

BIBLIOTECA DELL'ARCADIA



# Atti e Memorie dell'Arcadia

3

2014



ROMA

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

«Atti e Memorie dell’Arcadia» è una pubblicazione con revisione paritaria

«Atti e Memorie dell’Arcadia» is a Peer-Reviewed Publication

*Direttore*

Rosanna Pettinelli

*Comitato scientifico*

Savio Collegio dell’Arcadia: Rosanna Pettinelli, custode generale, Rino Avesani, procuratore, Nino Borsellino, Nicola Longo, Francesco Sabatini, Luca Serianni, consiglieri, Riccardo Gualdo, segretario, Eugenio Ragni, tesoriere, Fiammetta Terlizzi, direttrice della Biblioteca Angelica

† Maria Teresa Acquaro Graziosi, Claudio Ciociola, Maria Luisa Doglio, Julia Hairston, Harald Hendrix, María de las Nieves Muñiz Muñiz, Manlio Pastore Stocchi, Franco Piperno, Paolo Procaccioli, Albert Russell Ascoli, Corrado Viola, Alessandro Zuccari

*Redattore editoriale*

Pietro Petteruti Pellegrino

*L’Editore si dichiara disponibile a regolare eventuali spettanze in favore degli aventi diritto*

ISSN 1127-249X  
ISBN 978-88-6372-715-9

© Accademia dell’Arcadia, 2014

*È vietata la copia, anche parziale e con qualsiasi mezzo effettuata  
Ogni riproduzione che eviti l’acquisto di un libro minaccia la sopravvivenza di un modo di trasmettere la conoscenza*

*Tutti i diritti riservati*

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA  
00165 Roma - via delle Fornaci, 24  
Tel. 06.39.67.03.07 - Fax 06.39.67.12.50  
e-mail: [info@storiaeletteratura.it](mailto:info@storiaeletteratura.it)  
[www.storiaeletteratura.it](http://www.storiaeletteratura.it)

GUIDO LAURENTI

L'ORATORIA DELLO "SPETTACOLO PATETICO"  
NEI «PROLOGHETTI» DELLE PREDICHE QUARESIMALI  
DI FRANCESCO PANIGAROLA

Da un'attenta ricognizione degli studi sul genere dell'omiletica si evince come siano tuttora esigue le pagine rivolte all'indagine della morfologia e della funzione del prologo, una sezione di assoluto rilievo per l'economia dell'intera predica, sia sotto un profilo specificamente letterario, sia per gli impliciti rimandi ideologici<sup>1</sup>. Ritengo pertanto utile analizzare alcuni «prologhetti» delle prediche quaresimali del Panigarola, che si configurano – per una dichiarata osservanza dei precetti aristotelici della *Poetica* – quali brevi segmenti di testo con una funzione retorica analoga a quella svolta dal proemio in relazione al poema, e costituiscono anche luoghi introduttivi particolarmente adatti a “dilettare” e a ospitare frammenti di scrittura letteraria<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> In merito alla funzione del prologo delle prediche, analizzato in particolare nella prospettiva della *rhetorica docens*, mi permetto di rinviare a G. LAURENTI, *Tra «diletto» e «maraviglia»: viaggi, passaggi e metamorfosi del prologo nelle Prediche spezzate di Panigarola*, in *La letteratura degli Italiani 2. Rotte, confini, passaggi, Atti del XIV Congresso dell'Associazione degli Italianisti (ADI). Genova 15-18 settembre 2010* (pubblicazione on-line disponibile all'indirizzo [www.diras.unige.it](http://www.diras.unige.it)). Per un'analisi della dimensione paratestuale del prologo, resta fondamentale: G. GENETTE, *Soglie: i dintorni del testo*, a cura di C. M. Cederna, Torino, Einaudi, 1989, in part. pp. 158-233. L'utilizzo del prologo teatrale in età moderna e, più specificamente, la riflessione teorica sottostante al prologo figurato cinquecentesco, posta in relazione con la materialità della messa in scena e con il coevo culto delle immagini, sono al centro di E. REFINI, *Prologhi figurati. Appunti sull'uso della prosopopea nel prologo teatrale del Cinquecento*, «Italianistica», XXXV, 2006, 3, pp. 61-86.

<sup>2</sup> Per le considerazioni di Panigarola sulla natura retorica del prologo si veda il suo *Modo di comporre una predica*, Cremona, Cristoforo Draconi, 1584. Quanto alle questioni retoriche e alla lingua da utilizzare dal pulpito mi sia consentito rimandare a G. LAURENTI, *Il «Predicatore» di Francesco Panigarola tra letteratura e retorica sacra del tardo Cinquecento*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXXV, 2008, 611, pp. 399-434 e R. BRAMANTE, *Il Predicatore di Francesco Panigarola*, «Studia Borromaeica», XXI, 2007, pp. 291-325. Per singoli aspetti relativi alla figura e alla scrittura, al magistero episcopale e al ruolo politico del Panigarola nel complesso panorama religioso e culturale del secondo Cinquecento vd. G. LAURENTI, *Da Panigarola a Botero: «apparecchiare l'armi» della retorica e della Scrittura per «difendere» la fede e «mantenere» lo Stato in Predicazione, eserciti e violenza nell'Europa delle*

Su impulso della precettistica classica, le orazioni del Panigarola si articolano, infatti, in una parte iniziale di preparazione alla predica vera e propria – il prologo – con il compito di catturare l'attenzione dell'uditorio e predisporlo alla successiva argomentazione teologica attraverso il mezzo del diletto o del «maraviglioso»<sup>3</sup>. È questo, dunque, lo spazio in cui il pre-

*guerre di religione (1560-1715). Atti del LII Convegno di studi sulla Riforma e sui movimenti religiosi in Italia (Torre Pellice, 8-9 settembre 2012)*, a cura di G. Civale, Torino, Claudiana, 2014, pp. 315-336; A. BENISCELLI, *Il Predicatore e le armi: lo «Specchio di guerra» di Francesco Panigarola*, in *Letteratura di guerra. Testi, eventi, protagonisti dell'arte della guerra dall'Umanesimo al Risorgimento*, a cura di G. M. Anselmi e G. Ruozi, Bologna, Archetipo Libri, 2010, pp. 105-145; F. GIUNTA, *Francesco Panigarola e la Scrittura come modello retorico: «la semplicità contra l'eloquenza»*, in *Sotto il cielo delle Scritture. Bibbia, retorica e letteratura religiosa (secc. XIII-XVI). Atti del colloquio organizzato dal Dipartimento di Italianistica di Bologna (Bologna, 16-17 novembre 2007)*, a cura di C. Delcorno e G. Baffetti, Firenze, Olschki, 2009, pp. 139-151; F. GIUNTA, *Panigarola e la Francia. Note sulla Vita e la teoria della predicazione*, «Lettere italiane», LIX, 2007, 3, pp. 331-351; A. LAY, *Un prelado italiano tra ligueurs e politiques*, in *Miscellanea Walter Maturi*, Torino, Giappichelli, 1966, pp. 17-53; G. POZZI, *Intorno alla predicazione del Panigarola*, in *Problemi di vita religiosa in Italia nel Cinquecento. Atti del convegno di storia della Chiesa in Italia (Bologna, 2-6 settembre 1958)*, Padova, Antenore, 1960, pp. 315-322. Concentra invece il campo dell'analisi sul versante della storia delle idee il volume *Francesco Panigarola. Predicazione, filosofia e teologia nel secondo Cinquecento*, a cura di F. Ghia e F. Meroi, Firenze, Olschki, 2013.

<sup>3</sup> Gli strumenti retorici del diletto e del «maraviglioso», riscontrabili nei «prologhetti» del Panigarola, sono – come noto – ampiamente raccomandati e impiegati dalle poetiche del secondo Cinquecento. Emblematico è il caso di Tasso, che nel riflettere e nel sottile disputare su queste categorie estetiche, costituisce il termine di confronto imprescindibile, e su cui mi limito a rinviare a G. SCIANATICO, *L'arme pietose. Studio sulla Gerusalemme Liberata*, II ed., Lecce, Pensa Multimedia, 2013; R. MORACE, *Dall'«Amadigi» al «Rinaldo». Bernardo e Torquato Tasso tra epico ed eroico*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012; G. ALFANO, *Torquato Tasso*, Firenze, Le Monnier, 2011; F. FERRETTI, *Narratore notturno. Aspetti del racconto nella Gerusalemme liberata*, Pisa, Pacini, 2010; A. A. PIATTI, «Su nel sereno de' lucenti giri». *Le Rime sacre di Torquato Tasso*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010; M. RESIDORI, *Tasso*, Bologna, Il Mulino, 2009; M. VITALE, *L'officina linguistica del Tasso epico. La «Gerusalemme Liberata»*, Milano, LED, 2007; S. VERDINO, *Il Re Torrismondo e altro*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007; C. MOLINARI, *Studi su Tasso*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2007; C. GIGANTE, *Tasso*, Roma, Salerno Editrice, 2007; E. RUSSO, *Studi su Tasso e Marino*, Roma-Padova, Antenore, 2005; R. GIGLIUCCI, *Giù verso l'alto. Luoghi e dintorni tassiani*, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 2004; M. L. DOGLIO, *Origini e icone del mito di Torquato Tasso*, Roma, Bulzoni, 2002; M. T. GIRARDI, *Tasso e la nuova «Gerusalemme»*. *Studio sulla «Conquistata» e sul «Giudicio»*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2002; L. CARETTI, *Ariosto e Tasso*, Torino, Einaudi, 2001; M. GUGLIELMINETTI, *Tassiana*, Torino, Thélème, 2001. Per cogliere il contesto culturale entro cui opera il Panigarola attraverso coordinate linguistiche e retoriche, si rivelano utili: S. BOZZOLA, *Purità e ornamento di parole. Tecnica e stile dei Dialoghi di Tasso*, Firenze, Accademia della Crusca, 1999; H. GROSSER, *La sottigliezza del disputare. Teorie degli stili e teorie dei generi in età rinascimentale e nel Tasso*, Firenze, La Nuova Italia, 1992; E.

dicatore può manifestare la sua vena scrittoria con maggior libertà artistica e senza eccessivi vincoli legati all'“opportuno” retorico proprio del genere sermocinale. Segue, scandito in due parti, il corpo della predica, vale a dire il nucleo in cui l'oratore prova, confuta ed esorta. Infine si dispone un veloce epilogo, che riannoda i fili del precedente apparato argomentativo, ammonisce il pubblico, lo invita a mutare la propria condotta di vita, riallacciandosi alle finalità di *docere* e *movere*. Nella parte conclusiva, però, Panigarola non ricorre al *delectare*: una scelta che risponde alla necessità precipua di non congedare gli ascoltatori con un senso di diletto e leggerezza, ma di salutarli, al contrario, lasciando nella loro mente il severo monito delle «riprensioni».

In un panorama letterario in massima parte ancora inesplorato, le *Prediche quadragesimali* [...] *predicate da lui in san Pietro di Roma, l'anno 1577*, che sono la raccolta delle quaranta orazioni tenute da Panigarola a Roma per la Quaresima del 1577, assurgono, per valore emblematico, a canone supremo nell'utilizzo della retorica del prologo nell'ambito dell'omiletica del tardo Cinquecento. Proprio in virtù della maggiore libertà di espressione consentita dai prologhi, essi danno luogo ad alcune delle più belle immagini e soluzioni stilistiche di Panigarola scrittore. Talvolta si rivelano medaglioni dominati dalla presenza di un grande personaggio e si risolvono in un apologo biblico, in una similitudine o in una vera rilettura allegorica della figura e dell'evento narrati. I prologhi sono sì preamboli che preparano l'uditorio all'ascolto della predica, ma non sono del tutto estranei a essa, dal momento che anticipano, spesso in forma di *exemplum*, di sentenza o di spiegazione dell'allegoresi presente nel testo, l'argomento e la direzione di sviluppo del sermone.

Il prologo della *Predica da farsi nella feria IV delle ceneri* (il primo giorno di Quaresima) si apre ricordando la celebrità e la fama «del trionfante nome dei sette colli di Roma»<sup>4</sup>: un *topos* di omaggio alla città che ospita il presente ciclo quaresimale, improntato sulla memoria di Roma *caput mundi*, a cui erano «vassalli e tributari, imperadori e regi»<sup>5</sup>, e sul privilegio della stessa

RAIMONDI, *Poesia come retorica*, Firenze, Olschki, 1980; G. BALDASSARRI, *“Inferno” e “Cielo”. Tipologia e funzione del “meraviglioso” nella “Liberata”*, Roma, Bulzoni, 1977; E. RAIMONDI, *Rinascimento inquieto*, Nuova edizione, Torino, Einaudi, 1994 [I ed. 1965].

<sup>4</sup> F. PANIGAROLA, *Prediche quadragesimali* [...] 1577, Venezia, Marchiò Sessa, 1605, p. 1 (d'ora in poi citate in questo modo). Nel frontespizio: PREDICHE | QUADRAGESIMALI | Del Reverendiss. Monsig. | PANIGAROLA | VESCOVO D'ASTI | Dell'Ordine di San Francesco de' Minori Osservanti, | predicate da lui in San Pietro di Roma, | l'anno 1577. | Con la Tavola copiosissima delle cose notabili. | Con privilegio. | IN VENETIA, MDCV. | Appresso gli heredi di Marchiò Sessa.

<sup>5</sup> *Ibid.*

di ospitare il cuore della religione cattolica, motivo per cui giungono predicatori da ogni dove a porgere il proprio ossequio. Con una doppia antitesi, Panigarola presenta a Roma i suoi «tributi», che non sono «argento» o «oro» e neppure «gemme» e «gioie», ma «parole» e «voci», «affetto» o «lingua»<sup>6</sup>. Un'antitesi che in ambito cristiano perde il suo tratto di paradossalità e assume il valore di una *climax* ascendente, in cui i «tributi» in apparenza di minor pregio risultano nettamente superiori e preferibili ai doni materiali e venali, rappresentati da metalli e pietre preziose, che si rivelano del tutto effimeri. Si innesta proprio qui un'altra catena di antitesi che sottolinea l'umiltà del «tributo» donato a Roma («Tributo non alto, ma basso; non superbo, ma umile; non ricco, ma povero»<sup>7</sup>); antitesi nelle quali il secondo termine delle contrapposizioni prevale nuovamente sul primo, tanto da sfociare nella dichiarazione del dono quale «tributo non già d'altro che di cenere»<sup>8</sup>. L'affermazione consente l'innesto della tematica del *memento mori*: la cenere, infatti, è segno esteriore e visibile che allude alla precarietà della vita, all'ineluttabilità della morte e alla necessità di una profonda conversione a Dio. Una tematica, questa del ricordo della morte, che – come noto – impronta la liturgia penitenziale delle Ceneri e che si riverbera sull'intero arco quaresimale. Le ceneri, dunque, pur richiamando drammaticamente l'uomo alla meditazione sulla propria essenza – *Memento homo quia cinis es et in cinerem reverteris* [Gn 3, 19] –, in quanto segno di penitenza ed esortazione al pentimento, sono un prezioso «tributo», tant'è che Panigarola scrive: «[...] ma sacre ceneri, ma sante ceneri, ma benedette ceneri»<sup>9</sup>.

Altro prologo notevole per fattura e contenuti è quello che inaugura la *Predica da farsi nella domenica I* (il quinto giorno di Quaresima), un sermone fondato sulle tentazioni diaboliche. A connotare la scena sono le figure bibliche di Davide e Golia, personaggi adatti, attraverso una lettura tipologica del passo, a simboleggiare Cristo e il diavolo. Il filisteo Golia è tratteggiato quale gigante «pieno d'orgoglio e fasto», che «vibrando indarno le smisurate braccia, e riempiendo il cielo d'ingiurie e grida» urla e invita gli avversari ebrei a uscire dal campo e a sfidarlo in un «singolar certame»<sup>10</sup>. Eppure, nonostante «la statura immensa» e l'«orrend'aspetto» di Golia abbiano fatto sì che nessuno per quaranta giorni osasse sfidarlo in duello, alla fine un giovane pastorello,

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 53.

disarmato, e solo, con pastorale verga, e poche pietre in mano, e entra in campo, e affronta il gigante, e rintuzza l'orgoglio di Golia, e risponde all'ingiurie, e cava la pietra, e l'avvolge alla fune, e iscaglia la fromba, e colpisce il nemico, e lo distende in terra, e con la spada finalmente di lui, e ispicca, e leva il temerario capo<sup>11</sup>.

Attraverso un incalzante periodare paratattico che annota e dipinge in modo puntuale le singole scene dell'impresa di Davide, Panigarola ne tratteggia la grinta, ne esalta il coraggio e ne ricorda la forza. È l'antitesi la figura retorica che rimarca, anche sotto un profilo strutturale, questo emblematico episodio biblico, che contrappone gli ebrei ai filistei, l'immagine di un pastorello a quella di un gigante, l'intelligenza alla forza bruta, l'eroismo di un giovane alla tronfia superbia di un uomo maturo. Ed è proprio la vigorosa opposizione tra i personaggi di Davide e Golia che permette di ricorrere alla vicenda veterotestamentaria per riutilizzarla quale prologo di un sermone basato sul tema dei pericoli tesi dal diavolo. Panigarola legge l'episodio in chiave tipologica e pertanto riscontra in Davide la figura di Cristo; in Golia, quella del diavolo; nei filistei, gli idolatri; nel campo di scontro, il deserto; nel bastone, l'innocenza; nella fronda, il Vangelo; nelle pietre, le Scritture; nel grido, l'atto di addurre e citare la Bibbia; nell'azione di combattere, l'impegno per superare le tentazioni; nel gesto di uccidere Golia, la cacciata di Satana. Così il racconto viene "cristianizzato" e interpretato come prefigurazione della vittoria di Cristo sul peccato, sul male, su Satana. Golia-diavolo ha scorrazzato per quaranta giorni, anzi per più di tremila anni, tra i filistei-idolatri finché il pastorello-Cristo, entrato nel campo-deserto, lo ha vinto con tre pietre-Scritture e la fronda-Vangelo. Ma soprattutto, il pastorello-Cristo ha sconfitto Satana nel campo del Calvario, con il bastone della Croce e con le cinque pietre delle sue cinque piaghe, da cui è sgorgato un «torrente di sangue» salvifico che ha intrapreso un «singolar certame» col diavolo<sup>12</sup>. È il sacrificio della Croce, che si manifesta «efficacemente» nell'immagine del sangue versato, a vincere Satana. La rappresentazione e il culto del sangue di Cristo occupano, ancora una volta, un posto di assoluta centralità nell'immaginario letterario e nella teologia del Panigarola. Ed è in virtù di questo sangue sgorgato dal costato di Cristo, il sangue «sacramentale» dell'Eucarestia, che gli uomini possono accedere alla salvezza redentrice del sacrificio del Signore. All'interno di prediche concepite e tanto più scandite secondo moduli derivati dalle poetiche del classicismo avviene l'incontro tra la retorica delle passioni e un

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> *Ibid.*

rigido impianto argomentativo, improntato alla teologia controriformistica a generare stilemi – e cioè immagini letterarie e teologiche tradotte all'insegna di una precisa grammatica stilistica – particolarmente «patetici» e ricchi di sostrato teologico, come, appunto, quello della celebrazione del sangue. Stilemi che si caricano sempre più di significati teologici e richiami letterari: di qui a poco, infatti, il significante acquisirà una moltitudine di significati tanto da trasformare queste parole-tema in «concetti», e sarà l'«arguzia» la facoltà creativa e interpretativa di tali immagini, così dense di sovrapposizioni e intrecci logici.

Nel prologo della *Predica da farsi nella II feria dopo la prima domenica* (il sesto giorno di Quaresima) protagonista è invece un «vile animaletto», menzionato già da Salomone nel libro dei Proverbi e da Esopo, autore sul quale si esercitava lo studio del latino e che la Scolastica – è cosa nota – utilizzava anche come repertorio per la predicazione. La formica è qui celebrata per la laboriosità, la costanza, la capacità di prevedere e prevenire i tempi futuri, i tempi dell'inopia e della prova. Senza alcuna costrizione da parte di comandanti o precettori, la formica, «là nella mezza estate, quando ogni cosa bolle e arde il cielo», e «non mancano grani a messe al suo presente vitto», lavora e ammassa provviste per l'inverno, riponendole «in piccole caverne, quasi in naturali horrei»<sup>13</sup>. Alla stessa maniera, anche l'uomo durante l'estate della vita deve raccogliere scrupolosamente «meriti» per poter affrontare l'inverno del «giudizio orrendo»<sup>14</sup>, ossia il giudizio universale. La similitudine tra «formica» e «uomo» viene dunque riportata sotto una chiave di lettura teologica, cosicché la stagione invernale è paragonabile al giorno del giudizio finale, e i caratteri meteorologici di tale periodo sono assimilabili ai «segni» che preannunciano la seconda venuta di Cristo. Sono i *topoi* legati alla letteratura apocalittica, le ripetizioni che insistono tematicamente sulla parola «inverno», il veloce susseguirsi dei quadri descrittivi mediante il ricorso allo stile paratattico a introdurre il tema della parusia e, soprattutto, dell'escatologia, soggetto ed epicentro dell'intera predica:

Verno, ove sarà il giorno (ohimè) pur quanto nubiloso e breve, ove sarà per molto vestito a bruno il cielo, ove condensarsi l'aria, inarideransi l'acque, aggiaccerà la terra, si farà aspro il tempo, illanguideransi i fiori, seccheransi l'erbe, spogliaransi gli alberi, taceranno l'augelli, e per uscir d'enigmi, verno, ove tremerà, si scuoterà, si commoverà, e aggiaccerà chiunque sarà presente<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> Ivi, p. 67.

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> *Ibid.*

Il severo imperativo a impegnarsi in vista del giudizio ultimo si traduce nell'evocazione del fermo monito di Cristo, esortazione restituita alla perentorietà e all'icasticità originarie grazie all'autorità della formula in latino. Nel giorno stabilito, Cristo si rivolgerà alle caverne e agli orridi delle nostre coscienze, e a chi avrà raccolto opere buone dirà: «*Venite benedicti*»; al contrario, verso chi non si sarà preparato, nonostante le «essortazioni» e gli «aiuti buoni» avuti durante la vita, verrà pronunciata la «cruda sentenza»: «*Ite maledicti* [Mt 25, 41]»<sup>16</sup>.

Il prologo della *Predica da farsi nella V feria dopo la prima domenica* (il nono giorno di Quaresima) precede un sermone dedicato alla forza della preghiera. Saul e Davide sono i personaggi che nel preambolo testimoniano il valore e gli effetti della supplica a Dio. Il «misero» Saul era posseduto da uno spirito maligno che lo tormentava giorno e notte, al punto che, quando sentiva il canto e il suono della cetra di Davide, il demone si ribellava e lo straziava ancor più, per poi liberarne momentaneamente il corpo estenuato. L'episodio, raccontato da Panigarola, è trasposto alla luce dei consueti schemi della retorica del *pathos*, che si estrinsecano nella costante aggettivazione di sostantivi – per cui la «cetra» di Davide è detta «pastoral cetra», la «mano» è la «maestra mano», le «note» sono «le musicali note», lo stesso Davide viene qualificato come il «giovanetto Davidde» e il «concento» diviene il «bel concento»<sup>17</sup> – in una sequenza frastica di tipo paratattico, retta dal polisindeto (con ripetizione dello stesso) e caratterizzata dalla figura dell'accumulo – «lo stemprato spirto, e ruggiva, e torceva, e affannava poi il posseduto corpo, e si adirava, e fremeva, e era astretto all'ultimo di lasciar Saulle, e ritirarsi altrove»<sup>18</sup> – e da una drammatizzazione delle tonalità del discorso che ne traduce le riflessioni in forma di interrogative retoriche. Anche il racconto della Cananea e della figlia posseduta mettono in risalto la forza della preghiera. Quando infatti la madre si decide a prender «in la mano, anzi in la bocca, la bella cetra dell'orazione santa» per intonare un *miserere mei*, subito – scrive Panigarola servendosi del consueto stile paratattico – «e esaudisce Cristo, e vince l'orazione, e lo spirito è confuso, e il concento ottiene, e libera è la figlia, *et sanata est filia eius ex illa hora* [Mt 15, 28]»<sup>19</sup>. L'orazione di Davide fu un «concento a sette voci»<sup>20</sup> e tale fu anche l'invocazione della Cananea. Ma pure la preghiera che Cristo insegnò

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 99.

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 100.

<sup>20</sup> *Ibid.*

agli uomini per rivolgersi al Padre fu «un concerto a sette voci», e persino sulla Croce, Cristo, vero «Cigno»<sup>21</sup>, morì cantando un inno di sette parole. Musica, canto e parole sono dunque il tritico che dà vita alla perfetta orazione, in linea con una concezione della preghiera quale “concerto” che

<sup>21</sup> *Ibid.* L'immagine mitologica del cigno conosce una lunga tradizione nella cultura classica, in quella del cristianesimo dei primi secoli e poi nella successiva tradizione medievale, a cominciare da Eratostene di Cirene (*Catasterismi*, 25) che narra come Zeus, invaghitosi della ninfa Nemesi, orchestrasse un piano per catturarla e possederla: si tramutò in bellissimo cigno e ordinò ad Afrodite di trasformarsi in un'aquila e poi di inseguirlo. A questo punto Nemesi, impietosita dal cigno, lo accolse fra le sue braccia e questi poté godere dell'amore della ninfa. Al racconto Igino (*De astronomia*, II 8) apporta alcune variazioni: Zeus continua a inseguire la bella Nemesi, che per fuggire si trasforma in diversi animali sino ad assumere le sembianze di un'oca. Così Zeus, a sua volta diventato cigno, può possedere la ninfa amata. In un altro luogo (IGINO, *Fabulae*, 77), la storia conosce un'ulteriore variante nel racconto di Zeus che, sotto le spoglie di uno splendido cigno, cerca di appropriarsi di Leda, moglie del re di Sparta, che in seguito genererà i Dioscuri. Sempre Igino (*De astronomia*, II 6-7) racconta un altro mito che ha per protagonista il cigno: Orfeo, musico degli Argonauti, viene ucciso dalle sacerdotesse di Bacco e si trasforma nella costellazione del Cigno, limitrofa a quella della Lira, a perenne ricordo dello strumento preferito dal cantore. Anche Platone riprende il mito del cigno Orfeo e nella *Repubblica* (620 a) scrive che Orfeo, sprezzante del genere femminile che gli ha causato la morte, si rifiuta di rinascere da esso, e preferisce essere tramutato in cigno. A questi miti che associano il cigno a storie di violenze e di inganni si accompagna l'altra immagine del cigno come emblema dell'amicizia: Fetonte, figlio di Elio, decide di guidare il carro del sole, ma, spaventato dall'immensità del cielo e dalle figure delle varie costellazioni, perde il controllo del carro, rischiando ora di incendiare ora di raffreddare il mondo. Così Zeus lo fulmina e lo getta nel fiume Eridano, dove, nonostante l'estremo tentativo dell'amico per salvarlo, muore annegato. Le Eliadi, le sorelle che tanto lo piansero, furono trasformate in salici piangenti, mentre il fedele amico in splendido cigno. In epoca e in ambito cristiano, sia la figura di Orfeo sia quella del cigno si affermano quali immagini di Cristo. Come Orfeo per amore di Euridice discende nell'Ade per riportarla a nuova vita, così Cristo scende negli inferi per risuscitare glorioso. E se Orfeo, privato definitivamente dell'amata Euridice, per sette giorni tenta di convincere Caronte a permettergli una nuova discesa nel regno dei morti, allo stesso modo Cristo intona sulla Croce un canto del cigno di sette parole per la redenzione dell'umanità. Cristo è tratteggiato, dunque, quale cantore e musico, l'unico capace di discendere nell'oltretomba e di uscirvi vittorioso. Accanto all'immagine Cristo-Orfeo (accostamento che in Clemente Alessandrino si ripropone, spesso in forma implicita, nel segno di una costante opposizione: cfr. *Protrettico ai Greci*, I 1, 2 e 3, 1; II 13, 3 e 21, 1; VII 74, 4-7; XII 118, 1), si affermano e si diffondono le coppie Cristo-cigno e Spirito Santo-cigno. Gli autori medievali assimilano e traducono progressivamente in chiave cristiana la leggenda del cigno e di Leda, rintracciando in costei l'immagine della purezza e nel cigno la figura dello Spirito Santo. Gli stessi copti d'Egitto erano soliti incidere sui loro anelli l'emblema del cigno e di Maria, ravvisando in questo il candido simbolo dello Spirito Santo che discende appunto sulla Vergine. Ma talvolta, nel corso del Medioevo, al cigno si associano anche connotazioni negative, in quanto immagine della lussuria, per il suo atteggiamento di intrecciare il collo con gli altri cigni, e dell'ipocrisia, perché lo splendido, candido piumaggio cela in realtà carni di colore nero. In questo modo,

necessita della forza patetica della musica, della grazia del canto e dell'efficacia della parola. Un'orazione di lode, di intercessione, di richiesta o di ringraziamento che è un intreccio di canto, musica e parola, e rispetto alla quale Cristo è l'*exemplum* sommo da imitare: come il cigno prima di morire emette un verso straordinariamente soave, così Cristo ha cantato la sua orazione perfetta proprio in punto di morte. E la stessa Croce è, a ben guardare, canto di perfetta orazione.

Altro prologo emblematico è quello della *Predica da farsi nella domenica seconda* (il dodicesimo giorno di Quaresima), in cui si delinea una notevole prova di retorica dell'*ekphrasis*, modulo frequente nella predicazione del Panigarola e che trova vasta applicazione proprio nei preamboli dei sermoni. In tale prologo vi è la presenza di una duplice *ekphrasis*: il primo quadretto descrive il carro sul quale Elia giunge in cielo e la condizione di mestizia che attanaglia l'animo di Eliseo, rimasto sulla terra a guardare impotente l'allontanamento del padre. Una descrizione costruita con il ricorso a una nutrita aggettivazione, con sostantivi connessi al campo semantico del fuoco, che riverberano ogni luminosità e cromatismo sulla narrazione, con vocaboli che traducono sotto un profilo visivo le passioni provate da Elia e da Eliseo, e infine con un'interrogativa retorica che, se da un lato pone in rilievo il «manto» – immagine e soggetto su cui si appunta la seconda *ekphrasis* –, dall'altro lato facilita il passaggio dall'episodio biblico a quello evangelico. Una transizione difficoltosa per la diversità sostanziale tra la trasfigurazione di Elia e quella di Cristo:

Quando sopra un carro celeste, ch'era tutto fiamma e tutto fuoco, su verso il cielo per questi campi aerei, attonito, e stupito con ben veloce, ma con pacato moto era rapito il gran profeta Elia, se bene in terra pieno d'amare lagrime, e a pena poten-

secondo tali tradizioni e reinterpretazioni in chiave mitologica, il racconto è al centro di continue riscritture e inserito in un reticolo di allusioni e rimandi che ne ampliano a dismisura i significati. Vero centro unificante da cui si staccano questi differenti filoni mitologici è l'equivalenza figurale tra Orfeo, il cigno, Cristo e lo Spirito Santo, all'origine di una lunga serie di catene metaforico-allegoriche incentrate sull'icona del perfetto musico, detentore di un potere catartico, inebriante e suadente, e persino taumaturgico. Pertanto, Cristo in Croce può essere rappresentato anche quale candido cigno che canta la salmodia più armoniosa, gradita e salutare, e compie così l'oblazione perfetta, ritmandola con le parole, la poesia e il canto di una compiuta liturgia. Anche in tale accumulo e sedimentazione di significati, e nelle stesse strategie retoriche che li innervano, si riscontra il processo di progressivo inglobamento dell'oratoria sacra nella letteratura e nel teatro. Ma nell'oratoria del tardo Cinquecento non si rileva ancora il tripudio e il predominio dell'*elocutio* e dell'*actio* a scapito di *inventio* e *dispositio*. Questi due momenti retorici sono ancora saldamente presenti e intrecciati con *elocutio* e *actio*, le parti rispettivamente privilegiate da letteratura e teatro.

do fissar le luci nell'inflammato padre, ne rimaneva sconsolato e mesto il povero Eliseo, chi non sa nondimeno che per conforto estremo, pendente il vecchio dal corrente carro, lasciò caderli in pegno, e in caparra certa del suo pronto volere il proprio manto?<sup>22</sup>

Il secondo quadro descrive invece la trasfigurazione di Cristo sul Tabor: un'epifania della sua divinità, connotata da accentuata lucentezza, tanto da indurre Panigarola ad affermare come «incontro ai raggi del splendore di lui, non è sì altiera questa vista mia, che si possa difendere»<sup>23</sup>. Una dichiarazione che per un verso ribadisce il motivo dell'apofasia, attingendo al *topos* dantesco dell'impossibilità di fissare la folgorante luce divina, ma che d'altro canto si propone di riportare l'attenzione sul mondo terrestre, o meglio su quanto Dio abbia rivelato di sé permettendo così agli uomini di conoscerlo. E infatti, non potendo sostenere la visione gloriosa di Dio, Panigarola con più umiltà e profondo senso di realismo si pone a osservare qui «in basso», sulla terra, il «manto di Cristo»<sup>24</sup>, ossia il Vangelo. Ritorna, pertanto, l'immagine del «manto», che riporta la riflessione dalla trascendenza celeste alla realtà terrestre: Cristo, infatti, ha lasciato agli uomini il messaggio divino, e cioè la rivelazione che avvicina Dio all'uomo e lo rende conoscibile. Il Vangelo, se dunque è il luogo in cui leggere la volontà e l'annuncio di Dio, è anche il mezzo per scrutarne la trascendenza, potendone sostenere lo sguardo. La traduzione retorica delle virtù del «manto evangelico» è affidata proprio a una straordinaria *ekphrasis* allegorica:

[...] manto altro che di seta, o d'oro, manto altro che di porpora, o d'ostro, manto altro che di bisso, o croco, manto ove il telaro furono gli anni, l'ordito le figure, il tessuto le profezie, il ricamo i miracoli, il fregio i consigli, e i maestri stessi furono gli apostoli: manto, dentro del quale involti sono i misteri tutti, in modo tale, o Signore, se gli apostoli stessi volendoti mirare trasfigurato, *ceciderunt in facies suas* [Apc 7, 11]<sup>25</sup>.

Ma è lo stesso Vangelo a configurarsi come veste così candida da generare riverberi in grado di «offendere» la vista, se prima non si preparano e non si proteggono gli occhi con la virtù della «speranza»: «[...] questa veste è fatta come neve, onde la bianchezza potrebbe offendere gli occhi, ma affissateli prima nel bel verde della speranza in Dio, e poi vedrete il bianco»<sup>26</sup>.

<sup>22</sup> PANIGAROLA, *Prediche quadragesimali* [...] 1577, p. 135.

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> *Ibid.*

Argomento di questo prologo è quindi un tema di carattere metamorfico – la trasfigurazione di Cristo – calato in una dimensione oratoria contrassegnata da gusto descrittivo, giochi di antitesi, iperbati, enumerazioni e, ancora, *ekphrasis*.

Il prologo della *Predica da farsi nella feria seconda della seconda domenica* (il tredicesimo giorno di Quaresima) è una celebrazione della forza della Croce, che ricorre a un'esegesi tipologica di grande fortuna e ampia tradizione. Nel libro dei *Numeri* si narra di come il deserto d'Arabia fosse infestato da velenosissimi «serpenti di fuoco», che Mosè riuscì a combattere «fingendo sopra un palo, fra le minute arene del deserto, un serpente di bronzo»<sup>27</sup>. Coloro che infatti venivano morsi dai serpenti potevano ottenere una guarigione istantanea a condizione che fissassero con lo sguardo il serpente di bronzo innalzato in mezzo al deserto. A questo punto si innesta la consueta interpretazione allegorico-tipologica in chiave morale, che nei serpenti velenosi scorge il peccato e le tentazioni; nel morso dei serpenti, il fomite del peccato; nel fuoco, la carne; nelle ferite, le colpe; nel deserto, il mondo; sino a intravedere nel palo la Croce e nel serpente di bronzo la figura di Cristo stesso. È la retorica del paradosso – in ambito cristiano ravvisabile, per antonomasia, nello "scandalo" della Croce – che fa del serpente uno strumento di salvezza e non di morte, grazie all'accostamento tipologico con Cristo, e secondo una retorica congiunta a una sequenza enumerativa, anch'essa paradossale rispetto al termine «croce», a scandire il nucleo del prologo:

Ecco che mentre feriti, e poco men che morti nella infidelità giacevano tutti, si erge il serpente nel palo, si crucifigge Cristo, e opra sì, che chiunque fissa l'occhio dell'intelletto in lui, e esce dagli errori, e crede il vero, *cum exaltaveritis filium hominis, tunc credetis quia ego sum* [Io 8, 28], dice il Vangelo di oggi, e la croce santa, o Roma (lo dice san Crisostomo), mistero di fede, sacramento di speranza, chiave di scienza, forma di giustizia, magnificenza dei regi, gloria dei sacerdoti, sostegno dei deboli, ristoro de poveri, lume de ciechi, appoggio di sciancati, speranza degli afflitti, resurrezione di morti<sup>28</sup>.

Al catalogo di epiteti alla Croce desunti da Giovanni Crisostomo (*Sulla Provvidenza*, VIII 5-14; *Omellerie sul Vangelo di Matteo*, LIV 4-5; *Sulla Croce e sul ladrone*, omelia I, 49), Panigarola ne aggiunge altri due: essa è anche «chiave di David», che schiude le verità a cui si deve prestar fede, ed è «arbor del Paradiso», in quanto vi si ricavano «li frutti del ben vivere»<sup>29</sup>. La

<sup>27</sup> Ivi, p. 147.

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> *Ibid.*

Croce, quindi, quale albero di salvezza e redenzione, in contrapposizione all'albero primordiale della conoscenza del bene e del male. In questo luogo, a mio avviso, agisce nel testo una sorta di antifrasi latente, che, se riconosciuta, mostra come la Croce, legno senza linfa e secco, sia in realtà il vero albero della vita, mentre l'albero del Paradiso terrestre, rigoglioso e copioso di frutti, potenziale fattore di rischio, essendo uno strumento di morte nei confronti del libero arbitrio e della volontà umana.

Nel prologo della *Predica da farsi nella feria terza della seconda domenica* (il quattordicesimo giorno di Quaresima), che si articola intorno al tema della superbia, vizio pericoloso anche per gli ecclesiastici, Panigarola mette in scena la vicenda dell'ebreo Gedeone, tratta dal libro dei *Giudici*, con una narrazione che compendia letteratura, teatro e pittura. Nella lotta contro i Madianiti, Gedeone conduceva un esercito forte di diecimila soldati «tutti scelti»<sup>30</sup>, ma a Dio questa milizia sembrava troppo numerosa. Per ridurre il numero dei guerrieri, Gedeone li porta a dissetarsi presso una fonte. La fonte, *locus amoenus* per eccellenza, ristoro del corpo e dello spirito, è lo scenario in cui Panigarola ambienta, grazie a un tratteggio incisivo e a una forte intensità drammatica che fa leva sull'aspetto visivo, il gesto stesso con cui i soldati attingono l'acqua. Sono l'«*actio* scenica» e l'«*actio* dipinta» a esprimere con la forza dell'immagine il significato e il criterio della scelta di Gedeone di portare i soldati alla fonte. Due sono le possibili condotte: alcuni soldati si prostrano a terra, immergono il capo nell'acqua e bevono; altri, invece, si chinano, lambiscono con le mani l'acqua, la raccolgono nei palmi e la portano alla bocca. Il comportamento è rivelatore dell'animo: è infatti il teatro dei gesti a introdurre i fedeli nell'invisibile interiorità dei personaggi. Pertanto, con il prostrarsi a terra e con l'immergere direttamente la testa nell'acqua, certi guerrieri rivelano la foga, l'impeto, l'istinto, la brama e l'assenza di dignità che li caratterizzano. Saranno proprio questi a venire congedati da Gedeone. Il dignitoso inchino e la delicatezza nel raccogliere l'acqua indicano, al contrario, la riflessività, la pacatezza e l'equilibrio del secondo gruppo di soldati, quelli che Gedeone sceglierà di tenere con sé per continuare la battaglia. A questo episodio, recepito e riproposto in versione teatrale, Panigarola applica la consueta esegesi attualizzante e di taglio morale. La fitta schiera di soldati al seguito di Gedeone corrisponde all'insieme dei fedeli cristiani: «[...] e dieci, e cento, e mille, tutti sotto l'insegna di Cristo par che seguino il campo della dottrina»<sup>31</sup>. Un insieme numeroso,

<sup>30</sup> Ivi, p. 157.

<sup>31</sup> *Ibid.*

come suggerisce il *tricolon* in forma di *climax* ascendente, ma profondamente eterogeneo al suo interno, e di cui è spia indicativa il verbo «par». Ci sono, infatti, cristiani che bevono con la sola bocca, vale a dire che «dicono e non fanno»<sup>32</sup>; e poi vi sono fedeli che per dissetarsi piegano il ginocchio e raccolgono l'acqua con la mano: costoro «aggiungono ai detti i fatti»<sup>33</sup>. In tale rilettura morale della vicenda di Gedeone, Panigarola sottolinea la necessità dell'incontro tra dire e agire, tra fede e opere. A tal fine si serve ancora una volta dell'immediatezza della retorica del gesto: l'atto del ginocchio piegato e della mano con l'acqua portata alla bocca sono un ritratto icastico dell'importanza dell'agire per il cristiano. La scena della genuflessione simboleggia e richiama la virtù dell'umiltà, che dovrebbe caratterizzare soprattutto gli ecclesiastici, spesso dominati, invece, da ostentazione di superiorità. La superbia è infatti definita, con una serie di epiteti, quale «peste dell'anime, morbo dei cuori, febbre continua, paralisi incessante, coltello acuto, veneno mortifero, toscio arrabbiato, tarma del cuore, lima del petto, infirmità mortale, morte dell'uomo, madre d'ogni male»<sup>34</sup>. Richiamando l'immagine del soldato virtuoso, Panigarola nota come sia proprio l'umiltà, potente medicina contro la superbia, a far piegare il ginocchio al guerriero di buoni costumi e consentirgli di bere con l'aiuto delle mani, dunque, fuor di metafora, a far «giongere i fatti alle parole»<sup>35</sup>.

Nel prologo della *Predica da farsi nella domenica terza* (il diciannovesimo giorno di Quaresima) si anticipa il tema che sarà poi il nucleo dell'omilesi, ossia la lotta tra Dio e il demonio per contendersi il possesso dell'uomo. È la letteratura veterotestamentaria a prestare le figure di Esaù e Giacobbe, che simboleggiano e impersonano tale contrasto. Costoro sono in lotta sin da quando, «gemelli infanti» ancora nel grembo di Rebecca

di già cozzando (dice la santa *Genesi*) e combattendo insieme diero alto principio a quell'inimicizia, per la quale, e nella nascita uscì Esaù cacciato, e spinto dalla man pargoletta di Giacobbe, e nella puerizia ebbero contrasto di primogenitura, e nella gioventù ebbero rissa di benedizioni, e nella vecchiaia ebbero gara sopra la successione, e in tutto il corso delle vite loro ebbero sempre insieme, e battaglie, e guerre<sup>36</sup>.

Anche in questo caso, nell'ipotesto biblico Panigarola rintraccia e propone gli aspetti che concorrono maggiormente a sottolineare il contrasto tra i due

<sup>32</sup> Ivi, p. 158.

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> Ivi, p. 213.

fratelli: il conflitto è presentato come la cifra che ne caratterizza il rapporto sin dalla vita intrauterina, quando – scrive Panigarola con un'emblematica immagine – Esaù esce dal ventre materno scacciato, quasi spinto fuori a forza dalla «man pargoletta» del fratello. Un'ostilità cominciata «nella nascita» e che perdura e si rinnova nelle varie stagioni della loro esistenza: «nella puerizia» per l'acquisizione della primogenitura, «nella gioventù» per ottenere la benedizione paterna, «nella vecchiaia» per assicurarsi la successione. La stessa selezione lessicale operata da Panigarola per descrivere la vicenda dei due fratelli rimanda al campo semantico dello scontro: essi costantemente «cozzano», «combattono», sono mossi da «inimicizia», «si cacciano», «si spingono», sono in «contrasto», in «rissa», in «gara», in «battaglie» e in «guerre». Il testo biblico, però, evidenzia una contrapposizione segnata e rinvigorita dall'intelligenza e dall'arguzia: Esaù e Giacobbe sono gemelli e questo li pone in una condizione di parità. Tuttavia è Esaù il fratello venuto alla luce per primo dal grembo materno e dunque spettano a lui la primogenitura e la benedizione del padre. Egli invece, rientrato affamato dalla campagna, cede al fratello la primogenitura in cambio di un piatto di lenticchie e in seguito perde anche la benedizione paterna, perché Giacobbe se ne appropria con l'inganno. Esaù risulta quindi sprovveduto, superficiale e ottuso; mentre il fratello Giacobbe è campione di intelligenza, avvedutezza e intraprendenza. Egli lotta anche con Dio per ottenerne la benedizione e nel mostrargli fedeltà esce vincitore, tant'è che il Signore lo soprannomina «Israele», che significa appunto «lottò col Signore e vinse». Interpretando tale episodio biblico Panigarola pone l'accento proprio sull'inimicizia e sull'incessante lotta tra i due fratelli e lo rilegge eliminando sia la componente del conflitto, più legata al profilo caratteriale dei personaggi, sia i rilievi ironici e umoristici disseminati nel testo, per proporre invece una lettura morale che estremizza ed enfatizza la dimensione comportamentale, facendo di Esaù e Giacobbe due figure emblematiche, modelli esemplari, rispettivamente, del male e del bene. Sotto tale profilo l'episodio biblico può essere davvero emblema figurale del contrasto tra Cristo e Satana: una lotta atavica che ripercorre, nelle varie fasi, le vicende dell'inimicizia dei due gemelli. La lotta tra Lucifero e il Verbo è infatti descritta secondo una scansione quadripartita, così come quattro sono i momenti salienti evocati nella vicenda di Esaù e Giacobbe. La lotta già a partire dal ventre materno conosce il suo corrispettivo nella battaglia tra Satana e Cristo nell'Empireo, mentre la venuta al mondo di Esaù si riallaccia alla cacciata di Lucifero dal Cielo. Il contrasto per la primogenitura è analogo a quello ingaggiato dal Signore col diavolo nel deserto, così come la contesa per la benedizione richiama i combattimenti di Cristo in Croce. Infine, la controversia tra i fratelli per la successione è analoga alla guerra nell'Inferno per la contesa delle anime.

Insomma, tutta la missione di Cristo si concentra sul compito di scacciare il demonio: una continua e costante battaglia che Panigarola vede delineata già nella rivalità tra Esaù e Giacobbe. Da un punto di vista teologico, la battaglia ha la genesi, l'apoteosi e la risoluzione proprio nell'azione di contrasto intrapresa dal Verbo nei confronti di Lucifero. Scrive infatti Panigarola:

Roma mia cara, e dentro al vastissimo seno, e all'amplissimo ventre di tutto il Cielo empireo erano ancora riserrati, e chiusi Lucifero, e il Verbo, quando facendo *proelium magnum in coelo* [Apc 12, 7] (non ve lo ricordate), diedero principio a quella lunga zuffa, per la quale e nell'uscir dal Cielo, uscì Satanno scacciato fuori dal Verbo, e nel deserto ebbero contrasta insieme, e nella Croce combatterono, e nell'Inferno guerreggiarono, e in tutto il corso insomma della vita sua non fa altro Cristo, che *eiiciens daemonium* [Lc 11, 14]<sup>37</sup>.

La stessa parabola terrena di Cristo sembra comprendersi appieno solo se esaminata nel suo rapporto con la fonte del male; la storia della salvezza e, in particolare, i misteri della vita di Cristo vengono correlati agli effetti che sortiscono nei confronti di Satana. Significativa, in proposito, la strategia retorica che in forza dell'epifora enfatizza il nome «Satana»: costui è infatti il principio personale del peccato contro cui è rivolta ogni azione di Cristo e rappresenta pertanto la creatura che provoca, richiede e orienta i continui interventi nella storia da parte di Dio, tant'è che Panigarola esamina gli episodi dell'esistenza di Cristo proprio alla luce delle ripercussioni esercitate sul demonio:

E non solo l'ingresso di Cristo è uscita di Satanno, l'incarnazione di Cristo amo di Satanno, la natività di Cristo morte di Satanno, la circoncisione di Cristo freno di Satanno, il battesimo di Cristo naufragio di Satanno, il digiuno di Cristo confusione di Satanno, la voce di Cristo tremore di Satanno, la Croce di Cristo flagello di Satanno, la morte di Cristo sepolcro di Satanno, la resurrezione di Cristo perdizione di Satanno, il trionfo di Cristo ignominia di Satanno, l'ascensione di Cristo precipizio di Satanno, il giudizio di Cristo dannazione di Satanno<sup>38</sup>.

E si rivela senza dubbio scenografica questa continua e imponente guerra tra bene e male, lotta che registra ricorrenti e grandiose vittorie da parte di Cristo sul demonio, e di cui il predicatore deve essere «tromba sonora, e ben proporzionata a tanta guerra»<sup>39</sup>.

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> *Ivi*, pp. 213-214.

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 214. Sulla retorica controversistica mi sia consentito rinviare a G. LAURENTI, *Tra retorica e letteratura: l'oratoria dell'«argomentare ornato» nelle «Calviniche» di Francesco Panigarola*, Torino, Facoltà di Lettere e Filosofia, 2012.

La *Predica da farsi nella feria terza dopo la quarta domenica* (il ventottesimo giorno di Quaresima) sviluppa il tema delle «cognizioni» di Cristo. Nel prologo campeggia la figura dell'eroina Giuditta, «bella e valorosa vedovella ebrea, colma di santo ardore, con intrepido cuore, e ben più mille volte che virile»<sup>40</sup>, colta nel momento in cui si prepara «all'alta impresa di liberare i suoi, e di troncargli il capo al superbo Oloferne»<sup>41</sup>. La «beltà nativa» era accresciuta sia «con monili, con gemme, con ori, con fiori, con colori, con ornamenti insomma preziosi, e vaghi» – come la figura dell'enumerazione intende visibilmente ricreare – sia grazie all'aiuto di Dio che «aveva tanto di luce e di splendore aggiunto» nel volto di Giuditta<sup>42</sup>. Una bellezza, che è dono di natura, valorizzata dalla cura personale e dagli orpelli, resa splendida dal tocco divino, e che colpisce i sentimenti di chi la osserva. Infatti, non appena i sacerdoti la videro, «tremarono di beltà sì nuova, stupirno, restarono attoniti, vollero dire, e non seppero che dire, e risoluti all'ultimo con le labbia chiuse, e con le ciglia inarcate, con un sacro silenzio, portaro al Cielo la beltà celeste»<sup>43</sup>. Un catalogo di passioni, queste suscitate da Giuditta, che sembra plasmarsi sull'eco lontana degli effetti provocati da Beatrice sull'animo del poeta. Significativo è che entrambe le donne conducano gli astanti al silenzio, all'incapacità di tradurle in parole non solo o non tanto la bellezza del corpo e dell'animo, quanto piuttosto le conseguenze su coloro che le fissano. Ma Panigarola riscrive la Giuditta veterotestamentaria nelle forme di un personaggio di grande forza drammatica e patetica. E proprio la progressiva accentuazione della retorica delle passioni è quanto separa la descrizione degli effetti fisici, morali, e persino ontologici di Beatrice dai sovvertimenti e dagli sconvolgimenti legati al *pathos* ed esercitati dalla Giuditta di Panigarola, che atterrisce, meraviglia, lascia attoniti e senza parole. Ancora una volta l'Antico Testamento è prefigurazione del Nuovo, e gli eroi biblici rappresentano altrettanti «tipi» di Cristo: all'*ekphrasis* concentrata su Giuditta fa seguito quella su Cristo. E infatti il prologo – con tonalità proprie del *topos* del *contemptus mundi* – narra di come il Signore «per troncargli il capo, e calpestare il collo al gran nemico nostro Satanasso, dalla Città de' cieli uscì qua fuori ai padiglioni miseri di questo mondo immondo»<sup>44</sup>. Al pari di Giuditta, anche Cristo lascia la «Città» per difendere e salvare il suo popolo. Entrambi poi vincono il nemico colpendolo al collo, ma a ben vedere

<sup>40</sup> PANIGAROLA, *Prediche quadragesimali* [...] 1577, p. 322.

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> *Ibid.*

secondo una dinamica differente: se Giuditta decolla Oloferne, Cristo calpesta il collo a Satana. Nella descrizione della lotta tra Cristo e Satana, infatti, Panigarola dispone abilmente in sequenza i verbi «troncare» e «calpestare» riferiti al termine «collo»: il primo è funzionale a instaurare il parallelismo allegorico (che sovrintende a questo prologo) tra la vittoria di Cristo e quella di Giuditta; il verbo «calpestare», di converso, riporta la supremazia di Cristo sul diavolo negli schemi letterari e teologici del *Genesi* e, in modo più indiretto, dell'*Apocalisse*. In *Genesi* Dio maledice il serpente-Satana costringendolo a strisciare sul suo petto e a temere l'uomo, pronto a schiacciarlo con il calcagno; nell'*Apocalisse* vi è invece l'immagine della donna gloriosa che preme con violenza la testa al serpente. È dunque nel ricordo di tale tradizione biblica che Cristo è ritratto nell'atto di «calpestare» più che di «troncare» il capo al demonio. E proprio quando ha la meglio su Satana, l'anima di Cristo risplende «di grazie, di virtù, di doni, di abiti, di scienze, di cognizioni, di notizie, di dottrine, e di mille ornamenti»<sup>45</sup>. Nel prologo si innesta poi il tema dell'invidia, nel ricordo di come i vecchi ebrei «pieni di sdegno e colmi d'invidia»<sup>46</sup> non accettarono «la luce della dottrina di Cristo»<sup>47</sup>. Prende dunque avvio una sezione di carattere morale che, attraverso le forme del catalogo, elenca vari epiteti predicabili sulla superbia. Tali appellativi scandiscono una ritmata litania che, in virtù di un forte coinvolgimento emotivo, ammonisce e al contempo esorta: «[...] quell'invidia, che quasi vipera ruina chi la concepisce, quella che quasi ruggine guasta il soggetto ove si trova, tarma dell'anime, scabbia delle menti, putredine de' cuori, febre perpetua, cecità orrenda, morte continua, che affligge sempre, che sempre stimola, che sempre occhio ben sano fa vedere sì torto»<sup>48</sup>.

La *Predica da farsi nella feria quarta dopo la quarta domenica* (il ventinovesimo giorno di Quaresima), incentrata sul peccato originale e sul Battesimo, presenta nel prologo la figura di Tobia «vecchio e cieco»<sup>49</sup> che, «venuto ad incontrare il pur allora ritornante figlio, sopra il collo di lui pendeva pieno di paterno affetto, e d'allegre lagrime»<sup>50</sup>. Il figlio, dopo aver tratto dallo zaino il fiele ricavato da un «ismisurato pesce», unge gli occhi del padre, cosicché in un breve spazio di tempo «caderno le squame, e si partirono l'albugini, e dileguaronsi le caligini, e fuggirono le tenebre, e s'aprirno gli occhi, e tornò

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> *Ibid.*

<sup>49</sup> *Ivi*, p. 332.

<sup>50</sup> *Ibid.*

la luce»<sup>51</sup>. Il ritorno della vista è marcato stilisticamente da una *climax* ascendente, resa ancor più efficace da una sintassi paratattica, scandita dall'anafora della congiunzione coordinante *e*, che genera un ritmo particolarmente incalzante. Sono le figure dell'iperbato, dell'iperbole, dell'ossimoro, e in genere le strategie di *amplificatio*, ed è anche la semantica tutta giocata sul contrasto tra buio e luce a plasmare la descrizione della vicenda di Tobia. Ma anche l'inserimento dell'episodio in un simile registro retorico ne suggerisce una lettura segnatamente allegorica e ne agevola un'interpretazione di tipo morale. Pertanto, se il vecchio Tobia riacquista la vista grazie al portentoso unguento applicatogli dal figlio, gli uomini «sì vecchi nel peccato, e ciechi nelle colpe», rivolgendosi al Signore «piangendo», ottengono «molto maggior miracolo»<sup>52</sup>. È dunque la forza delle lacrime, segno esteriore di pentimento e contrizione, a calamitare la grazia divina<sup>53</sup>. Cristo, descritto grazie all'accostamento di termini che accennano alla sua relazione con il Padre e al rapporto con gli uomini, quale «e Padre, e Figlio, e Fratello», redime con il suo sangue l'umanità peccatrice: «[...] aperto e spalancato il fianco, tanto del suo proprio sangue entro agl'occhi chiusi ci spicca, ch'ognun di noi cantando, e allegrandosi può dire ho perso la cecità, ho riavuto il vedere, né più sarò in tenebre, e per finirla: *abii, lavi, et vidi* [Io 9, 11]»<sup>54</sup>. Il canto e la gioia per la vista ritrovata o, fuor di metafora, per la redenzione ricevuta si sostituiscono alla tematica del pianto e della penitenza. È ancora una *climax* ascendente, fondata sulla polisemia dell'opposizione tra luce e tenebre, a rilevare questa duplice metamorfosi: dalla cecità alla percezione visiva, e dallo stato di peccato a quello di grazia. A questo punto, entra in scena l'episodio del cieco nato, narrato nel nono capitolo del Vangelo di Giovanni: con un'antifrasi Panigarola associa la condizione di cecità alla grazia della benedizione divina, richiamando la teologia, già presente nel testo evangelico, che rinnega la concezione per cui la malattia sarebbe il sintomo e il fio di una colpa commessa personalmente o ereditata dai padri, e insegna come la condizione di malessere o di limitazione fisica sia, al contrario, il teatro privilegiato dell'azione divina, nonché il luogo in cui Dio può manifestare la sua gloria. L'antifrasi cecità-benedizione divina si sviluppa nelle

<sup>51</sup> *Ibid.*

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 333.

<sup>53</sup> Un *topos*, questo, indagato nella sua genesi e nel suo sviluppo da A. A. PIATTI, «E l'uom pietà da Dio, piangendo, impari». *Lacrime e pianto nelle rime sacre dell'età del Tasso*, in *Rime sacre tra Cinquecento e Seicento*, a cura di M. L. Doglio e C. Delcorno, Bologna, Il Mulino, 2007, pp. 53-106.

<sup>54</sup> PANIGAROLA, *Prediche quadregesimali* [...] 1577, p. 333.

forme di una studiata *amplificatio* che si concretizza a livello di *dispositio verborum* nella *climax*, nell'ambito delle parole nell'iperbole, sotto il profilo concettuale nella figura dell'antitesi, e in considerazione dell'effetto retorico generato nell'impeto trascinate del *pathos*: il cieco nato, pertanto, è «cieco più avventurato d'ogni vidente; povero più ricco d'ogni ricco; mendico più abbondante d'ogni abbondante; tenebroso più lucido d'ogni sole»<sup>55</sup>. E se Dio ridona la vista e rimette i peccati, non può che essere il «sommo sole», il «sole d'ogni sole», la «luce» e il «lume» per antonomasia<sup>56</sup>. Allora gli occhi ciechi degli uomini sono paragonati a «specchi», oggetti incapaci di riflettere, se prima un raggio di luce non li colpisce: è il raggio della luce divina che, percuotendo la superficie spenta degli occhi umani, li rende riflettenti e luminosi, dischiudendoli al chiarore della salvezza.

Nel prologo della *Predica da farsi nella feria quinta dopo la quarta domenica* (il trentesimo giorno di Quaresima), che ha come oggetto il tema dei «ricettacoli ch'hanno l'anime dopo la morte», sono presenti due *exempla* incentrati entrambi sul motivo della risurrezione. Il primo ha inizio *ex abrupto* con la scena, fortemente patetica, del corpo esangue del figlio della Sunammita: «Giaceva non solo infermo, e languido, ma interizzato, e freddo»<sup>57</sup>. È poi un'antitesi a descrivere l'incontro tra il corpo del defunto ed Eliseo, secondo una strategia retorica tesa a evidenziare ancor più il profondo divario che separa il figlio della Sunammita, ormai morto, e la condizione del profeta Eliseo, persona non solo viva, ma che di lì a poco sarà in grado di ridonare il soffio vitale. Costui infatti, dopo aver rivolto «ardenti preci» a Dio, col suo «vivo corpo» si piega sul «freddo cadavero», che subito ritorna ad animarsi, «e si riscaldano le carni, e isgiacciassi il sangue, e si aprirno le vene, e isnodarsi le membra, e si risentirno i nervi, e moverono gli occhi, e isbadigliò il fanciullo»<sup>58</sup>. È un'enumerazione disposta ancora una volta in forma di *climax* a enfatizzare il ritorno in vita: un passaggio che si configura come progressivo riscaldamento del corpo, riappropriazione della mobilità delle articolazioni, riapertura degli occhi e, infine, ricomparsa dello spirito vitale. Anche la Sunammita opera una trasformazione, passando dall'affanno per la morte del figlio alla letizia, una volta che è tornato a vivere. Per mantenere desta e alta la tensione dell'uditorio, Panigarola introduce senza alcun preambolo il secondo *exemplum* e comincia il racconto *in medias res*: anche in questo caso è una scena di morte a improntare l'*incipit* della descri-

<sup>55</sup> *Ibid.*

<sup>56</sup> *Ibid.*

<sup>57</sup> Ivi, p. 345.

<sup>58</sup> *Ibid.*

zione, in cui vengono persino taciuti i nomi dei protagonisti: «E era portato sopra solenne bara, fra ben cento piangenti, a nobil sepoltura un giovinetto morto, figlio, e unico figlio di vedovella madre»<sup>59</sup>. La solennità della processione funebre, la manifestazione pubblica del dolore, col ricordo e col pianto, affidato a cento prefiche, la nobiltà della sepoltura sono i tratti che con *pathos* e concitazione riproducono la morte del giovane. Una retorica delle emozioni che si manifesta ulteriormente nel tratteggiare la condizione in cui versa la madre: il giovane «figlio, e unico figlio» – precisa l’opportuna *repetitio* associata alla *correctio* – lascia del tutto sola la madre, ancora giovane ma già vedova, come argutamente suggerisce l’aggettivo «vedovella». Quando Cristo giunse «con bene altiera e imperatoria voce» richiamò in vita l’anima del giovane «e subito uscì l’alma dall’avuto albergo, e tornò a noi, e entrò nel cadavero, e informollo, e animollo, e ravivollo»<sup>60</sup>. Sono la potenza e la perentoria efficacia performativa della voce a caratterizzare qui la figura di Cristo, che con repentino gesto ridona la vita al figlio della vedova di Nain: un’incalzante, veloce e puntuale paratassi rappresenta, infatti, il ritorno dell’anima nel corpo del giovane e l’immediato e totale ridestarsi. Ma la risurrezione ottenuta da Eliseo si differenzia profondamente da quella operata da Cristo: «[...] colà il morto è in casa, qua in piazza; colà è solo, qua accompagnatissimo; colà prega il resuscitante, qua comanda; colà si usano mille cerimonie, qua una parola sola; colà non risorge, se non alla seconda, qua risorge alla prima domanda; colà sbadiglia prima, e si riscalda il figlio, qua in un istante senza preparazione alcuna ne risorge»<sup>61</sup>. Il confronto tra l’azione miracolosa di Eliseo e quella di Cristo si serve di una costruzione oratoria fondata sul parallelismo e strutturata in antitesi punteggiate dalla ripetizione dei deittici «colà» e «qua», che contribuiscono a contrapporre segnatamente le due differenti modalità di risurrezione. Panigarola nota, infatti, come il miracolo ottenuto da Eliseo sia avvenuto nel chiuso di una casa e dunque in un contesto privato, al contrario della risurrezione del figlio della vedova per mano di Cristo, in una piazza, perciò in ambito pubblico. Proprio il carattere plateale, in un certo qual senso “teatrale”, del gesto del Signore ne garantisce la veridicità, atto tanto più verificabile in quanto esposto al diretto controllo degli uomini lì presenti. Non a caso viene anche messo in evidenza che Eliseo si trovava solo col figlio morto della Sunammita, mentre il giovane resuscitato da Gesù è accompagnato da un numeroso corteo funebre. Diverse sono anche le azioni compiute dai

<sup>59</sup> *Ibid.*

<sup>60</sup> *Ibid.*

<sup>61</sup> *Ibid.*

due protagonisti e gli effetti che queste sortiscono: se Eliseo invoca in primo luogo Dio con la preghiera e poi si distende sul cadavere del giovane per riportarlo in vita – e la persona si rianima a poco a poco e in modo progressivo –, a Cristo spetta solamente pronunciare una parola e il suo comando efficace sottrae all'istante il defunto dal sonno eterno. La divinità di Cristo e il suo potere assoluto su vita e morte trovano una chiara conferma nel fatto che non deve pregare altri per ottenere il miracolo, diversamente da Eliseo che rivolge suppliche e agisce sul corpo del figlio della Sunammita nel tentativo di riportarlo in vita. Cristo compie dunque la risurrezione «per propria forza» e il miracolo è «sì splendido, e sì chiaro» che gli occhi della folla «s'abbagliano», e il bagliore e lo splendore della risurrezione sono proprio gli aspetti che devono accendere sentimenti e «maraviglia» nell'animo dei fedeli, nella speranza e nell'attesa del giorno in cui Cristo dirà loro: «*Tibi dico surge* [Lc 7, 14]»<sup>62</sup>.

Il prologo della *Predica da farsi nella feria quarta dopo la quinta domenica* (il trentaseiesimo giorno di Quaresima), costruita sul tema scottante della predestinazione, è incentrato sulla figura del pastorello Davide, immagine veterotestamentaria anticipatrice di quella di Cristo-pastore. Davide è qui al centro di una scena bucolica, nei panni di giovane pastorello mentre «custodendo, e guardando la gregge del vecchio suo padre, o disteso in prato, o sedendo in un colle, o appoggiato a un faggio sonando la pastoral sampogna passava il giorno, e temperava il caldo»<sup>63</sup>. Sono simili tratti pastorali e sereni a inaugurare il prologo e a consegnare un'immagine di Davide che trascorre il tempo e scaccia la calura, grazie al sollievo della musica e del canto, tra gli armenti del padre che coronano la scena agreste e ricordano la condizione di «pastorello» del protagonista. Ma tale quadro bucolico corre il rischio di infrangersi per il sopraggiungere di un predatore. È una valutazione di tipo morale – come gli aggettivi mostrano inequivocabilmente – a registrare l'eventualità di una perturbazione «ingiusta e sanguinosa» della quiete e della serenità originaria<sup>64</sup>. Il «caro armento» può essere vittima di un'incursione da parte di «o insidioso lupo, o fiera leonessa, o orso desto, o qual si voglia insomma affamata e arrabbiata fiera»<sup>65</sup>. Il bestiario tratteggiato da Panigarola racchiude qualificazioni di stampo morale, dunque proprie della natura degli uomini, e che concorrono a personificare gli animali citati, rendendoli quasi “manifestazioni incarnate” delle diverse tipologie di peccato:

<sup>62</sup> *Ibid.*

<sup>63</sup> *Ivi*, p. 418.

<sup>64</sup> *Ibid.*

<sup>65</sup> *Ibid.*

così essi sono di volta in volta ingiusti e sanguinosi, insidiosi e fieri, risoluti e desiderosi, concupiscenti e facili all'ira. Non solo la scena idilliaca viene infranta dalla comparsa di una belva, ma anche l'animo e la persona stessa di Davide, emblema di buon pastore, subiscono una radicale mutazione: lascia, infatti, la zampogna e «subito levatosi in piedi, non solo sgridando al nemico il giovinetto, con pastorale verga gli correva appresso, ma prendendolo con giovinette, ma ben ardate mani pel mento, e tenendolo forte, gli toglieva la preda, e soffocava la bestia»<sup>66</sup>. Panigarola pone in rilievo la repentinità e la determinazione dell'azione del giovane pastore, che immediatamente si alza e combatte contro la fiera. Questa metamorfosi dell'ambiente circostante, così come quella dell'animo di Davide è – a mio avviso – testimoniata dal mutare della musicalità che accompagna le scene. Al *locus amoenus* in cui Davide, seduto su un pendio e appoggiato a un ombroso faggio, canta e suona la sua «pastorale sampogna», si sostituisce il *locus terribilis* nel quale il pastorello, deposta la zampogna e afferrata la «pastorale verga», comincia a correre verso la fiera e a gridare. Due quadri profondamente differenti, che si appuntano e si fondano su elementi analoghi, ma declinati in modo antitetico: la condizione di Davide, tranquillo e sdraiato sotto un albero, cede il posto a una scena piena di brio e concitazione; alla «sampogna» si sostituisce la «verga», la musica lascia spazio alle grida, e le mani del pastore, prima impegnate sullo strumento musicale, ora stringono il collo del predatore. Ma anche la melodia del testo subisce ora una metamorfosi e il segnale di questo profondo cambiamento è rintracciabile nel subentro della «pastorale verga» alla «pastorale sampogna»: due locuzioni apparentate dall'identità dell'aggettivo «pastorale», ma distanziate dalla difformità semantica connessa ai sostantivi «sampogna» e «verga», che investe non solo la differente funzione dei due oggetti, ma anche le sonorità che generano: l'una sprigiona armoniose melodie, mentre l'altra evoca nient'altro che rumori cupi e minacciosi. Significativa è anche la polisemia a cui si prestano i vocaboli «pastore» e «pastorale», alla base dell'enfasi accordata dal Panigarola al passo: il termine originariamente usato per i custodi e le guide delle greggi è venuto a designare in ambito cristiano i sorveglianti dei credenti, i vescovi per l'appunto. E infatti è proprio Cristo il modello sommo, l'archetipo e l'emblema di ogni «vero pastore» che,

mentre vede la fiera bestia del Diavolo insidiare alla rapina della sua gregge, e entrare alla ruina delle sue pecorelle, lo sgrida prima un poco, mentre gli dice *vade retro Satanas* [Mt 4, 10], e poi togliendo in mano il bastone della santa Croce,

<sup>66</sup> *Ibid.*

venutolo a ritrovare insin colà dentro al Limbo non pure gli calpesta il collo, e gli schiaccia valorosamente il capo, ma trionfando puote ancor di questo, *Quos dedisti mihi, non perdidisti ex eis quemquam* [Io 18, 9]<sup>67</sup>.

Cristo, esempio del perfetto pastore a cui ogni prelato si deve uniformare, sconfigge il diavolo, prima rimproverandolo e poi vincendolo col vessillo della Croce, cifra del sacrificio del sangue. È l'autorità di Cristo, non disgiunta dalla misericordia, a dominare l'intera scena: la discesa nel Limbo indica la volontà di non perdere neppure un'anima destinata alla salvezza e l'atto del calpestare il collo e schiacciare il capo a Satana ribadisce la teologia della superiorità assoluta e la vittoria del Signore sul male e sul peccato, riannodandosi a una lettura allegorica dei passi di *Genesi* e *Apocalisse* in cui risiede l'archetipo di tale tema. Anche nel caso dell'*exemplum* di Cristo-pastore si registra un passaggio di scena dal *locus amoenus* al *locus terribilis*, poiché

ove in materia di pastori, altro non suole vedersi, che cari pascoli, e prati fioriti, che onde di cristallo, e acque d'argento, che delizie di natura, e frugi della terra, cose tutte leggiadre e belle, a me in materia di pecorelle, converrà entrare nel più folto, e più intricato bosco ch'abbian tutte le scuole, cioè della predestinazione eterna<sup>68</sup>.

Alla condizione di santità che caratterizza i vescovi, e si rispecchia nelle forme di un paesaggio idilliaco o, meglio ancora, paradisiaco – vera rievocazione del Paradiso terrestre –, fa da contraltare la pericolosa varietà degli alberi della selva, ambiente che per Panigarola simbolizza l'ardua coesistenza di più concezioni religiose, ma soprattutto le dissimili istanze nella sfera dogmatico-morale e, in particolare, in relazione alla teologia della predestinazione, animata da posizioni profondamente divergenti da parte delle «scuole» cristiane. La polifonia teologica è pertanto rappresentata dai contorni di una foresta dalla vegetazione straordinaria e proprio per questo ricolma di insidie perlopiù celate. Ma un'attenta analisi consente di rintracciare anche la presenza della tradizionale polisemia intrinseca all'immagine della selva, e si può rinvenire come la varietà arborea, che compone e caratterizza la selva, rappresenti anche la ricca moltitudine delle anime umane e dei rispettivi destini. Anime quali «pecorelle», allegoria in questo caso della condizione dei «non consacrati», e che si trovano a vivere in questo «folto» e «intricato» bosco, efficace simbolo delle disparate opinioni teologiche e dei disuguali destini. Si entra perciò per questa via nella complessa materia della

<sup>67</sup> *Ibid.*

<sup>68</sup> Ivi, p. 419.

predestinazione, che richiede «divino aiuto», altrimenti sarebbe «impossibile cosa [...] il ragionarne»<sup>69</sup>.

La *Predica da farsi nella feria quinta dopo la quinta domenica* (il trentasettesimo giorno di Quaresima) è incentrata su Maria Maddalena, personaggio evangelico che per Panigarola trova anticipazione nella figura della regina biblica Ester. È la «rabbiosa» ed «empia natura» di Aman<sup>70</sup>, perfido ma accreditato e potente consigliere del re Assuero, ad aprire il prologo e a segnare il destino che si abbatte su Ester e su tutto il popolo ebreo. Un destino di morte deliberato da un editto, mediante un decreto pensato, voluto e sigillato con il sigillo del sovrano per ordine di Aman. Ma la regina Ester, «ornata di regal manto, e anco con arte accresciuta al volto la beltà nativa»<sup>71</sup>, riesce a salvare la sua gente, gli Israeliti, dal crudele decreto di sterminio, gettandosi implorante ai piedi del marito, il re Assuero. La regina ottiene anche che sia risparmiata la vita a Mardocheo, il giudeo che l'aveva allevata quando era rimasta orfana di padre e di madre. Il crudele Aman, al contrario, muore «nel poco prima da sé, ma non per sé erto patibulo»<sup>72</sup>. Nell'appuntarsi su Aman ed Ester la narrazione rimuove del tutto gli altri personaggi, tralasciando così la complessità dell'intreccio dell'episodio biblico. La rilettura della vicenda proposta da Panigarola si concentra, quindi, sulle due sole figure, divenute incarnazione del bene e del male, ormai del tutto trasfuse in una dimensione di chiara impronta morale per un utilizzo in ambito predicatorio. Così Ester può imporsi come anticipazione di Maria Maddalena, mentre quest'ultima diviene «tipo stupendo» della stessa Ester<sup>73</sup>. Ha dunque inizio una lettura allegorica e tipologica dell'episodio di Ester che viene accostato e correlato al personaggio e alla vicenda stessa della Maddalena. Molte anime, chiosa Panigarola, sono «vicine a morte, e a supplicio eterno» e rischiano di diventare «pasto infelice» di Aman<sup>74</sup>, che è figura di Satana. Maddalena, «disciolto il crine, molle le gote, umido il volto, con l'alabastro in mano», unge i piedi di Cristo e – come indica l'incisivo fraseggio paratattico – acquista che «e le colpe ne fuggono, e sono rimessi i peccati, e le son tolte le pene, ed è fuggito Amanno, ed è onto il Dio, e difesa lei, e di più sente dirsi *remittuntur tibi peccata tua* [Lc 7, 48]»<sup>75</sup>. Le

<sup>69</sup> *Ibid.*

<sup>70</sup> *Ivi*, p. 431.

<sup>71</sup> *Ibid.*

<sup>72</sup> *Ibid.*

<sup>73</sup> *Ibid.*

<sup>74</sup> *Ibid.*

<sup>75</sup> *Ibid.*

corrispondenze fra la storia di Ester e quella della Maddalena sono davvero sorprendenti, se si tiene conto che in entrambe si ravvisano numerose coppie di omologie. In ambedue gli episodi compare una scena di convito che consente di rintracciare precise e significative analogie, affinità a loro volta poste in evidenza da un efficace uso della deissi: «[...] là in casa d'Amanno, qua in casa del Fariseo; là con Assuero, qua con Cristo; là una giovane donna ottiene, qua una giovane donna ottiene; colà Ester, qua Madalena»<sup>76</sup>. Sia il passo veterotestamentario di Ester sia il brano evangelico sulla Maddalena sono innervati da evidenti richiami alla penitenza. Maddalena, in particolare, viene a essere l'emblema della perfetta penitente, l'*exemplum* massimo di colei che «più dovrebbe essere imitata col pianto, che lodata col canto»<sup>77</sup>, per cui al *pathos* della lode melodica si sostituisce l'esortazione a imitarne con le lacrime l'*ethos* penitenziale. Riannodandosi al tradizionale *topos* dell'antiretorica, Panigarola preannuncia che il suo dettato non sarà composto di parole e neppure corroborato dall'arte del discorso, ma si rivelerà piuttosto come un icastico e immediato sgorgare di «sospiri» e «lagrime» reso attraverso un linguaggio così spontaneo ed esaustivo da non richiedere artifici retorici: «[...] io però volto le voci in sospiri, e lacrime, senza arte, e senza fuco»<sup>78</sup>. Se tali manifestazioni dell'interiorità danno corpo dunque alla lingua tragica e teatrale propria dell'*ethos* penitenziale della Maddalena, risultano anche le icone che ne narrano «semplicemente la sua istoria»<sup>79</sup>.

Il prologo della *Predica da farsi nella Domenica delle Palme* (il quarantesimo giorno di Quaresima), ricavata a partire dal tema di Cristo Re, è inaugurato dalla presenza del re Samuele. Sono la *suspense* narrativa, la narrazione per gradi, i colpi di scena causati dall'imprevedibile, dalla meraviglia, dallo stupore – ottenuti grazie alla figura dell'*aprosdoketon* – le cifre retoriche che connotano il primo medaglione del prologo. Scena che raffigura Dio «importunato, e dolcemente astretto dalle frequenti e dalle calde preci del popolo giudeo» a dare loro un «prencipe assoluto»<sup>80</sup>. Si è in presenza di un tema caro all'ideologia d'*Ancien Régime*, e che non a caso Panigarola sviluppa, soffermandosi sul cerimoniale di investitura e di consacrazione del sovrano. Vengono dunque ricostruiti i vari momenti che, in osservanza del «precetto divino»<sup>81</sup>, scandiscono l'insediamento del re: quale primo atto,

<sup>76</sup> *Ibid.*

<sup>77</sup> *Ibid.*

<sup>78</sup> *Ibid.*

<sup>79</sup> *Ibid.*

<sup>80</sup> *Ivi*, p. 457.

<sup>81</sup> *Ibid.*

Davide è unto da Saul; in seguito viene presentato al popolo come principe e re dal profeta Samuele, mentre il sacerdote proclama con tono grave: «*Videte quem elegit Dominus* [1 Sm 10, 24]», e la folla all'unisono risponde: «*Vivat rex* [1 Sm 10, 24]»<sup>82</sup>. A questo punto si innesta il tema regale trasposto alla figura di Cristo, anch'egli «vinto dall'importune preci di tanti padri antichi», si presenta «in abito regale, e a trionfo regio»<sup>83</sup>, e viene salutato dalla folla esultante ricevendo un omaggio che riconduce al fasto della monarchia. La descrizione dell'ingresso a Gerusalemme indugia sull'enfasi che si conviene al contesto, con particolare attenzione alle forme e alle modalità che caratterizzano la scena, tutti elementi, questi, richiamati da Panigarola non soltanto per fabbricare “simboli” e “allegorie”, ma ancor più per declinare l'episodio con la grammatica del parlare per immagini, memore delle strutture di un apparato scenografico che ne suggerisce una rilettura teatrale

ove si vede insieme, insieme unita umile, e gloriosa pompa; umile sì che 'l trionfante è il povero Galileo: il destriero, un asinello; la pompa, le stracciate vesti; i tappeti, le vestimenta; gli archi, i rami; i colossi, gli olivi; i seguaci, i fanciulli. Ma gloriosa sì che il trionfante è Dio, e uomo; suscitator de' morti; il destriero, quello di chi già parlò il profeta; le pompe quelle olive che non sdegnano i cesari; gli apparati, le veste istesse dei popoli; e il fine il procurar la morte<sup>84</sup>.

Nell'evento, Panigarola rintraccia un apparato celebrativo al contempo umile e glorioso, vero specchio del mistero del Dio cristiano: umile nella *kenosis* dell'incarnazione, e maestosamente potente nella sua assoluta trascendenza. Sono proprio le antitesi paradossali a costituire la traduzione retorica dei misteri dell'esistenza e della figura di Cristo, e lo stesso “apparato” di cornice rifugge da una significazione univoca, tanto da portare con sé valenze plurime e ambivalenti che si dilatano nelle forme dell'assurdo e di una continua palinodia. Gli aspetti di “umiltà” e di “gloria” non solo scandiscono il testo nella sua strutturazione retorica e nella sua dimensione scenica, ossia la paradossale unione di «umile e gloriosa pompa», ma definiscono più compiutamente la funzione dello stesso predicatore, che quale «umile [...] fratellino serve per tromba», una tromba però «gloriosa», squillante per l'anfiteatro celeste: «[...] gloriosa sì, o cielo, che servi per teatro»<sup>85</sup>.

<sup>82</sup> *Ibid.* Si veda in proposito P. PRODI, *Il sovrano pontefice. Un corpo e due anime: la monarchia papale nella prima età moderna*, Bologna, Il Mulino, 1982, in part. i capp. *Il sovrano: principe e pastore*, pp. 41-79, *Il potere e l'immagine*, pp. 81-126, e *La macchina del governo tra politica e religione*, pp. 165-207.

<sup>83</sup> PANIGAROLA, *Prediche quadregesimali* [...] 1577, p. 457.

<sup>84</sup> *Ivi*, p. 458.

<sup>85</sup> *Ibid.*

Il prologo della *Predica da farsi nel venerdì santo della Passione del Signore* si caratterizza per un'accesa teatralità, ribadita da Panigarola con espliciti richiami metadrammatici. A contribuire alla resa è infatti un'enumerazione tragica e patetica che segna il proemio: «Nuovo, ma disusato, ma mesto, ma lugubre, ma fiero, ma crudele, ma misero, ma orrendo, ma lacrimoso, e flebile spettacolo»<sup>86</sup>. Un'elencazione che mette dunque in rilievo il carattere di «spettacolo» tragico e patetico proprio della Passione di Cristo, e che non si limita a orientare la scelta retorica del predicatore ma la obbliga a una precisa direzione. Una scena di dolore straziante e terribile che indebolisce e abbatte lo stesso oratore sacro («[...] vengo io mezzo fra vivo e morto»<sup>87</sup>), ed è ancora la figura dell'enumerazione, associata a un'esegesi allegorica, a stabilire un parallelismo tra la dolorosa rappresentazione della Passione e la cifra fortemente espressiva del palcoscenico tragico, non immune da accensioni cromatiche: «[...] se volete apparati, queste son pur tenebre: se teatri, il Calvario; se scene, un patibolo; se canti, bestemmie; se suoni, rauche tabelle; se servi, manigoldi; se prencipi, Pilato, e Caifasso; se fiori, cadaveri; se compagni, ladri; e se volete lo spettacolo stesso, questo altro non è che Cristo morto in Croce»<sup>88</sup>. La scena della Croce, «alto spettacolo», è la sintesi e l'apogeo delle opposizioni paradossali che vanno a ricomporsi nel mosaico della parabola terrena di Cristo:

In croce (o alto spettacolo) è quello che dal cielo ha per ispettacolo il mondo; in croce è tormentato dagli uomini quello che dal cielo pasce e governa gli uomini; in croce muore e sodisfa a Dio quello che dal cielo fu chiamato figliol di Dio; in croce patisce quello, che non sol si chiama vita, ma anco ad altri l'istessa vita dona; mentre dunque mezzo fra terra e cielo pende il gran figliuol di Dio, ecco che a tanto spettacolo concorrono insieme le profezie, le figure, gli angioli, la Vergine, i demoni, il cielo, la terra, i sassi, i monumenti, i morti, il velo, il centurione, il Longino, la luna, il sole e l'universo istesso<sup>89</sup>.

Alle antitesi cristologiche fa seguito anche qui la figura dell'elencazione. La sequenza di elementi che si ricongiungono nello «spettacolo» della Croce coinvolge tutta la vita: dalle profezie alle figure, dagli angeli alla Vergine, dal cielo alla terra, sino a dilatarsi alla totalità dell'universo. La strategia retorica dell'enumerazione e la preferenza per le tassonomie, mediante il potere trascinate ed evocativo di vertiginosi cataloghi letterari, dilata a dismisura

<sup>86</sup> Ivi, p. 493.

<sup>87</sup> *Ibid.*

<sup>88</sup> *Ibid.*

<sup>89</sup> *Ibid.*

gli eventi, generalizzandoli, rendendoli universali ed esemplari, estendendone la portata, il valore e il potere sino a coprire spazi e tempi infiniti. Ed è ancora una volta un catalogo, che riprende gli elementi di quello precedente, a mostrare i rispettivi effetti legati alla morte di Cristo. Effetti, a livello contenutistico, di segno apocalittico e che si traducono, sul piano retorico, nel primato e nella forza trascinate del *movere*:

Miranlo le profezie e finiscono, miranlo le figure e s'adempiscono, miranlo gli angeli e piangono, miranlo i demoni e si sgomentano, miranlo i cieli e s'aprono, miranlo la terra e trema, miranlo le pietre e si spezzano, miranlo i monumenti e s'aprono, miranlo i morti e risorgono, miralo il velo e si divide, miralo il centurione e confessa, miralo la luna e si confonde, miralo il sole e s'oscura, e in somma concorrendo l'universo si commove<sup>90</sup>.

E proprio sulla base della commozione dell'universo, Panigarola istituisce un confronto con la città di Roma, in cui si trova appunto a predicare la Quaresima, e la apostrofa con queste parole: «Tu sola Roma, tu sola crudele, e fiera lo [Cristo] rimiri, e taci, né in così comun dolore ti commovi un poco a compatire»<sup>91</sup>. Se la ribattente anafora del verbo «mirare» traduce lo stupore e lo sbigottimento generale del creato, emerge, con moto speculare, l'indifferenza di Roma alla morte di Cristo. Il prologo si distingue pertanto per una marcata teatralità e un ordito oratorio istruito dal *movere*, come dimostra l'insistenza semantica sui vocaboli «ispettacolo» e «mirare». Al disinteresse di Roma per la Passione del Signore si contrappongono lo straziante dolore e la profonda partecipazione del predicatore, che vede nella Croce un eloquente e tragico strumento per «commovere». In contrasto con la durezza di cuore di Roma, Panigarola costruisce un'immagine del proprio *ethos* di natura penitenziale: «Ne io per me fra tanti dolori, e angoscie, privo di parole, spogliato di concetti, disordinato d'azzioni, oppresso da lagrime, impedito da singulti, soffocato da sospiri, altro rimedio non trovo da commoverti, che questa sacrosanta Croce»<sup>92</sup>. Subentrano poi sequenze di enumerazioni, con all'interno anafore, antitesi e paradossi, a celebrare il potere salvifico della Croce, che da strumento di tortura e di morte infamante si trasforma in occasione di espiazione e di redenzione gloriosa, cosicché persino il legno di cui è costituita e l'albero stesso che l'ha originato sono celebrati con superlativi: «Santissimo legno, felicissima pianta»<sup>93</sup>.

<sup>90</sup> *Ibid.*

<sup>91</sup> *Ibid.*

<sup>92</sup> *Ibid.*

<sup>93</sup> *Ibid.*

Tu sei quella ove ascese Cristo, *et omnia traxit ad se ipsum* [Io 12, 32], ecco il luogo ove è la morte e la vita, come in arringo, *duello conflixere mirando* [sequenza *Victimae Paschali laudes*, 3], ecco l'Arca con la quale abbiamo fuggito il diluvio, ecco l'altare ove si è offerta la vittima, ecco il palo ove s'affissò il serpente, ecco il carro ove ha trionfato il vincitor della morte, ecco la statera ove con giusto peso s'è soddisfatto alla giustizia divina, ecco la scala, che qui da terra poggia fino al cielo. Ecco la chiave di David, che ci ha aperto il cielo, ecco la cattedra ove ci ha insegnato Salomone, ecco il lago ove s'è sparso il sangue, ecco in somma il luogo ove s'è fatta la redenzione del mondo<sup>94</sup>.

Si tratta di una rassegna di antitesi che suscita la retorica del paradosso, in linea con un modulo oratorio particolarmente caro alla tradizione cristiana tanto da imporsi come vero e proprio *topos* che affonda le radici e trova giustificazione nella molteplicità di significati della Croce e del mistero cristiano, e nella loro irriducibilità a una lettura univoca e meramente razionale. La Croce è dunque al contempo motivo di scandalo e gloria, «orribile» per la carne, ma «onorevole» per la fede, segno di disprezzo per il mondo, ma marca gloriosa per il cielo, temuta da Satana, e preziosa per l'umanità. La *repetitio*, il continuo ricorso alla deissi, l'alternanza latino-volgare, che accompagnano l'esaltazione della Croce al termine del prologo, danno vita a un tessuto declamatorio anche in questo caso di accesa drammaticità:

O croce, o croce, venite soldati del Crocifisso, *Vexilla Regis prodeunt* [VENANZIO FORTUNATO, *Vexilla Regis*, 1], niente è più orribile alla carne, ma niente più onorevole alla fede; niente è più basso al mondo, ma niente è più alto al cielo; niente è più terribile a Satan, ma niente è più caro a noi, ecco, ecco la croce, *ecce lignum crucis, fugite partes adversae, ecce signum crucis* [riformulazione di un rituale di esorcismo risalente a sant'Ildefonso (sec. VII)], mio agiuto, mio conforto, e mio sostegno. *O crux ave spes unica, hoc passionis tempore, auge piis iustitiam, reisque dona veniam* [VENANZIO FORTUNATO, *Vexilla Regis*, 21-24]. In te sola è rimasta ogni mia speranza, e però tu sola aiutami<sup>95</sup>.

È evidente, ancora una volta, come l'oratoria sacra incontri progressivamente e in modo sempre più frequente formule, soluzioni e linguaggi propri del teatro, della pittura e della letteratura. Tale incontro è reso possibile grazie al graduale scivolamento delle arti, se considerate nel loro complesso, nel terreno di giurisdizione della retorica. È la retorica – con le sue finalità, con i suoi strumenti, con la sua natura versatile e metamorfica – la disciplina capace di rispondere alle mutate esigenze del contesto politico e sociale, ma ancor più culturale e ideologico, di fine Cinquecento e di primo Seicento.

<sup>94</sup> Ivi, p. 494.

<sup>95</sup> *Ibid.*

Ed è sul versante della retorica, infatti, che si salda il nesso fra letteratura, arti figurative e teatro, originando interessanti e curiose contaminazioni, se non vere e proprie osmosi tematiche e stilistiche. La letteratura si appropria delle tecniche della pittura e si concentra più a dipingere che a descrivere, richiamando e reinterpretando la formula dell'*ut pictura poësis*. Gli stessi luoghi e ambienti richiamati nel testo diventano, rispettivamente, scene e scenari, e i personaggi che li popolano acquistano un *ethos* e un *pathos* manifestamente drammatico. In questo modo la letteratura si avvicina sempre più alla finalità e alle tecniche della retorica, guardando al *movere* e alla volontà di «maravigliare» attraverso la “commozione”<sup>96</sup>. Tuttavia, se per un verso le arti si incontrano via via con l’arte della parola, l’oratoria in modo speculare ne ricalca sempre più i moduli, le tecniche, i linguaggi. È in questo snodo che l’oratoria sacra va a intersecare la letteratura, il teatro e la pittura, tanto che il predicatore da oratore assume progressivamente le caratteristiche di scrittore. Un percorso, questo ora richiamato, che nel giro di pochi anni porterà al trionfo della retorica del *movere* e dell'*elocutio*, aprendo la strada, in letteratura, all’autonomia del significante sul significato, e, parallelamente, portando a termine la metamorfosi della predica. Se la predica nel tardo Cinquecento, pur restando salda alla fisionomia di testo oratorio, si è progressivamente ammantata delle vesti della letteratura, nel Seicento, deposto il genere dell’omiletica, verrà a iscriversi, a tutti gli effetti, nel canone della letteratura, e il perfetto predicatore invertirà l’ordine dei suoi compiti: da oratore e autore di testi di omilesi ambirà in primo luogo a essere riconosciuto come forbito scrittore di prediche e, solo in seguito, abile declamatore.

<sup>96</sup> Quanto all’incontro della predicazione seicentesca con la teatralità barocca e la pittura (ma in generale con tutte le arti figurative e plastiche) rimando agli specifici saggi compresi in tre monografie a più voci curate da M. L. Doglio e C. Delcorno per la «Collana di studi della Fondazione Michele Pellegrino» (Bologna, Il Mulino): *La Predicazione nel Seicento*, 2009; *Predicare nel Seicento*, 2011; *Prediche e predicatori nel Seicento*, 2013.