eds.), *War and Words: Horror and Heroism in the Literature of Warfare*, Lexington Books, Lanham: 65-81.
- Loisy A. (1923), *L'Apocalypse de Saint Jean*, Emile Nourry, Paris.
- Lombardi C. (2013), "Vedere la storia»: profezia e apocalittica in Tamburlaine The Great e Macbeth", in L. Marfè (a cura di), *Profezia e disincanto. Il tempo a venire nella tradizione letteraria e musicale*, Messina, Mesogea: 35-60.

- Lombardi C. (2011), *Mondi nuovi a teatro. L'immagine del mondo sulle scene europee di Cinquecento e Seicento: spazi, economia*, Mimesis, Milano.
- MacDonald J. (2010), "Demonic Time in Macbeth", in *Ben Jonson Journal*, XVII, 1: 76-96.
- Magris C. (2011), *Utopia e disincanto (1974-1988)*, Milano, Garzanti.
- Magris C. (2002), "L'Apocalisse non è la fine ma il presente della Storia", in *Il Corriere della Sera*, 25.10.2002: 37.
- Marenco F. (2006), *Arcadia puritana. L'uso della tradizione nella prima "Arcadia" di Sir Philip Sidney*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
- Marenco F. (1997), "Marlowe: Fundamentalism Reversed", in Zygmunt G. Baranski – Lino Pertile (eds.), *Essays in Honour of Giulio Lepsky*, «The Italianist», XVII: 197-211.
- Marlowe C. (2003), *The Complete Plays*, ed. by Frank Romany and Robert Lindsey, Penguin, London [ed. it. *Teatro completo*, a cura di J. Rodolfo Wilcock, Adelphi, Milano 1966-2002].
- Mc Luskie K. (2003-2006), "Macbeth, the Present, and the Past", in Richard Dutton and Jean Howard, *Shakespeare's Works. The Tragedies*, Blackwell, Oxford: 393-410.
- Moore E.R. (2002), "The Spirit and the Letter: Marlowe's «Tamburlaine» and Elizabethan Religious Radicalism", in *Studies in Philology*, XCIX, 2: 123-151.
- Morra G. (1966), "Introduzione" a Martin Buber, *Profezia e politica. Sette saggi*, Città Nuova, Roma (saggi scelti da Martin Buber, *Werke*, Kösel Verlag, München 1962).
- Most W.G. (2009), *Il dito nella piaga. Le storie di Tommaso l'Incredulo*, trad. it. di Daniela La Rosa, Einaudi, Torino.
- Munson Deats S. (1988), "Biblical Parody in Marlowe's «Jew of Malta»: a Re-examination", in *Christianity and Literature*, XXXVII, 2: 27-50.
- Nuovo Testamento. Greco e italiano*, a cura di Agostino Merk e Giuseppe Barbaglio, Edizioni Dehoniane, Bologna 1992.
- Ordine N. (2007), *Contro il Vangelo armato. Giordano Bruno, Ronsard e la religione*, Cortina, Milano.
- Orgel S. (1975), *The Illusion of Power: Political Theater in the English Renaissance*, University of California Press, Berkeley and London.
- Parker J. (2007), *The Aesthetics of Antichrist. From Christian Drama to Christopher Marlowe*, Ithaca and London, Cornell University Press.
- Patrides C. A. – Wittreich J.A. (eds.) (1984), *The Apocalypse in English Renaissance Thought and Literature*, Cornell University Press, Ithaca-New York.
- Ricoeur P. (1983), *Temps et récit (L'intrigue et le récit historique)*, t.1, Seuil, Paris 1983.
- Shakespeare W. (2005), *The Complete Works*, ed. by Stanley Wells, Gary Taylor, John Jowett, Oxford University Press, Oxford [ed. it. *Teatro completo di William Shakespeare*, a cura di Giorgio Melchiori, "I Meridiani" Mondadori, IX voll., Milano].
- Streete A. (2009), "What bloody man is that?: Questioning biblical typology in Macbeth, in Shakespeare", Special Issue on 'Shakespeare and Protestantism', 5, 1: 18-35.
- Thomas V., Tydeman W. (1994), *Christopher Marlowe. The Plays and their Sources*, Routledge, London and New York.
- Vattimo G. e Castellana L. (2008), *Prefazione a Il Candelaiolo*, Excelsior, Milano: I-VI.
- Walsham A. (1999), *Providence in Early Modern England*, Oxford University Press, Oxford & New York.
- Weber M. (2012), *Economia e società (1922)*, Roma, Donzelli.

Wikenhauser A. (1960), "L'Apocalisse di Giovanni", in *Il Nuovo Testamento commentato*, cura e trad. it. di Giovanni Rinaldi, Morcelliana, Brescia.

Zahn T. (1926), "Die Offenbarung des Johannes", in *Handbuch zum Neuen Testament*, ed. H. Lietzmann, Tübingen .