Dalla Via della Seta al medioevo europeo scambi e influssi culturali tra buddismo e cristianesimo

Quando Buddha si fece francescano

Il «Libre de Barlam et de Josaphat» nella Provenza angioina trecentesca

di Paolo Vian

Il giovane principe indiano Josaphat vive recluso dal padre, il re Avenir, in un isolato luogo di delizie, di lussi e di piaceri, perché ignori la realtà cruda del mondo e non si converta al cristianesimo. L'inevitabile incontro con le esperienze della vecchiaia, della malattia e della morte apre però gli occhi al principe che, guidato dal sapiente asceta Barlaam, scopre la verità liberatrice del cristianesimo. Divenuto cristiano, Josaphat converte il padre e il suo popolo, rinuncia al potere e decide di vivere da anacoreta nel deserto; dopo la morte viene venerato come un santo, insieme al suo maestro Barlaam.

L'edificante romanzo medievale di Barlaam e Josaphat è la trasparente trasposizione cristiana della leggenda del Buddha (il *bodhisattva* nelle lingue romanze si trasforma in Büdäsaf, Iosafat, Giosafat). Attraverso le tappe persiana, islamico-ismailitica e georgiana, con continue modificazioni e varianti, la vicenda giunse nel X secolo sul Monte Athos. Dalla traduzione greca derivarono le riformulazioni latine che, anche attraverso epitomi ed *excerpta*, influenzarono e affascinarono durevolmente il Medioevo occidentale, segnato dalle rielaborazioni che ne fecero tre autori domenicani duecenteschi: Vincenzo di Beauvais nello *Speculum historiale*, Bartolomeo da Trento nel *Liber epilogorum in gesta sanctorum*, Iacopo da Varagine nella *Legenda aurea*, che le assicurò una straordinaria e ramificata fortuna.

Una fortuna che prosegue nelle versioni romanze, diversificate nei rami italiano, francese, occitano, spagnolo e catalano; riecheggia nei leggendari, nelle sculture (Benedetto Antelami nella lunetta del portale della vita nel Battistero di Parma) e nelle sacre rappresentazioni (celebre quella quattrocentesca di Bernardo Pulci); e si spinge sino all'età moderna e al *siglo de oro*, col *Barlaam y Josafat* (1611) di Lope de Vega. L'unica versione integrale occitanica della storia di Barlaam e Josaphat è conservata nel ms. Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 1049, un codice miscellaneo, membranaceo, scritto da un'unica mano, appartenuto a Richard Lambert, notaio ecclesiastico la cui presenza è attestata a Aix-en-Provence fra il 1345 e il 1346. Proprio questo dato, accanto alla presenza fra i testi contenuti nel manoscritto della *complancha* composta in occasione della morte di Roberto d'Angiò – avvenuta la notte fra il 19 e il 20 gennaio 1343 – permette di datare con buona approssimazione la confezione del manoscritto ai primi anni Quaranta del Trecento, probabilmente non oltre il 1345, anno della morte della moglie di Roberto, la regina Sancia di Maiorca, divenuta negli ultimi anni clarissa. Dopo essere appartenuto al Lambert, il manoscritto entrò in possesso del bibliofilo provenzale seicentesco Nicolas-Claude Fabri de Peiresc, che lo conservò nell'hôtel de Callas di Aix, prima di passare dal barone di Rians a Gabriel Naudé per la biblioteca del cardinal Mazzarino. Come molti altri manoscritti, l'attuale fr. 1049 passò così dal Midi a Parigi.

Le vicende del manoscritto ma soprattutto l'edizione e l'analisi della versione occitanica della storia di Barlaam e Josaphat sono ora al centro di un volume che è il più recente titolo della fortunata collana diretta da Marco Palma «Scritture e libri del Medioevo» (*Il Libre de Barlam et de Josaphat e la sua tradizione nella Provenza angioina del XIV secolo*, a cura di Anna Radaelli, Roma, Viella, 2016, pagine 316, euro 40). Oltre all'analisi del codice, del suo ricco apparato illustrativo, della lingua del *Libre*, oltre all'edizione del testo, commentato con cura e ampiezza di confronti, Anna Radaelli colloca il codice parigino nel quadro della Provenza francescana del Trecento, luogo di origine e ambiente generativo del manoscritto. Nella giustapposizione dei diversi testi – la parte più cospicua del codice è occupata dalla *Somme le roi*, una rassegna di vizi e virtù composta dal domenicano Lorenzo intorno al 1280 – la Radaelli coglie la concezione unitaria del volume, di impianto francescano, «una sorta di breviario di catechesi narrativa sulla confessione e la vita spirituale», una «facile sinossi di istruzione morale e catechetica», «una esposizione sintetica dei principi fondamentali dell'educazione religiosa, accanto a un racconto edificante di percorsi di pentimento e redenzione, di vita virtuosa e premio celeste», destinata ai laici raccolti intorno ai francescani provenzali.

Segnata dalle figure austere e rigorose di Ugo di Digne e di Pietro di Giovanni Olivi, la storia della Provenza francescana del Trecento s'intreccia infatti con quella del manoscritto e dei testi che trasmette. I tre figli di Carlo II d'Angiò, Roberto (il futuro conte di Provenza e re di Napoli), Raimondo Berengario e Ludovico, furono ostaggi del re di Aragona, in Catalogna, al posto del padre per sette, lunghi anni, dal settembre 1288 all'ottobre 1295, in adempimento del trattato di Canfranc, nell'ambito del conflitto fra aragonesi e angioini per il possesso della Sicilia. Nella lunga detenzione i tre principi angioini furono educati da francescani di orientamenti rigoristi e «spirituali» e ricevettero da Olivi una celebre lettera (18 maggio 1295) sulla necessità e sul significato del dolore nell'economia della salvezza e nella vita del cristiano. Il padre aveva molteplici ragioni per temere che Olivi «imbeghinasse» i figli ("beghini" erano i seguaci laici dei francescani rigoristi). Di fatto Ludovico rinunciò alla corona, che gli era destinata dopo la morte del primogenito Carlo Martello, e dopo aver rifiutato la sede di Lione che voleva assegnargli Celestino V divenne vescovo di Tolosa solo a patto di poter vestire l'abito francescano (con grande disappunto del padre), il 24 dicembre 1296, nella chiesa romana dell'Aracoeli. Il suo breve episcopato si caratterizzò per un'estrema austerità, per il servizio ai poveri, per l'amore ai lebbrosi. Jacques Paul ha parlato, a suo proposito, di un *franciscanisme royal*, nella linea e secondo il modello, aggiornato, del prozio Luigi IX, canonizzato da Bonifacio VIII nel 1297. Anche Ludovico, morto a Brignoles il 19 agosto 1297 all'età di ventitré anni, fu presto oggetto di culto e venne canonizzato, nel 1317, da Giovanni XXII (che certo non ne apprezzava il francescanesimo rigorista e «spirituale»). Lo stesso Roberto, divenuto re al posto del fratello che aveva rinunciato alla corona per abbracciare il povero saio francescano, nel suo monumento funebre realizzato dai marmorari fiorentini Bertini nella chiesa napoletana di Santa Chiara sotto il manto regale indossa l'umile veste dei frati minori. E «re da sermone» Roberto venne dispregiativamente definito da Dante (*Paradiso*, VIII, 147), che non l'amava per la sua politica antimperiale e a lui preferiva di gran lunga il fratello Carlo Martello. L'esercizio supremo della sovranità è nella sua rinuncia per abbracciare un dominio che non è di questo mondo ma lo trascende.

Estrema metamorfosi dell'antica narrazione buddista, il *Libre de Barlam et de Josaphat* non reca i segni del dualismo cataro, come hanno sostenuto Déodat Roché e René Nelli, fuorviati da un'ideologia che fa aggio sulla storia. Nella figura, così squisitamente medievale, del re che si converte, abbandona il regno e diviene asceta si deve piuttosto leggere in filigrana la personalità di Ludovico d'Angiò, il santo vescovo di Tolosa che rinunciò al mondo e al potere per un regno più grande. Come appare nella tavola che Simone Martini dipinse negli anni 1317-1320 (Napoli, Museo nazionale di Capodimonte) in cui il vescovo, con il saio francescano sotto i paramenti episcopali, incorona con la mano sinistra il fratello Roberto che, inginocchiato, appare tanto più piccolo di Ludovico.

Simone Martini, «San Ludovico di Tolosa incorona il fratello Roberto d'Angiò» (1317 circa)

Benedetto Antelami, lunetta della leggenda di Barlam (Battistero di Parma, nel portale della vita)

Così lontani così vicini

Le similitudini tra le decorazioni dei santuari di Mogao e il romanico spagnolo

Pubblichiamo in una nostra traduzione un articolo apparso sul quotidiano spagnolo «ABC» del 4 luglio scorso.

di Pablo M. Díez

Mentre la Via della seta raggiungeva le grotte di Mogao, l'arte si diffondeva lungo il Cammino di Santiago. Diverse e distanti nel tempo e nello spazio, alcune immagini cristiane romaniche rivelano misteriose somiglianze con immagini della religione buddista. Lo mette in evidenza la mostra allestita nell'Istituto Cervantes di Pechino, che giungerà in Spagna a settembre, quando sarà ospitata in vari centri dell'Istituto Confucio, che ha l'obiettivo di diffondere la cultura cinese all'estero.

Con il titolo «Cartografia dei cammini, Dunhuang e il Romanico nella Penisola Iberica» la mostra collega l'iconografia religiosa delle grotte di Mogao, una delle soste leggendarie lungo la Via della Seta dal IV al XIV secolo, con quella che fiorì nel Cammino di Santiago durante il periodo romanico (dall'XI al XIII secolo).

Da quando, nel 366, il monaco Shamen Lezun scavò una grotta e costruì un santuario dopo aver avuto una visione di mille Buddha sul monte Mogao a Dunhuang, all'ovest della Cina, nella provincia di Gansu, il luogo divenne uno dei paradisi spirituali, filosofici e culturali della Via della Seta.

Fino al XIV secolo, furono scavate 735 grotte, delle quali 492 racchiudono più di duemila sculture dipinte e 45.000 metri quadri di affreschi sulle pareti, mentre nelle altre 243 vivevano e meditavano gli oltre mille monaci, monache, traduttori, artisti e calligrafi, che nel momento di massimo splendore, giunsero ad avere 18 monasteri.

Essendo un centro nevralgico e meta di pellegrinaggio e di studio lungo la Via della Seta, ricchi mercanti, governanti, capi militari e imperatori fecero donazioni per avere un proprio tempietto, i cui dipinti murali e sculture riflettessero la loro vita. Per un millennio, in cui subirono influenze artistiche provenienti dall'India e dall'Asia Centrale, e dalle diverse dinastie, come quelle Wei e Zhou settentrionali, e quelle Sui e Tang, le grotte di Dunhuang si estesero per 1700 metri lungo la parete del canyon.

A migliaia di chilometri da lì, un fenomeno simile si verificò in Europa a partire dal IX secolo, quando il Cammino di Santiago divenne una via di pellegrinaggio che facilitò gli scambi tra diversi paesi e disegnò itinerari religiosi e culturali, come quello dell'arte romanica. Proprio lungo questo cammino, dal lato opposto rispetto al continente eurasiatico, si osservano analogie con l'arte buddista di Dunhuang. L'abside della chiesa di San Clemente di Taüll, gioiello del romanico nel cuore dei Pirenei, nella provincia di Lleida, è decorato con una splendida figura del Pantocrator che ha una chiara origine bizantina, ma rimanda anche ai Buddha raffigurati nei mandala, i dipinti di questa regione orientale che rappresentano le forze dell'universo.

Oltre ad avere entrambi la testa cinta da un'aureola divina, sono rappresentati seduti e racchiusi in una mandorla (simbolo del circolo di perfezione) mentre sollevano la mano destra con il dito medio e l'indice distesi. Questo segno di fede è sia cristiano sia buddista e si richiama all'usanza di unire i palmi delle mani per pregare, gesto abituale in molte religioni.

Richiamano l'attenzione anche alcune analogie nelle raffigurazioni di uomini santi di entrambi i credi, come nei dipinti murali di due discepoli di Buddha, Kashyapa e Ananda, e in quelli dei santi Pietro e Paolo nella chiesa di Santa Maria di Taüll.

Similitudini si ritrovano inoltre nelle risorse artistiche utilizzate da entrambe le religioni. Segnate dall'*horror vacui*, come rivela lo stile con cui è stato plasmato il cielo nel soffitto di una tomba della grotta numero 285 di Dunhuang, che è del VI secolo, e nella volta del Pantheon dei Re della Real Colegiata de san Isidoro de León, datata XI secolo.

I temi, e persino il modo di dipingere certi animali, coincidono in alcune scene di vita quotidiana, come nella caccia raffigurata nella grotta 249 di Dunhuang, datata VI secolo, e nell'eremo di San Baudelio, nella località soriana di Casillas de Berlanga, dipinta seicento anni dopo. Sebbene sia difficile sapere con certezza a che cosa si devono tali analogie, gli storici che hanno organizzato la mostra hanno una propria teoria. Come spiega Gerardo Boto Varela, docente di arte medievale all'università di Gerona, «l'iconografia buddista ha un'origine molto chiara in India, dove l'antropomorfismo è fondamentale». Ricorda inoltre la cultura Gandhara, che collega l'ellenismo e il buddismo attraverso l'India.

L'arte giunse dalla Via della Seta fino in Europa o, al contrario, l'influenza greco-latina si diffuse fino in Oriente? Per la professoressa Chen Juxia, dell'Accademia di Dunhuang, «l'arte del buddismo fu influenzata da quella greca e c'è un'evoluzione parallela in diverse aree geografiche». Come riassume la curatrice della mostra, Isabel Cervera, queste analogie lasciano la porta aperta a future ricerche.

Il Pantocrator della chiesa di San Clemente di Taüll

Decorazioni dei santuari sul monte Mogao

Il francobollo commemorativo

Nel settantesimo anniversario della canonizzazione

Un francobollo per madre Cabrini

Il 7 luglio di settant'anni fa Pio XII proclamava santa Francesca Saverio Cabrini, poi dichiarata (17 settembre 1950) patrona degli emigranti. Per celebrare l'anniversario della canonizzazione, il ministero italiano dello Sviluppo economico ha emesso, il 7 luglio, un francobollo commemorativo, del valore di 0,95 euro. Il francobollo è stampato dall'Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato in rotocalcografia, su carta bianca e autoadesiva: vi è raffigurato un ritratto della santa sullo sfondo del chiostro della prima sede dell'Istituto del Sacro Cuore di Gesù a Codogno, nei pressi di Lodi. Il francobollo, prodotto in seicentomila esemplari, e i prodotti filatelici correlati possono essere acquistati presso gli uffici postali abilitati, gli Spazio Filatelia di Roma, Milano, Venezia, Napoli, Trieste, Torino, Genova e sul sito (poste.it). Come ricorda in un testo illustrativo madre Barbara Staley, superiora generale delle missionarie del Sacro Cuore, l'opera di evangelizzazione realizzata da madre Cabrini fu soprattutto «un'opera di educazione del cuore che per mezzo della persuasione potesse formare buoni cristiani e buoni cittadini». La religiosa lombarda non si preoccupò soltanto dell'educazione nelle sue scuole, educandati, orfanotrofi e negli ospedali. Cercò anche – sottolinea madre Staley – di raggiungere le strutture di potere e le istituzioni, «cosciente di dover lottare evangelicamente per liberare dai pregiudizi e dall'emarginazione gli italiani e soprattutto i poveri emigranti spesso respinti e disprezzati dalle società di accoglienza». Madre Cabrini lottò da sola e senza appoggi, guidata dall'amore del cuore di Gesù, alla luce di uno stile missionario diretto a «curare» le tante situazioni di ingiustizia, di corruzione, di offesa alla dignità dei poveri e degli indifesi, fondando – ricorda ancora la superiora generale delle cabriniane – opere sociali dove «la pratica del bene potesse sanare le ferite prodotte dal male».

Dall'Osservatore Romano del 10 luglio 1946

Cinquant'anni fa usciva nelle sale «Operazione paura»

Cinema puro dell'Hitchcock italiano

di Emilio Ranzato

L'8 luglio di cinquant'anni fa usciva nelle sale italiane – per rimanervi molto poco, come tutti i film di Mario Bava – quello che i fan del regista considerano uno dei suoi capolavori, se non il suo miglior film in assoluto, *Operazione paura*.

In un piccolo paese dell'Europa centrale si verifica un'inspiegabile catena di suicidi. Il dottor Eswai (Giacomo Rossi Stuart) viene chiamato dal borgomastro per eseguire delle autopsie e capirci quindi qualcosa di più in questo mistero. In paese però gira voce che gli abitanti scomparsi, poco prima della morte, siano stati tormentati dal fantasma di una bambina, Melissa Graps, figlia di nobili morta accidentalmente molti anni prima durante una festa di paese, nell'indifferenza generale. Dapprima ovviamente scettico, Eswai dovrà presto ricredersi e affidarsi ai poteri di una maga (Fabienne Dali), l'unica in grado di contrastare la forza demoniaca della madre di Melissa (Giovanna Galletti), che guida lo spirito della figlia contro gli odiati compaesani. Nel frattempo, però, l'assistente del dottore (Erika Blanc) scoprirà un segreto che la lega indissolubilmente alla famiglia Graps.

Conosciuto già da molti anni come geniale operatore, direttore della fotografia e autore di trucchi ed effetti speciali, Bava aveva esordito ufficialmente dietro la macchina da presa nel 1960 con quello che rimane il suo film più famoso, *La maschera del demonio*. Ma in precedenza aveva partecipato anche alla regia del film che aveva inaugurato la stagione dell'*horror* gotico italiano, *I vampiri* (1957) di Riccardo Freda. In un periodo in cui d'altronde il sottogenere andava molto di moda, dato che negli stessi anni in America Roger Corman si sarebbe dedicato alla sua serie di film ispirata ai racconti di Edgar Allan Poe e nel Regno Unito la casa di produzione Hammer stava riesumando i personaggi che avevano fatto la fortuna della Universal negli anni Trenta, Dracula e Frankenstein, inaugurando nuovi interminabili cicli.

Come notarono subito i critici francesi, britannici e americani, tuttavia, nei gotici italiani, e in particolare in quelli di Bava, c'era qualcosa in più. All'eleganza formale dei colleghi anglosassoni, il regista italiano sapeva aggiungere qualcosa di imponderabile che andava a colpire l'immaginario più profondo del pubblico.

Lo spettatore adulto di solito arriva a dimenticarsi quanto spaventosi potessero risultare, quando era piccolo, i racconti delle favole. Gli *horror* di Bava glielo ricordano, perché vanno ad agitare le stesse sensazioni primarie, paura e meraviglia. E proprio la sostanziale analogia con le favole va a sanare e sublimare alcuni limiti evidenti di queste produzioni economicamente modeste e realizzate in fretta. Le tante ingenuità delle sceneggiature, le interpretazioni approssimative degli attori, un aspetto generale di artigianale artificio che Bava non cerca invano di nascondere, bensì porta alle estreme conseguenze, ai confini con la pop art. Persino questi che in altri film sarebbero difetti macroscopici, contribuiscono a comporre un immaginario archetipico mirato a suscitare sensazioni recondite.

E ciò che perfezionerà ulteriormente questo campionario sottilmente fiabesco – tanto è vero che qualcuno rintraccerà ne *La bella addormentata nel bosco* (1959) della Disney una possibile fonte d'ispirazione per Bava – sarà l'uso del colore, ovvero ciò che mancava a *La maschera del demonio*, realizzato in un pur splendido bianco e nero, e che sarebbe stato sperimentato invece con esiti memorabili nei film successivi: nel peplum *Ercole al centro della Terra* (1961), ancora nel gotico de *La frusta e il corpo* (1963) e *I tre volti della paura* (1963), nel *thriller* giallo di *Sei donne per l'assassino* (1964), nella fantascienza di *Terrore nello spazio* (1965). L'impiego di tonalità pure, il viola, l'azzurro, il giallo, il verde, anche nella stessa inquadratura, ipnotizza l'occhio dello spettatore e lo predispone a un livello della narrazione che non è quello consueto. La logica non sarà più soggetta tanto dal racconto, quanto dalle suggestioni generate dall'accostamento delle immagini. Quel concetto di cinema puro, insomma, che ha spesso valso a Bava la definizione di Hitchcock italiano.

In *Operazione paura*, in ogni caso, l'uso del colore è particolarmente accorto, e di solito accontenta anche chi privilegia un racconto più convenzionale. Bava se ne serve infatti soprattutto per ammantare la dimora della famiglia Graps, li dove aleggia il male e si respira quell'aria di follia che si sta diffondendo per il paese, tinteggiando per il resto con tonalità più cupe e – per quanto possibile – realistiche. E fra le stanze dall'arredamento barocco e decadente di villa Graps Bava riserva al pubblico almeno una delle sequenze più belle di tutto il cinema horror e non solo: quella in cui anche il protagonista perde la ragione e si ritrova a inseguire se stesso in una serie di stanze tutte uguali, per poi appoggiarsi a un quadro che con una magia di montaggio diventa reale. Nessuno, forse, come Bava ha raggiunto con così pochi mezzi l'essenza stessa del cinema fantastico.

A conferma di quanto suggestivo fosse l'universo iconografico creato dal regista, basterà ricordare che l'inquietante Melissa Graps, in realtà interpretata da un bambino, sarebbe stata citata esplicitamente in *Toby Dammit*, episodio diretto da Fellini di *Tre passi nel delirio* (1968). C'è chi sostiene che l'idea di riprodurre fedelmente il personaggio, con tanto di palla bianca al seguito, fu un'idea dello sceneggiatore Bernardino Zapponi, e che Fellini dell'opera di Bava sapesse poco o nulla. Eppure in *Otto e mezzo*, sul set del film nel film, il personaggio di Mastroianni si rivolge a un fotografo che è probabilmente ricalcato proprio sui tratti di Bava, regista sempre amatissimo dagli altri registi.

Una scena di «Operazione paura» (1966)

Notò subito la critica
che nei film gotici di Bava
c'era qualcosa di imponderabile
E questo colpiva
l'immaginario del pubblico