

Ridere come esorcismo contro la paura. Lettura performativa dell'*Inno 52* dei *Carmina Nisibena* di Efrem il Siro*

Massimo PAMPALONI S.J.

Keywords: *Ephrem the Syrian, Syriac patristic theology, performative analysis, Late Antique hymnography, eschatology*

1. Introduzione; 2. Il testo; 3. Analisi del testo in chiave di performance teatrale; 4. Conclusione: una risata li seppellirà

I. Introduzione

Nel famoso romanzo di Umberto Eco, *Il nome della rosa*, uscito nel 1980 e divenuto uno di quei libri che segnano per sempre l’immaginario collettivo, Jorge, il perfido bibliotecario dell’abbazia dove si svolge la vicenda, cosparge di veleno un libro, ritenuto perduto, della *Poetica* di Aristotele, in modo tale che chiunque lo leggesse restasse ucciso. Il motivo, tutti ricorderanno, è perché in esso si parlava positivamente del riso. Secondo la perfida tesi di Eco implicitamente attribuita al bibliotecario di cui sopra, il ridere sarebbe temuto dalla Chiesa perché avrebbe la forza di scacciare la paura. E poiché – secondo Eco – la fede sarebbe fondata sulla paura (dell’inferno e del demonio), ridere diventerebbe pericoloso per la stessa sua sussistenza. Per difendere la Chiesa e la fede, quindi, il monaco bibliotecario del romanzo sente il dovere di uccidere perché l’autorità di Aristotele non venga ad avvalorare tale pericolo.

* Ringrazio il dott. Gabriele Pasquali e il dott. Michele Grano per aver riletto il manoscritto di questo articolo e delle loro preziose osservazioni di cui ho fatto tesoro.

Come se non bastasse, ancora oggi, quando si vuol sostenere che la Chiesa antica ha avversato il riso, ritenendolo diabolico, una breve ricerca in rete mostra spesso un testo attribuito a Efrem, dal titolo *Quod non oporteat ridere*, che troviamo nei testi del *mare magnum* dell’Efrem greco. Basta solo scorrere tale esortazione per accorgersi che siamo in un contesto molto diverso dallo stile di Efrem: “L’inizio della rovina dell’anima del monaco è il riso e la eccessiva libertà nel parlare (*παρρησία*). Quando ti vedi cadere in queste cose, o monaco, sappi di essere finito negli abissi del male...”.¹

Alla luce di tutto questo, e anche per la citazione pseudoefremiana di cui sopra, ritengo che l’inno 52 dei *Carmina Nisibena* – dell’autentico Efrem il Siro – sia una risposta magnifica alla tesi di Eco e a quella che viene avvalorata dal testo attribuito al grande dottore siro. Proprio questo inno ci mostra, infatti, sì il riso come esorcismo della paura, ma nei confronti di quelle che forse sono le principali paure dell’uomo, ovvero la morte² e Satana. E, cosa fondamentale, non con l’intento di mantenere le persone in tali paure, bensì, proprio al contrario, per liberarle.

Il *madrasā* che intendo studiare appartiene alla seconda parte della collezione raccolta sotto il nome di *Carmina Nisibena*.³ Mentre nella prima parte (inni 1-34), in effetti, il titolo generale della raccolta è giustificato, nella seconda (inni 35-77),⁴ Efrem non parla di Nisibi ma si

1 Άργη καταστροφῆς ψυχῆς μοναχοῦ γέλως καὶ παρρησία. “Οταν ἐν τούτοις ἰδῆς σεαυτόν, μοναχέ, γίνωσκε σεαυτὸν εἰς βάθη κακῶν καταντήσαντα...” in Giuseppe Simone Assemani, *Sancti Patris Nostri Ephraem Syri Opera Omnia quae exstant; graece, syriace, latine; in sex tomos distributa*, vol. I, Romae 1732, 254CD. Dove non diversamente indicato, tutte le traduzioni sono mie.

2 Nel corso del testo useremo la maiuscola (Morte) quando il termine si riferisce alla personificazione, al personaggio del dramma; lasceremo il minuscolo (morte) quando intenderemo la morte come cessazione della vita terrena.

3 Per il testo siriano faccio riferimento all’edizione Ephraem Syrus – Edmund Beck, *Des Heiligen Ephraem des Syrys Carmina Nisibena*, herausgegeben, übersetzt von Edmund Beck, Corpus scriptorum Christianorum Orientalium 218-219, 240-241, Scriptores Syri 92-93, 102-103, Secrétariat du Corpus SCO, Louvain 1961. L’inno 52 è alle pagine 73-75.

4 Cf. Emidio Vergani in Efrem il Siro, *La rugiada della risurrezione: storia e natura negli Inni di Nisibi: in appendice un Inno (unico) sulla Chiesa*, a cura di Emidio Vergani, Centro Ambrosiano, Milano 2024, 16.

intrattiene su una serie di argomenti escatologici, soprattutto la discesa agli inferi. Dominique Cerbelaud propone questa struttura:

L'inno xxxv presenta vari protagonisti, dei quali due ruberanno la scena in seguito: si tratta della Morte (personificata) e di Satana. Interverranno sia come duo (LII-LIV) sia come singoli: inni XXXV-XXXIX; LXI-LXIV (la Morte); inni LXV-LXVIII (il Maligno). A volte capita anche che un interlocutore umano, qui designato come "il coro", risponda alla Morte (inni LXV-LXVIII). [...] Tra questi grandi blocchi, l'autore riprende regolarmente la parola, per darsi a diversi sviluppi: una meditazione teologica sul potere delle reliquie (inno XLIII); un argomentare intorno alla resurrezione della carne (inni XLIV-XLIX; LXIX-LXXVII); senza dimenticare la sua preghiera personale (inno L).⁵

Mi interessano in modo particolare alcuni di questi inni, ovvero quelli che possiedono una struttura dialogica⁶ e tra questi gli inni 52-54 che rientrano in quegli inni dialogici non strettamente appartenenti al genere delle *soghyatha* (secondo la classificazione di Brock) e che hanno come protagonisti del dialogo la Morte e Satana. Alcuni di questi inni sono stati già tradotti e presentati.⁷

Per questo studio ho scelto l'inno 52 in quanto, rispetto a tutti gli altri del genere dialogico, ha una caratteristica che, a mio avviso, lo rende particolare, ossia che l'intervento finale della acclamazione, che svolge la funzione di un interlocutore umano, invita a ridere dei

5 Éphrem le Syrien, *La Descente aux Enfers. Carmina Nisibena*, Spiritualité Orientale, Série Monachisme primitif 89, ed. par Dominique Cerbelaud, Éditions de Bellefontaine, Godewaersvelde 2009, 19.

6 Di vario tipo, cf. Alessandro Mengozzi, *L'invenzione del dialogo. Dispute e dialoghi in versi nella letteratura siriaca*, Paideia, Torino 2020, 40-48.

7 Senza pretesa di esaustività, segnalo ad esempio l'inno 52 tradotto da Brock in Sebastian Brock, *The Harp of the Spirit: Eighteen Poems of Saint Ephrem*, Studies Supplementary to Sobornost 4, Fellowship of St. Alban and St. Sergius, [London] 1983², 70-72; l'inno 53 si trova in Sebastian Paul Brock – George Anton Kiraz, *Select Poems of Ephrem: Vocalized Syriac and English*, Eastern Christian texts 2, Brigham Young University Press, Provo 2006, 155-167. Gli inni 54 e 56 sono tradotti in italiano in Efrém il Siro, *La rugiada della risurrezione*, 127-130; 131-134.

due protagonisti.⁸ Di solito, l'intervento finale loda Dio perché ci ha liberati dall'azione dei due contendenti (da scegliersi tra *Sheol*, Satana e la Morte) oppure ringrazia per il dono della resurrezione, che ci ha tolto dalle mani dei due avversari. Nell'inno 52, invece, il finale invita tutti alla risata, alla derisione dei due protagonisti. Dunque, comprendiamo già perché questo inno risponde a quanto detto in apertura: non solo la Chiesa non ha paura del riso ma lo usa proprio come una componente del suo ministero: quello di “scacciare i demoni” e annunciare la vita eterna.

Oltre a tutto ciò vi è un motivo ancora più sostanziale. Ritengo che l'inno 52 si presti magnificamente a fungere di esempio di quanto un'analisi “non convenzionale” possa aiutare ad arricchire la nostra conoscenza e aiutarci nel far nostra la ricca esperienza di Dio dei Padri.

Nel campo degli studi siriaci, ma non solo, si è assistito a un vasto sviluppo di interesse, assai cresciuto negli ultimi quarant'anni, che ha portato un numero sempre più alto di traduzioni, studi e ricerche che, certamente, hanno fatto avanzare la nostra conoscenza di questa venerabilissima antica tradizione. Allo stesso tempo, questo sviluppo recente è avvenuto, a differenza di quanto era accaduto agli esordi, in ambiti che potremmo dire “laici”. Ciò ha comportato il *fatto* che gli studi siriaci – i cui testi per la maggior parte dei casi sono cristiani – sono oggi affrontati da studiosi che, molte volte, non hanno interesse al loro contenuto in quanto *verità* teologica e possibilità per l'evangelizzazione, ma solo dal punto di vista filologico, storico, al

8 Oltre alla traduzione di Brock indicata nella nota precedente, per l'inno 52 segnalo che nella traduzione italiana della medesima opera (Efrem il Siro, *Larpa dello Spirito. 18 poemi di sant'Efrem*, LIPA, Roma 1999) i testi sono tradotti dall'inglese “ricontrallati” sul siriaco. A p. 97-100 troviamo il nostro inno 52. In inglese c'è anche la versione pubblicata in Philip Schaff – Henry Wace, *A Select Library of Nicene and Post-Nicene Fathers of the Christian Church*, Second Series, vol. XIII/2, The Christian Literature Company, New York 1898, 206-207. La bibliografia sulle edizioni e traduzioni di Efrem a cura di Sebastian Brock (risalente, comunque, al 2012) in <https://syri.ac/brock/ephrem> segnala anche la traduzione francese, Pierre Grelot, “Un poème de Saint Ephrem: Satan et la Mort”, in *L'Orient syrien* 3 (1958), 443-452. Per quella di Cerbelaud: Éphrem le Syrien, *La Descente aux Enfers*, 267-270.

massimo esegetico.⁹ Questo atteggiamento, l'unico che sembra essere considerato “scientifico”,¹⁰ rischia di lasciar di lato, invece, la ricchezza e la potenzialità di questi testi, non solo per la conoscenza delle tradizioni cristiane, ma anche per ottemperare il mandato stesso di Cristo, ovvero di annunciare a tutti la Buona Notizia.

Ora, è indubbio che tali ricchezze e potenzialità nascano anche grazie al lavoro degli specialisti, che forniscono dei testi critici ben stabiliti, che con monografie *ad hoc* aiutano l'interpretazione di questo o quel punto specifico, che con accurati studi storici ci aiutano a comprendere l'ambiente nel quale tali testi si sono sviluppati.¹¹ Ma l'innovazione e la scoperta di altre dimensioni hanno necessità di studiosi che posseggano interessi diversificati, che sappiano mettere insieme vari campi e discipline diverse.

Ora, da molto tempo ho osservato – usando questo inno nella mia attività didattica e venendo da pregresse personali esperienze di teatro¹²

9 Per chi avesse familiarità con il metodo in teologia proposto da Bernard Lonergan (cf. Bernard John Francis Lonergan, *Method in Theology*, Robert Michael Doran – John Daniel Dadosky (eds.), Collected Works of Bernard Lonergan 14, University Toronto Press, Toronto, 2017), diremmo che gli studi siriaci oggi si concentrano solo in quella che veniva chiamata *theologia in oratione obliqua*, ovvero le prime tre, massimo quattro specializzazioni funzionali sulle otto che sono richieste alla teologia: la ricerca filologica per stabilire testi critici affidabili, l'interpretazione di tali testi, il loro inquadramento dentro il più ampio quadro storico e, già più rara, la dialettica, ovvero il confronto tra le varie interpretazioni degli autori su alcuni specifici punti della dottrina. Ma le altre quattro (fondamenti, dottrina, sistematica e comunicazione), *theologia in oratione recta*, che prevedono una esplicita opzione di fede nel ricercatore (mentre non è necessaria nelle prime tre, e si discute circa la quarta) non sono sviluppate praticamente da nessuno.

10 Ho ancora davanti a me il ricordo di un allora giovane professore di una facoltà pontificia, evidentemente sotto l'effetto di un complesso di inferiorità con più autorevoli (secondo lui) istituzioni accademiche “laiche”, restare scandalizzato a una mia proposta di lettura spirituale di un inno di Efrem – ovvero, l'uso per il quale Efrem stesso aveva scritto i suoi *madrāṣe* – balbettando tra lo scandalizzato e l'incredulo: “Ma...ma... noi facciamo scienza, non omelie!”. In un colpo solo, il positivismo di ritorno del giovane collega aveva obnubilato nella sua mente sia l'intenzione di Efrem stesso nello scrivere le sue opere sia l'alto magistero di figure come Irenée Hausherr, S.I., che fece della spiritualità orientale una rigorosa, ma viva disciplina accademica.

11 È lo scopo della *scholarship* così ben descritto e delineato da Lonergan (cf. B. J. F. Lonergan, *Method in Theology*, 219).

12 Nella seconda metà degli anni '80 chi scrive ha frequentato i corsi per attori del M° Franco Dini, presso il suo “Studio Teatrale” a Firenze.

– la forza *performativa* di questo testo, quando viene interpretato, anche in senso di *performance*, come se fosse un “semplice” copione teatrale. Da tempo si sono sviluppati gli studi sulla performatività del teatro e delle sue applicazioni ad ambiti come la liturgia. Nel campo degli studi su Efrem ho trovato assai utili gli studi di Phil J. Botha sulla dimensione retorica degli inni efremiani¹³ e sugli effetti che questi avrebbero dovuto produrre negli ascoltatori. Infatti, si parla spesso di Efrem come “poeta” ma si rischia di dimenticare la sua intenzione retorica, ovvero quella di aiutare a fortificare la volontà e la fede dei suoi destinatari. È vero che il discorso retorico ricerca il verosimile e ha come obiettivo muovere la volontà dell’ascoltatore, ma Efrem fa qualcosa di più, “porta dentro” l’ascoltatore, usando tecniche classiche come l’etopea, l’ekphrasis, etc. In breve, molti inni di Efrem mi sono apparsi sempre di più come *copioni teatrali*, e così li ho presentati in varie lezioni o conferenze.

Una studiosa importante per fondare la mia intuizione e che mi ha aiutato a leggere l’innografia liturgica in prospettiva performativa è stata Laura S. Lieber, con un suo articolo dal titolo “Theater of the Holy: Performative Elements of Late Ancient Hymnography”.¹⁴ Sebbene *insightful*, tale articolo, però, si limitava al mondo aramaico giudeo palestinese, all’ebraico e al greco. Quasi dieci anni dopo, la

¹³ Solo come esempio: Phil J. Botha, “Antithesis and Argument in the Hymns of Ephrem the Syrian”, in *Hervormde theologiese studies* 44 (1988), 581-595 [doi: <https://doi.org/10.4102/hts.v44i3.2229>]; Id., “The Poetic Face of Rhetoric: Ephrem’s Polemics Against the Jews and Heretics in *Contra Haereses XXV*”, in *Acta Patristica et Byzantina* 2 (1991), 16-36 [doi: <https://doi.org/10.1080/10226486.1991.11745811>]; Id., “The rhetoric Function of Polarity in One of Ephrem the Syrian’s Hymns on the Church”, in *Journal for Semitics* 3 (1991), 188-201; Id., “An Analysis of Ephrem the Syrian’s view on the Temptation of Christ as Exemplified in His Hymn De Virginitate XII”, in *Acta Patristica et Byzantina* 14 (2003), 39-57 [doi: <https://doi.org/10.1080/10226486.2003.11745716>]; Id., “The Poet as Preacher: St. Ephrem the Syrian’s Hymn «De Virginitate» XXXI as a Coherent, Aesthetic, and Persuasive Poetic Discourse”, in *Acta Patristica et Byzantina* 19 (2008), 44-72 [doi: <https://doi.org/10.1080/10226486.2008.11745787>].

¹⁴ Laura Suzanne Lieber, “Theater of the Holy: Performative Elements of Late Ancient Hymnography”, in *Harvard Theological Review* 108 (2015), 327-355 [doi: <https://doi.org/10.1017/s001781601500022x>].

Lieber pubblicava un libro molto stimolante dove prendeva in esame anche l'innografia siriaca.¹⁵ In questo libro si analizza la poesia liturgica della tarda antichità sotto l'aspetto della teatralità e della *performance*. La sua tesi è che gli inni sacri fossero veri e propri momenti di spettacolo pubblico, impiegando come risorse tutte le tecniche oratorie, e teatrali, in uso in quel tempo. Il cantore era un vero e proprio *performer* che, con tutte le tecniche del caso, proponeva non solo un momento di catechesi o di istruzione, ma una vera e propria immersione sensoriale¹⁶ nella storia cantata.¹⁷ Analizzando gli inni liturgici si resta effettivamente impressionati dalla forza immersiva che potenzialmente essi possiedono. Se li si immagina *performati*, messi in scena, non si può non restare coinvolti e, alla fine, anche trasformati. Come dicevo, a differenza dei primi lavori, in questo volume la Lieber tratta anche della innografia siriaca e, in modo particolare, anche di Efrem, al quale dedica pagine stimolanti. Nel parallelo con un *kontakion* di Romano il Melode, la Lieber cita proprio il nostro inno 52.

Il poema di Romano, un dialogo tra la Morte e Satana, offre un complicato esempio di un genere popolare di inno tardo antico, il poema della disputa. Anche Efrem scrisse un poema del genere *disputa* usando lo stesso concetto (*Carm. Nis.* 52), ma il dialogo che Efrem mette in scena tra le voci alternate della Morte e di Satana è più statico e diretto rispetto al monologo più emotivo e drammatico della Morte in *Carm. Nis.* 36. L'inflessione distintiva di Romano di questa consolidata *pièce* mette in

¹⁵ Laura Suzanne Lieber, *Staging the Sacred: Theatricality and Performance in Late Ancient Liturgical Poetry*, Oxford University Press, New York 2023 [doi: <https://doi.org/10.1093/oso/9780190065461.001.0001>].

¹⁶ Del resto, se riflettiamo sulla liturgia in modo consapevole, troviamo questo coinvolgimento. Oltre che gli occhi e le orecchie, la liturgia coinvolge il corpo (inchini, genuflessioni, prostrazioni, mani che si giuntano, che si allargano in croce, baci alle icone, alla croce), si respira l'incenso e si partecipa alla mensa dell'Agnello. Se per la liturgia latina, purtroppo, si deve attendere a volte un pontificale per vivere questo, nella divina liturgia orientale tutto ciò è quotidianità.

¹⁷ Chi ascolta, anche una sola volta, il Τροπάριο της Καστιανής, avrà un esempio eccellente di come e quanto parole e musica, insieme alla capacità del cantore, abbiano un potere enorme sul cuore di chi ascolta. Nel caso di questo tropario, la forza struggente, dolorosa e magnifica al contempo, del *penthos*.

evidenza il suo impressionante talento teatrale e offriva l'opportunità all'esecutore di mostrare la propria abilità.¹⁸

Senza negare la seconda parte del giudizio, ovvero che il testo di Romano, *Il trionfo della Croce*¹⁹ sia molto più articolato e sviluppato, anche dal punto di vista di una resa teatrale, vorrei invece mostrare che il giudizio di “staticità” dato al testo di Efrem è forse un poco ingeneroso e che invece, analizzandolo dal punto di vista dei *performers* che attuano il ruolo della Morte e di Satana,²⁰ il testo mostra dinamismo e altrettanta drammaticità.²¹ In più, come ho detto all'inizio, esso ha una dimensione che, a quanto mi risulta, non è stata valorizzata, né dalla Lieber né da altri, ovvero, il fatto che l'inno finisce con una risata.²²

Il presente articolo, dunque, vuole essere contemporaneamente a) un esempio di riflessione sulla funzione del riso nella spiritualità e b) una proposta metodologica di applicazione a un testo innografico di una ermeneutica che consideri, oltre al dato teologico “statico” delle affermazioni, dei termini usati etc., anche i *dynamismi teatrali* di cui il testo è provvisto: analisi che si giustifica data la natura esplicitamente performativa del testo stesso.

Il mio lavoro si articolerà attraverso tre momenti. Presenterò prima di tutto una mia traduzione dell'inno, con alcune osservazioni. Successivamente lo analizzerò dal punto di vista della *performance* teatrale. Infine, valorizzerò l'aspetto che mi pare sia peculiare di questo inno, ovvero il fatto che voglia ridicolizzare le due paure ataviche dell'uomo, sconfiggendole proprio con il riso.

¹⁸ L. S. Lieber, *Staging the Sacred*, 127.

¹⁹ Romano il Melode, *Kontakia*, vol. 2, Collana di Testi Patristici 198, a cura di Ugo Trombi, Città Nuova, Roma 2007, 59-66.

²⁰ Mi permetto di suggerire la differenza che esiste tra la lettura di un testo da parte di uno studioso della storia del teatro e da parte di chi ha anche concretamente calcato le scene.

²¹ Non concordiamo, quindi, neppure con il giudizio di Cerbelaud, sebbene sfumato dal modo del verbo: “Qualcuno potrebbe trovare molto artificiale la retorica di questa drammaturgia”, Éphrem le Syrien, *La Descente aux Enfers*, 265.

²² Probabilmente anche perché dipende da una interpretazione che si deve dare a un verbo dell'inno, che, preso alla lettera, non farebbe apparire la questione della derisione. Ma discuteremo questo più avanti, durante il commento alla traduzione dell'inno.

2. *Il testo*

1. La voce della Morte e di Satana ho udito mentre disputavano [su] chi tra i due fosse più forte nei confronti degli uomini
Rit. A te la lode, Figlio del Pastore di Tutto, che ha salvato il suo gregge dai lupi nascosti, che l'avevano inghiottito: il Maligno e la Morte.
2. La Morte ha esibito il suo potere col fatto che tutti sconfigge, Satana ha esibito la sua scaltrezza col fatto che tutti rende peccatori.
3. *Morte:*²³ A te, Maligno, ti ascolta solo chi vuole, a me vengono chi vuole e chi non vuole.
4. *Satana:* A te, Morte, è concesso solo la compulsione tirannica invece io utilizzo insidie e lacci d'astuzia.
5. *Morte:* Ascolta, o Maligno, chi è astuto spezza il tuo giogo ma non c'è alcuno che possa sfuggire dal mio giogo.
6. *Satana:* Tu Morte con chi è malato provi la tua forza, io, invece, con coloro che sono sani sono più valente.
7. *Morte:* Il Maligno non comanda su colui che lo insulta; chi mi ha maledetta, e mi maledice, sempre a me arriva.
8. *Satana:* Tu, Morte, da Dio hai ricevuto il tuo potere, io [ho fatto] da solo, senza aiuto, quando ho fatto peccare.
9. *Morte:* Tu Maligno come un vigliacco tendi trappole, io come un re esercito il dominio.

²³ Nel corpo della disputa, per facilitazione del lettore, ho inserito – scelta condivisa da quasi tutti coloro che hanno tradotto questo testo – l'esplicitazione di chi sta parlando, sebbene nel testo siriano editato da Beck non vi sia tale indicazione.

10. *Satana*: Sei [troppo] stupida, Morte, per riconoscere quanto sono grande,
capace di catturare il dominio della libertà.
11. *Morte*: Tu, Maligno, ecco vaghi come un malfattore,
io come un leone sbrano senza paura.
12. *Satana*: Per te Morte non c'è un servo né un adoratore,
a me re, con sacrifici mi adorano come un dio.
13. *Morte*: Alla Morte molti si rivolgono come a un benefattore,
a te, o Maligno, non c'è nessuno che ti ha chiamato o ti chiama [così].
14. *Satana*: Non ti rendi conto, o Morte, quanti sono che in un modo o in un altro si rivolgono a me e mi offrono libagioni?
15. *Morte*: Odiato è il tuo nome, Satana,
non puoi farci nulla; il tuo nome da tutti è maledetto.
Nascondi la tua vergogna.
16. *Satana*: Il tuo orecchio, Morte, è divenuto sordo perciò tu non senti
che ogni uomo contro di te grida terribilmente.²⁴
Nasconditi!
17. *Morte*: Manifesta è la mia faccia nel mondo e non uso inganni come te:
tu non passi una sola notte senza qualche inganno.
18. *Satana*: Non hai trovato un soggetto migliore per la tua verità:
gli uomini ti odiano come me.

²⁴ Questo participio è del verbo *ܩܻܻ* che indica l'ululato delle bestie selvagge (Robert Payne Smith, *A Compendious Syriac Dictionary*, edited by Jesse Payne Smith (Mrs Margoliouth), Eisenbrauns, Winona Lake, IN 1998, 403). Pur tentato da *ogni uomo ti ulula contro*, ho preferito tradurre con “grida terribilmente”, cercando di far risaltare, al contempo, sia la lunghezza del tempo che la disperazione.

19. *Morte*: Di me gli uomini hanno timore come verso un signore,
ma te odiano come il Maligno.
20. *Satana*: Morte, odiano il tuo nome e pure ciò che fai;
il mio nome è odiato, ma i miei piaceri²⁵ li amano assai.
21. *Morte*: In amarezza²⁶ di denti si converte la tua dolcezza:
il rimorso dell'anima accompagna sempre i tuoi piaceri.
22. *Satana*: Lo *Sheol* è odiato perché non c'è in esso alcun pentimento:
è un abisso che ingoia e sopprime ogni movimento.
23. *Morte*: Lo *Sheol* è un gorgo ed è resuscitato chiunque vi cade,
ma il peccato è odiato perché interrompe la speranza dell'uomo.
24. *Satana*: Sebbene dispiaciuto, io ai penitenti permetto una possibilità;
tu interrompi la speranza del peccatore che muore nei suoi peccati.
25. *Morte*: Con te, invece, già da prima la sua speranza era interrotta;
se tu non l'avessi fatto diventare peccatore avrebbe avuto una buona fine.²⁷

²⁵ Con sfumature fortemente sensuali, se non proprio piaceri sessuali: cf. *Comprehensive Aramaic Lexicon Project*, cf. (րցիցա, րցիցտ) <https://cal.huc.edu/oneentry.php?lemma=rgygh+N&cts=all> (ultimo accesso 20/07/2025).

²⁶ Il termine vuol dire anche bile: oltre all'amaro, l'immagine di quel sapore in bocca suscita anche forte disgusto.

²⁷ Intesa come nel portoghese *bom fim*, ovvero una morte buona perché arriva a destinazione. Tra l'altro l'aggettivo *šāpīr* è carico di echi assai ricchi, nello spettro della virtù, del giusto, della *eusebia*, della ortodossia, etc. Ma è anche il termine che la *Peshitta* usa per indicare il giudizio di Dio nei giorni della creazione: "E Dio vide che era *šāpīr*." Sono stato tentato di tradurre in modo esplicito con *buona morte*; ma alla fine ho scelto *buona fine* per sottolineare la sua destinazione eterna, finale e definitiva. La morte è, per noi adesso, solo un passaggio verso l'approdo sicuro dopo un lungo e pericoloso viaggio. Ecco, per esempio, la devozione lusitana al *Senhor do Bonfim*.

26. Benedetto Colui che ha aizzato l'uno contro l'altro questi schiavi abominevoli
affinché ridessimo di loro²⁸ come loro risero di noi.
27. Una caparra è questa, fratelli miei, che abbiamo riso di loro,
che di nuovo rideremo di loro quando saremo risorti.

Ho strutturato il testo, anche dal punto di vista grafico, per far risaltare le tre parti principali: una introduzione, che pone le coordinate sceniche e ci presenta le *dramatis personae*, fatta da una voce narrante, che parla in prima persona; poi lo svolgimento del dialogo; e alla fine l'entrata di nuovo della voce, che coinvolge l'assemblea in un giudizio su quanto è stato ascoltato. Come già detto, lo analizzerò come se fosse un testo teatrale di prosa, non avendo a disposizione ovviamente la melodia. So benissimo che così viene a mancare un elemento fondamentale; ma già solo il testo – come ha provato anche la Lieber nelle sua analisi – permette di intravedere un percorso “interiore” che lo spettatore è condotto a fare.²⁹

- 28 Letteralmente sarebbe *vedessimo in loro* poiché questo è il significato del verbo *רִאֵוּ*. La traduzione letterale potrebbe reggere, ma solo a metà: cosa significherebbe questo “vedere in loro”? Nei loro cuori? Nei loro pensieri più profondi? Sì: e cosa vi avremmo scorto? Che ci hanno derisi, durante la nostra vita e/o durante il loro disputare. Ma in che senso, allora, l'averli visti sarebbe una caparra (*rabbūnā*) di quanto li rivedremo dopo la resurrezione (Ethpa. di *رسان*? Io non vorrei più rivederli, a dire il vero! Invece, se intendiamo bene quel “videro in noi e ci derisero” abbiamo la chiave per leggere: come loro hanno visto in noi e ci hanno deriso, così anche noi adesso vedendoli *ridiamo di loro*, come caparra della resurrezione; e ancora di più li vedremo, e dunque *rideremo* di loro definitivamente, ricevendo in pienezza quello che avevamo avuto per il momento solo come caparra. In questo, concordo totalmente con Grelot, che giustifica la scelta di tradurre “ridere di” invece che “vedere in” con lo stesso ragionamento per mezzo del quale sono pervenuto alla stessa conclusione, P. Grelot, “Un poème de Saint Ephrem: Satan et la Mort”, 452. Anche Brock interpreta così (S. Brock, *The Harp of the Spirit: Eighteen Poems of Saint Ephrem*, 72). Invece, la traduzione inglese che troviamo in Ph. Schaff – H. Wace, *A Select Library of Nicene and Post-Nicene Fathers*, 207, la traduzione francese di Cerbelaud in Éphrem le Syrien, *La Descente aux Enfers*, 274 e la stessa traduzione tedesca di Beck optano per lasciare l'espressione letterale, a mio avviso privando l'inno proprio del suo perno principale.
- 29 Non siamo lontani, ad esempio, dalla funzione della disposizione dei vari elementi retorici nelle lettere del genere *consolatio*, come quelle di Seneca; oppure, per restare in campo cristiano, l'esempio di Basilio e dei due brevi biglietti a Nettario e alla moglie, che ho analizzato in Massimo Pampaloni, “A palavra como médico da alma. Duas cartas do gênero «consolatio» de Basílio de

3. Analisi del testo in chiave di performance teatrale

Il poema inizia con la voce narrante che introduce i protagonisti per mezzo dell'espeditivo “ho udito...”, grazie al quale veniamo a sapere che assisteremo a un dialogo di preminenza³⁰ (*su chi sia più forte*); e ci presenta le tesi dei protagonisti, sulle quali ricameranno la loro diatriba. Notiamo che qui sono mostrate, con un punta di ironia se si ascolta bene, il potere universale della morte (“da la quale nullu homo vivente po’ skappare”³¹) e la scaltrezza del demonio nell’aver reso tutti peccatori.³² L’ironia è dovuta al fatto che lo spettatore, invece, sa bene che con Cristo questi due personaggi non sono altro che due monellacci³³ che litigano tra loro. Però, al contempo, gli argomenti portati dai due personaggi non devono essere sottovalutati, anzi:

Cesaréa”, in *Perspectiva teológica* 35 (2003), 301-323 [doi: <https://doi.org/10.20911/21768757v35n97p301/2003>]. Far percorrere al destinatario un determinato percorso suscitato dalla sequenza dei *topoi* retorici della lettera, era il fulcro dell’esperienza di cura del dolore di chi aveva ricevuto, per esempio, un grave lutto. Qui il percorso è rappresentato sul palco. Sulla capacità della rappresentazione scenica di provocare forti aspetti anche di verità negli spettatori, ricordiamo la testimonianza di Shakespeare, alla fine del II atto dell’*Amleto*.

³⁰ Cf. A. Mengozzi, *L’invenzione del dialogo*, 48-54 ma specialmente 50.

³¹ Così canta Francesco di Assisi nel suo *Cantico di Frate Sole* (o *Laudes creaturarum*), in quello che è uno dei primi testi della letteratura italiana in lingua volgare. Notiamo che l’ineluttabilità della morte qui non ha lo scopo di impaurire né mette angoscia; Francesco chiama la morte *sorella*, perché sa che è la “prima” e che vivendo nella pace di Dio permette di non sperimentare la “seconda”, quella sì da temere e da fuggire. Lo scopo di Efrem è identico, solo che usa un altro registro: qui la morte non fa paura perché, con la resurrezione di Cristo, è divenuta ridicola e lo spettatore sa già che essa non ha più il potere che millanta.

³² Ma anche questo, per lo spettatore, è millantato credito in quanto con il sacrificio di Cristo il chirografo è stato annullato, e Satana non ha più nulla in mano. In un *mēmrā* di Narsai (V sec.) troviamo una versione di questo tema, che è come se fornisse la base teologica dell’ironia sottesa al dialogo di questi due personaggi. Dice infatti il Risorto: “Sotto una sentenza di morte eravate condannati e presi in ostaggio. / Venite! Ricevete gratis il documento (dei) vostri debiti e acquistate vita! / Con la mia morte, ho schiacciato la Morte che corruppe l'uomo; / e con la mia vittoria, è stato condannato e smascherato il dominatore dell'aria” (Narsai of Nisibis, *Homely On Resurrection*, IV, 301-304, in Id., *Narsai's Metrical Homilies on the Nativity, Epiphany, Passion, Resurrection, and Ascension*, critical edition of Syriac text, English translation by Frederick G. McLeod, Patrologia orientalis 40, Brepols, Turnhout 1979).

³³ Come se vedessimo litigare Lucignolo (il personaggio negativo di *Pinocchio*) e Franti (il “cattivo” in *Cuore* di De Amicis), lasciando al lettore l’identificazione su chi potrebbe essere Satana e chi la Morte...

sono una sorta di catechesi, di svelamento degli inganni del nemico e una riflessione sulla morte. Quindi, l'ascolto dell'inno è certamente catartico, come vedremo; ma non lascia affatto da parte una preziosa dimensione parenetica e di istruzione.

La Morte è colei che principia il vero e proprio dialogo, dialogo che si dipanerà come una serie di variazioni sul tema presentato nel v.2. Vale la pena notare la concatenazione degli argomenti, spesso con la ripresa dell'argomento dell'avversario per ribaltarlo, facendo perno molte volte su una medesima parola. Questo artificio fa diventare assai serrata la discussione tra i due e la rende adattissima a una rappresentazione scenica, una volta che i due eventuali attori si accordassero sul tempo delle battute.

La Morte (v.3) inizia facendosi forte della propria ineluttabilità e sul fatto che il Maligno può esercitare il suo potere solo su chi si lascia ingannare. Perciò, insinua la Morte, egli ha un potere limitato. La risposta (v.4) è splendida: il demonio ribalta l'argomento: ciò di cui tu, Morte, ti vanti e quello di cui mi accusi sono esattamente argomenti contro di te: tu sei un tiranno che agisci solo per mezzo della forza bruta, dalla mia parte c'è l'astuzia (radice **רָשֵׁעַ**). Notiamo che è un argomento paradossalmente “più umano”: qualsiasi bestia sa usare la forza (un leone, un elefante) ma l'astuzia è prerogativa dell'uomo. Il nemico è più simile all'uomo che a un animale! Ed ecco il ribaltamento questa volta operato dalla Morte (v.5) facendo perno proprio sull'astuzia (radice **רָשֵׁעַ**): l'astuzia è la qualità di cui ti vanti, Maligno? Allora te la metto contro: l'astuzia di cui tanto ti inorgoglisci, se l'uomo l'applicasse, sarebbe ciò che lo farebbe fuggire dai tuoi lacci! Pensavi di essere intelligente, e invece sei stupido – potrebbe essere un commento ulteriore. Alla Morte, invece, non sfugge nessuno. Satana allora (v.6) mette del “veleno” nella affermazione della forza della Morte: le tue vittime sono persone prive di forza (= te la fai con i deboli, vigliacca...); io invece sono valente con coloro che sono nel pieno delle forze.

Al v.7 la Morte usa un argomento assai caro alla sapienza spirituale: il demonio, in realtà, fonda il suo dominio sulla paura. E colui che sa vincere tale paura mediante l'insulto – o la presa in giro, come vedremo – stabilisce uno spazio di libertà tra sé e il nemico. L'insulto, o lo scherno hanno un potere esorcistico contro il demonio,³⁴ ma non contro la morte.³⁵

Il Maligno sembra accusare il colpo e sposta allora la discussione sull'*origine* del loro reciproco potere (v.8). La Morte ha avuto tale potere da Dio: è dunque un potere derivato, di “secondo livello”,

³⁴ Questo è un punto notevole: il riso nella prospettiva di Dio è efficace contro Satana, e come abbiam detto è indicato da molti Padri. Una sintesi moderna possiamo trovarla in quel piccolo capolavoro di spiritualità che è *Lettere di Berlicche* di C. S. Lewis, dove, come è noto, si tratta di un romanzo epistolare con le lettere che un demone, Screwtape (Berlicche nella traduzione italiana) scrive al nipote Wormwood (Malacoda, in italiano) apprendista tentatore, introducendolo nel “mestiere”. Nella lettera XI, parlando degli amici del “paziente” di Wormwood, Screwtape dice: “Tu parli di loro come di grandi ridanciani. Voglio sperare che ciò non significhi che tu abbia l'impressione che il riso come tale sia in nostro favore.” Infatti, dice, ci sono due generi di cause: la prima presuppone amicizia, amore tra le persone che si vogliono bene. Si ride di poco non per la battuta, ma per le relazioni tra di loro. Addirittura, lo paragona “a quell'arte detestabile che gli esseri umani chiamano Musica e qualcosa di simile ha luogo in Cielo”. Un riso del genere non ha alcun vantaggio per i demoni, dice Screwtape. Anzi, “quel fenomeno è in se stesso disgustoso, così come è un diretto insulto al realismo, alla dignità, e all'austerità dell’Inferno. L’allegria è strettamente associata alla gioia – è una specie di spuma emozionale che sorge dall’istinto del gioco. È di pochissima utilità per noi. Può essere, naturalmente, usata talvolta per allontanare gli umani da qualcosa che il Nemico desidererebbe far loro sentire o fare; ma in se stesse le sue tendenze sono assolutamente indesiderabili; promuove la carità, il coraggio, il contento, e molti altri mali.” Il riso utile al demonio è quello che cerca la chiacchiera leggera e volubile, “ogni argomento serio viene discusso in modo tale che si suppone di averne già trovato il lato ridicolo”. È molto fine: si può mantenere un vizio, basta farlo diventare divertente o fonte di uno “scherzo” (da Clive Steaps Lewis, *Lettere di Berlicche e Il Brindisi di Berlicche*, Jaca Letteraria 52, Jaca Book, Milano 1990, 45-47). Quando il “paziente” di Wormwood si innamora di una ragazza profondamente cristiana (lettera XXII), la descrizione di Screwtape è fantastica: “Una carognetta falsa (ne conosco il tipo) che par debba svenire alla vista del sangue e poi muore con un sorriso. Una carogna da cima a fondo. Ha una faccia che diresti che il burro non le si sciolga in bocca, eppure possiede un’arguzia piena d’ironia. Quella specie di creatura che troverebbe ridicolo me!” (C. S. Lewis, *Lettere di Berlicche*, 89-90). Il corsivo è mio.

³⁵ Anzi, le invettive davanti alla morte suonano sempre come atti arroganti e inutili, oppure, appunto, ridicoli, come certe illustrazioni sul *memento mori* dove si vede un re disperato, chiuso nella sua torre, che cerca di nascondersi senza alcuna possibilità. Anche nelle società dove il culto degli eroi e dell'onore è considerato un valore la morte non viene schernita, ma accolta come possibilità ugualmente onorevole: “Η τὰν η ἐπὶ ταξ!

mentre invece il demonio, in una esaltazione di autarchia diabolica (appunto) si vanta di essere egli stesso il principio della sua azione. “Ho fatto tutto da solo” dice alla Morte. Come già detto sopra, al di là degli effetti comici – Dio è *kyrios* anche nei confronti del demonio, ovviamente – quello che i due dicono è una vera e propria catechesi sul modo di essere e di agire di questi due nemici dell’uomo.

Anche la Morte sembra non avere “agganci” per la risposta, e la mette sul piano della “decenza morale” (v.9),³⁶ prendendo adesso lei stessa l’atteggiamento tenuto da Satana nei versetti precedenti. Era accusata di essere “animalesca” nell’uso della forza bruta, adesso l’accusa di non avere dignità è rivolta a Satana: tu sei un malfattore che si aggira nello scuro, il mio dominio è regale (dunque solare, agisco nella luce). Senza requie, Satana ribatte (v.10): io *solo* grande, è che tu sei stupida e non lo capisci. Giocando sulla stessa radice (~~ΔΙ-~~) che costruisce in entrambi i casi il termine “dominio”, Satana ribatte come a dire: il tuo dominio non vale nulla, perché tanto nessuno vi può scappare. Invece, io sono grande perché ho potere sul *dominio della libertà*, ovvero della libera volontà, altro prezioso dono degli esseri umani e centro della speculazione dei Padri fin dagli inizi del pensiero cristiano. La Morte (v.11) sembra fare finta di non sentire: ribadisce la posenza dell’immagine del re per eccellenza: la grandiosità di un leone³⁷ che con calma, senza alcuna paura, sbrana la sua preda, dandoci quasi l’immagine sonora degli ossi che ella spezza con maestosità. Non deve correre dietro la preda, come invece deve fare Satana, come un ladro nella notte né temere alcun nemico che la disturbi. Ella deve solo aspettare: tutti verranno a lei come pasto.

“Sei re?” sembra rispondere Satana, e allora sappi che “per te Morte non c’è un servo né un adoratore, / a me re, con sacrifici mi adorano

³⁶ E anche questo è deliziosamente ironico per un ascoltatore.

³⁷ Sulla figura del leone come re degli animali, tipica delle civiltà mediterranee e romana, in opposizione alla figura dell’orso, tipica invece delle civiltà celtiche e scandinave, e la posizione della Chiesa circa le due visioni, cf. Michel Pastoureau, *Medioevo simbolico*, Laterza, Bari 2007.

come un dio” (v.12). Sono io il vero Re, dice Satana perché ho chi mi adora e mi venera.³⁸ Addirittura, aggiunge “come a un Dio”, quasi a ricordo di quanto detto ai protoplasti per farli cadere e di quando tentò di farsi adorare da Gesù nel deserto. Anche qui, l’ascoltatore con un minimo di conoscenza della Scrittura non può non mostrare un sorriso di compatimento, ma, al contempo, ricordarsi di vigilare sempre. La risposta della Morte (v.13) nasconde una verità: in alcuni casi la morte è invocata come qualcosa di desiderabile, di buono (אֶלְעָזֶר); pensiamo a chi è in grandi sofferenze fisiche, a chi ha perduto ogni speranza. Ma certamente, dice la Morte, nessuno potrà usare questo termine nei confronti di Satana. Il Maligno non si scompone (v.14): la confutazione di quel “nessuno ti chiama così” viene dal grande numero di adoratori che egli continua ad avere.

La Morte (v.15) sbatte in faccia a Satana la cruda verità: sei odiato (אַתָּה), fattene una ragione, sei oggetto di continua maledizione (אַתָּה) da parte di tutti. E lo invita a nascondere la propria vergogna. Possiamo immaginarci Satana (v.16) che fa una pausa, guardando ora la Morte, ora il pubblico, poi fissa di nuovo la Morte, con il tono di chi è stupefatto per dover dire l’ovvio, ed esclama: ma sei diventata sorda! Ecco perché non senti quanto e come invece gridino contro di te. E facendo perno sul “nascondi la tua vergogna”, Satana lo estende a tutta la persona della Morte: *nasconditi!* La risposta (v.17) la immaginiamo piccata: non ho da nascondermi, io posso mostrare invece la mia faccia ovunque, perché non passo il tempo a ingannare e, quindi, a dover vivere nascosto. Satana (v.18) riprende il discorso dell’odio interrotto al v.15 e conclude che, in fondo, entrambi sono odiati (אַתָּה) dagli uomini, in egual misura.

Una persona dotata di senso del ritmo scenico non avrebbe difficoltà a percepire qui una pausa nella tensione mantenuta fino a ora: questo

³⁸ Ricordiamo che per i Padri gli idoli pagani sono tutti mezzi e inganni demoniaci. Il culto che non è a Dio è in qualche modo al demonio.

riconoscimento di parità (entrambi odiati) funziona da rallentatore, ma non perché siano finiti gli argomenti, quanto perché, invece, è la pausa che prepara l'accelerazione finale. E puntualmente questa avviene, messa in moto dalla Morte (v.19) che non accetta la parità di odio proposta da Satana, ma preme sul tema principale, quello della paura. Ella tenta una distinzione: di me non hanno paura, hanno il timore che si deve a un signore, sei tu che sei odiato (perno ancora su ↗) come Maligno, per quello che sei, prima che per quello che fai. Satana risponde (v.20) anche tu sei odiata (riprende il perno ↗) per quello che sei (letteralmente *odiano il tuo nome*, ma siamo in ambiente semitico) e per quello che fai. Possono anche odiare (↗) il mio nome, te lo concedo, ma quanto amano i miei *piaceri* (↗)!)

La Morte, avvicinandoci verso la fine, acquista piano piano un ruolo quasi “morale”, come se alla fine la sua sconfitta fosse in qualche modo voluta “colà dove si puote ciò che si vuole”.³⁹ Cessa di esaltare le proprie caratteristiche e diviene piuttosto lo strumento della definitiva sconfitta di Satana.⁴⁰ Non a caso, probabilmente, in quanto già Satana aveva detto che il potere della Morte è in mano a Dio⁴¹ e che la morte, in qualche modo, dopo la resurrezione di Cristo, è diventata “sorella”, è diventata strumento nelle mani di Dio. La Morte, infatti, risponde (v.21) che le delizie promesse da Satana si trasformeranno in un sapore assai amaro e quei *piaceri* (ecco il consueto perno ↗) diventeranno rimorso. Satana rilancia (v.22) con un altro “odio” (↗) del testo: attacca lo *Sheol*.

39 Cf. Dante, *Inferno* III,94-96; V,22-24.

40 Anche Cerbelaud nota la stessa cosa. Commentando la sezione degli inni 52-59 scrive: “Sottolineiamo, tuttavia, che questa serie di inni conferma quanto abbiamo già avuto modo di presentire: la morte, per il nostro autore, ha una immagine nettamente più positiva del Maligno” (Éphrem le Syrien, *La Descente aux Enfers*, 265). A mio avviso la cosa risiede, appunto, nella trasformazione che la morte adesso ha ricevuto dopo la resurrezione: non più salario del peccato, ma passaggio necessario all’entrata nella vita. Se traducessimo *buona fine* del v.27 con *buona morte*, avremmo anche una interessante possibilità di interpretare la morte che chiude il dialogo quasi con un sospiro, con un rimpianto...

41 Cf. v. 8 e, in qualche modo, anche il v. 11 del testo. Cf. 1Cor 15, 55-57.

Si potrebbe pensare che stia semplicemente attaccando la Morte con un sinonimo. Invece, se abbiamo compreso quella che ho chiamato l'accelerazione finale, la disputa sta andando verso la fine, che si baserà sulla resurrezione di Cristo. Quindi, Efrem, con un magistrale colpo di regia, introduce il tema degli *inferi* perché per pensare la resurrezione di Cristo, nella prospettiva orientale in generale, ma soprattutto in quella siriaca, la discesa allo *Sheol* è centrale.⁴² E proprio la menzione dello *Sheol* è la preparazione al colpo di scena finale. Lo *Sheol*, dice Satana, è la parola finale, non permette più pentimento. È un abisso in cui non si ha più alcun movimento⁴³ dell'anima; quindi, è il congelamento della forma definitiva dell'uomo. Se ha peccato e non si è "mosso", ovvero non si è pentito prima, nello *Sheol* non c'è più nulla da fare. La Morte (v.23) lo corregge subito: no, dal gorgo dello *Sheol* [sottointeso "adesso con la resurrezione di Cristo"] si uscirà. È il peccato che è odiato

42 Assai diverso, purtroppo, nella tradizione latina, dove essa sopravvive solo come un articolo del *Simbolo Apostolico* e nella anamnesi dopo il racconto istituzionale della IV preghiera eucaristica, non a caso, forse, la "più orientale" di tutte, con notevoli arricchimenti tematici siro-occidentali, pur restando romana nella struttura (cf. Cesare Giraldo, *"In unum corpus". Trattato mistagogico sull'eucaristia*, San Paolo, Cinisello Balsamo 2007², 143). Ma se si cercasse un suo influsso nella teologia occidentale, si resterebbe assai delusi. A parte Joseph Ratzinger, nel suo commento al *Simbolo apostolico* (Joseph Ratzinger, *Introduzione al cristianesimo. Lezioni sul simbolo apostolico*, Queriniana, Brescia 2023²⁴ [doi: <https://doi.org/10.5840/cultura20052216>]) che indica magnificamente il significato per un lettore occidentale del tempo (1969) e non solo, il teologo che più ha integrato nel suo pensiero questo mistero è Hans Urs von Balthasar, sebbene oggetto di critiche da parte ortodossa. Cf. sulla questione l'articolo Antonio Porpora, "La Cristiologia nel dialogo ecumenico. Il Mistero della Discesa agli Inferi del Salvatore: Gesù Cristo, vivo o morto? La critica di Dumitru Staniloae ad Hans Urs von Balthasar", in *Teologia e vita* 1 (2009), 27-62.

43 L'assenza di movimento significa che non c'è il tempo. È interessante notare che una delle prime descrizioni che Dante fornisce dell'inferno – anche se per precisione siamo nel luogo degli ignavi – è *quell'aura sanza tempo tinta* (*Inferno* III,29). È vero che *Sheol* e Inferno sono concetti diversi. Ma nondimeno colpisce come si colga l'essenza del luogo con la constatazione della mancanza del tempo. Leggendo spesso Efrem, resto impressionato di quanto possa essere paragonato a Dante in alcune sue intuizioni. Occupandomi di teologia siriaca e dell'uso della letteratura nella teologia, ho una frequentazione assidua e antica con il poeta fiorentino. Ho spesso avuto la sensazione che questi due grandi poeti avessero qualcosa in comune. Venuto a contatto con gli studi di Kees den Biesen, sono rimasto piacevolmente sorpreso nel constatare che, in modo indipendente, anche den Biesen ha raggiunto la stessa convinzione.

(﴿كُلَّهُ﴾)⁴⁴ perché interrompe la speranza (﴿إِنْتَهَى﴾) dell'uomo. E negli ultimi tre versetti, per tre volte quindi, ecco che appare una parola che non ci saremmo mai aspettati: la *speranza*. Essa sarà il “perno” che farà sviluppare gli ultimi versi verso il climax finale. Satana (v.24) tenta un ultimo colpo: sebbene a malincuore, io comunque lascio una possibilità, il tuo intervento, invece, interrompe la speranza (﴿إِنْتَهَى﴾) al peccatore. E qui, si conclude il dialogo con una magnifica affermazione della Morte (v.25), che riporta, anche dal punto di vista teologico, il tutto sui binari certi: Satana, *tu* interrompi la speranza (﴿إِنْتَهَى﴾) dell'uomo ogni volta che lo fai peccare. Se l'uomo non avesse peccato avrebbe avuto una fine – ovvero una morte – *buona/virtuosa*.⁴⁵

Sull'espressione buona fine (*šāfīr 'nīd*) irrompe la voce narrante. Si rende gloria a Dio (v.26) al quale si attribuisce la vera occasione di tale dialogo: e questo perché potessimo ridere di loro, come loro ci hanno deriso. Una tale capacità di ridere ci è stata data dalla resurrezione di Cristo: possiamo ridere, e non aver paura, perché con la sua passione, morte e resurrezione Cristo ha sconfitto la Morte (ecco l'intervento della voce proprio dopo *buona fine*) e ci ha donato il perdono dei peccati, ovvero ha spuntato le armi ai due schiavi abominevoli, che reggevano da signori la nostra vita. Questa risata è una caparra: ancora dobbiamo morire (ma per uscire subito dal gorgo dello *Sheol*, cfr. v.23) e ancora dobbiamo affidarci a Dio per scansare le trappole di Satana. Ma anche se cadremo, ci rialzeremo subito grazie al perdono ottenutoci da Cristo. E quando saremo risorti anche noi, la nostra risata sarà definitiva.

44 È interessante che dal v.15 a ora ben 6 volte è risuonato il termine *odio*, creando una concentrazione drammatica notevole su un aspetto che, in fondo, è una caratteristica del nemico della natura umana, che egli, appunto, odia. Ha iniziato la Morte constatando che Satana è odiato (v.15) e termina adesso la Morte, dicendo che è odiato anche ciò che Satana induce a fare (il peccato). “Tu sei odiato per quello che sei e per quello che fai”, sembra voler affermare la Morte, ribaltando l'accusa del v.20. Senza parlare, poi, della simbologia biblica del 6, in quanto supremo fallimento (non arriverà mai alla perfezione, in senso di compimento, ovvero al 7). L'odio (e Satana, tre volte 6 – Ap 13,18c; *sembra* arrivarci ma è un sonoro fallimento) non vincerà, non arriverà a compiere il suo sviluppo completo: chi vince è l'Amore, il suo esatto contrario.

45 Cf. n. 27.

4. Conclusione: una risata li seppellirà

Abbiamo iniziato dalle accuse alla Chiesa (e a uno pseudo Efrem) di aver paura del riso perché togliendo la paura (della morte e dell'inferno) si minerebbero le basi della fede. Alla fine del nostro percorso, invece, vediamo che è proprio quello che *deve* avvenire in ogni cristiano, in virtù della resurrezione di Cristo. Ugualmente, a partire dallo stesso evento salvifico, è possibile la liberazione dalla paura del Maligno, perché senza la nostra collaborazione non può farci nulla, e tale collaborazione è impedita da una vera e profonda vita di unione con lui, nei sacramenti, nella preghiera, nell'ascolto della Parola di Dio.

L'inno di Efrem mette a confronto, perciò, le due paure più profonde dell'uomo: quella della morte e del demonio. È una sorta di sintesi suprema. Nel dialogo tra queste due forze emerge la loro potenzialità. È vero che tutti dovremo morire – la Morte ha ragione; e davvero Satana passa il tempo a creare trappole per farci peccare, cadendo nelle quali la nostra salvezza è perduta o, almeno, fortemente a rischio: Satana ha ragione. I motivi di supremazia su di noi, che quei due si rinfacciano sono reali: diremmo che non vi è menzogna nel loro disputare: solo aspetti parziali (perché è solo della verità essere il Tutto) che, a seconda della lettura di chi lo sta dicendo, assumono un significato non privo di senso.

Eppure, fin dagli inizi, proprio il ritmo serrato; il rubarsi reciprocamente un argomento per ribalzarlo subito restituendolo al mittente, per così dire, facendone un perno efficace; l'accelerazione verso un momento di consapevolezza di Satana (tutti e due siamo odiati) al v.18, pausa apparente nel mezzo di una cascata del termine *odio* (ben 6 in pochi versi), per poi slanciarsi verso il finale, con la Morte tutto sommato ormai sottomessa, che partecipa alla ridicolizzazione di Satana senza dire più nulla di se stessa; tutto prepara il colpo di scena finale: il ridere come liberazione.

Se partiamo dalle osservazioni della Lieber sulla funzione della *performance*, possiamo immaginare il percorso interiore di uno

spettatore/ascoltatore che segua, partecipando, questa storia.⁴⁶ Egli ascolta, per bocca delle sue due grandi paure tutti i motivi per cui tale paura dovrebbe rinforzarsi. E invece, un sottofondo di ridicolo, via via che l’ascoltatore considera le loro argomentazioni, si fa strada nel suo cuore. Davanti a sé ha uno spettacolo patetico e risibile, non spaventoso; ci sono due sconfitti, che ancora non lo sanno pienamente – ma lo spettatore sì – che si agitano millantando un credito di forza che nessuno di essi possiede veramente. L’intervento finale è tanto più efficace quanto più è stato ben preparato dalla successione del dialogo.

In teatro, uno dei segreti perché una battuta sia efficace nel provocare un certo effetto desiderato (per esempio, appunto, una risata) è fare una pausa un attimo prima della battuta, per dare un secondo di tempo al cervello dello spettatore di “dirla da solo” ... e poi dirla immediatamente. Il “riconoscimento” dello spettatore di quello che l’attore ha detto con quanto aveva da lui stesso formulato⁴⁷ – ma non ancora pienamente elaborato, altrimenti la battuta non funziona – è ciò che provoca la risata e l’applauso.

Questo è quanto avviene in questo inno: tutto lo scorrere dell’inno prepara lo spettatore a gridare insieme alla voce finale “Sono proprio due ridicoli!”. Il dialogo iniziale, il sospetto ogni tanto che questi due non siano altro che due birbe, la pausa e l’accelerazione finale;

⁴⁶ “Nella rappresentazione di un poema liturgico, tutti i presenti hanno delle parti da recitare: il poeta (e la Sua successiva controfigura, l’interprete principale) agisce come «direttore di orchestra» che crea e modella una serie di esperienze per l’assemblea; l’assemblea, a sua volta, risponde alle sue indicazioni, ai suoi suggerimenti e alle sue aspettative in modo emotivo, intellettuale, fisico e verbale. L’esecutore attinge a tecniche teatrali e forense-oratorie. Per cercare di coinvolgere gli ascoltatori e di attirarli, sia dal punto di vista emotivo che da quello performativo, mentre l’assemblea si affida alle convenzioni del mondo performativo per le proprie risposte. Le due poesie sullo strazio dell’inferno [di Efrem e Romano, che la Lieber ha appena finito di esaminare, NdT] hanno già suggerito come i poeti avrebbero potuto – anzi, forse dovuto – usare il gesto, la posizione è l’intonazione come mezzi per costruire e distinguere più voci e personaggi, oltre a elementi come i ritornelli, per costruire complicate opere drammatiche che coinvolgessero attivamente gli ascoltatori nella *performance*. Queste poesie esemplificano alcuni dei potenziali dinamismi della poesia liturgica...”, L. S. Lieber, *Staging the Sacred*, 132.

⁴⁷ Ecco perché dei grandi attori comici si dice che “hanno il senso del tempo comico”.

ma al contempo, l'ascolto delle loro minacce, dei loro vanti, che sono realmente ciò che spaventa l'ascoltatore; tutto ciò crea una carica di tensione che il grido-invito a ridere di loro fa scaricare, e non è difficile immaginare una grande risata finale e, magari, un applauso liberatorio alla fine della *performance*.⁴⁸

Da un punto di vista di efficacia comunicativa (e performativa) ritengo questo *madrāśā* costruito in modo eccellente, soprattutto per il ricorso del prendere l'argomentazione forte dell'avversario enunciata nel verso precedente e ribaltarla facendone vedere tutti i limiti, oppure rivendicandola per sé (attraverso quelli che ho chiamato termini “perno”). Come direbbe la Lieber stessa, non si tratta qui di stabilire

⁴⁸ Sarebbe interessante analizzare questo inno anche alla luce della discussa, ma comunque interessante, teoria sull'umorismo di Charles R. Gruner, esposta nel suo *The Game of Humor: A Comprehensive Theory of Why We Laugh*, Transaction Publishers, New Brunswick, NJ – London 1997 [doi: <https://doi.org/10.4324/9781315132174>]. La sua tesi centrale potrebbe essere sintetizzata come “ridere equivale a vincere”. Vincere qui ha un senso più ampio che “battere qualcuno” in una competizione; si intende più in generale di ottenere ciò che si desidera. Secondo Gruner ogni volta che ci troviamo davanti a una situazione che definiremmo umoristica c’è qualcuno che “vince” e qualcuno che “perde”. Gruner si rifà alla teoria della superiorità di Hobbes, esposta nel Leviatano, di cui Gruner cita un testo: “La gloria improvvisa è la passione che provoca quelle smorfie che si chiamano risate, ed è causata o da qualche atto improvviso di se stessi, che li rende attraenti; oppure dalla percezione di qualche cosa di deformi in un altro, al cui confronto applaudono improvvisamente.” Ovvero, prosegue Gruner, “Ciò che Hobbes ha detto qui è che, fondamentalmente, quando troviamo umorismo in qualcosa, ridiamo della sfortuna, della stupidità, della goffaggine, del difetto morale o culturale, improvvisamente palesatisi in qualcun altro, al quale ci sentiamo instantaneamente e momentaneamente «superiori» poiché non siamo, in quel momento, sfortunati, stupidi, goffi, moralmente o culturalmente difettosi, e così via. Sentirsi superiori in questo modo significa «sentirsi bene», significa «ottenere ciò che si vuole». È vincere!” (Ch. R. Gruner, *The Game of Humor*, 13). Ebbene, è quello che accade allo spettatore davanti alla diatriba tra la Morte e Satana. Di solito fanno paura, ma adesso li sappiamo, li *vediamo* ridicoli, sconfitti, e *ridiamo* di loro: abbiamo vinto! Vinto nel Vincitore Gesù Cristo, ma associati alla sua vittoria. Proprio perché siamo noi adesso che ridiamo, dopo essere stati da loro scherniti per primi. Mi pare utile aggiungere, grazie al confronto sul mio testo che ho avuto con il Dr. Michele Grano, psicoterapeuta ed esperto dei rapporti tra psiche e letteratura, una sua osservazione: “potrebbe avere senso sottolineare che il motto «ridere equivale a vincere» non è solo alla base della «vittoria» su un altro (come in questo caso), ma suggerisce anche l’idea che la risata è l’indice psicologico di aver superato, risolto o dominato una tensione cognitiva, quindi è una «vittoria» che conferma maturità e adattamento rispetto a una situazione interna/esterna che provocava agitazione” (da una lettera personale inviatami dal dott. Grano). Anche quest’ultima osservazione si adatta perfettamente al caso dello spettatore di tale *dialogo di preminenza*.

se è meglio l'elaborato ed emotivamente coinvolgente *kontakion* “Il trionfo della Croce” di Romano o il dibattito serrato del *madrasā*⁵² dei *Carmina Nisibena* efremiani. Probabilmente diversi erano i destinatari e i luoghi dove era pensata l'esecuzione. Certamente, immaginato attuato da qualcuno che conosca l'arte del *performer*, questo testo di Efrem ha delle potenzialità straordinarie, anche come occasione di catechesi o di riflessione.

Dal punto di vista teologico il testo è impeccabile, soprattutto all'interno della teologia della discesa agli inferi. Secondo Bergson⁴⁹ il comico è un fenomeno esclusivamente umano: e infatti ridiamo della Morte e di Satana perché li vediamo coinvolti nei *nostri vizi*: la superbia, il vantarsi, la spacconaggine, etc. Ma tutti gli autori, fin dall'antichità, convergono nel vedere la base del riso e del ridicolo nei difetti umani, in qualcosa che devia dai valori sociali condivisi e che, con il ridicolizzarli, si ristabilisce l'ordine costituito. Tutto ciò di cui si accusano a vicenda, o si vantano, la Morte e Satana in questa disputa sono atteggiamenti umani: lo spettatore lo sa. La nostra analisi ha mostrato un atteggiamento diverso di Efrem nei confronti di Satana rispetto alla Morte. Satana in questa disputa è quello che più ci assomiglia, quello che più incarna, appunto, il nostro lato peccaminoso, ingannatore. La Morte è un personaggio che, alla fine, rivela una certa sottomissione a Dio. Allo spettatore i nostri vizi e le nostre paure appaiono come incarnati nella loro “sorgente”, per così dire. È come se lo spettatore dicesse: “È Satana colui che ispira quelle cose per portarmi al peccato; è la paura della morte mi induce a comportamenti egoistici, etc.” Ma, sembra dire Efrem, alla morte puoi anche santamente rassegnarti, perché ormai è sorella; a Satana mai, resta fino all'ultimo il nemico della natura umana. Sconfiggendo la morte, Cristo ha sconfitto chi realmente imperava sugli uomini per mezzo della paura della morte (cfr. Eb 2,14-15), Satana.

⁴⁹ Cf. Henry Bergson, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Laterza, Bari 1983.

Ma sta di fatto che il ridere di entrambi è corroborante per la nostra condizione di *viatores*. Lo spettatore può ridere perché vengono puniti; ride, perché i suoi stessi vizi e peccati hanno la possibilità di essere perdonati; ride, perché su di essi è stato espresso il giudizio della Croce e la speranza gli è di nuovo restituita; ride, perché non ci fanno più paura.

Ridiamo, dunque, anche noi insieme a Efrem, perché *Cristo è veramente risorto!*

Abstract

The article provides an Italian translation of hymn 52 from the *Carmina Nisibena* by Ephrem the Syrian, structured according to the genre of the *dialogue of preeminence* between Satan and Death, and analyzes it from the perspective of performative analysis. After an introduction (1.) situating the hymn and presenting the analytical tool, the author provides his version of the text (2.), with some remarks on his choices of translation. By offering a particular interpretation of the final verses of the *madrāšā*—namely, that the hymn concludes with an invitation to laugh at the two protagonists (an interpretation shared with P. Grelot and S. Brock)—the author shows how a performative analysis of the hymn (3.) highlights the cathartic and theological value of those final laughs (4.).