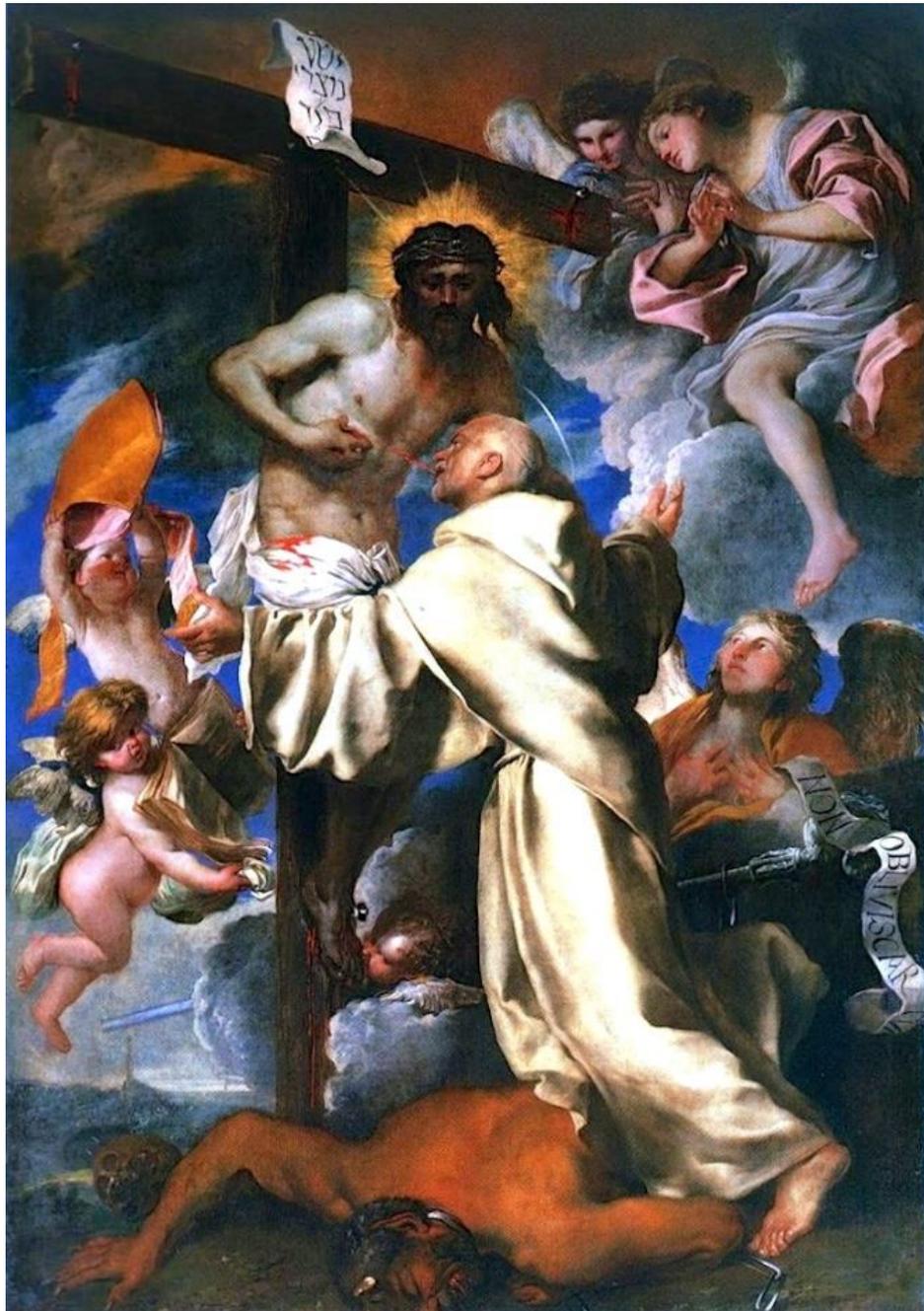


III. La Visione mistica di San Bernardo di Chiaravalle

Come già accennato, gli anni quaranta sono il momento delle grandi committenze religiose genovesi per il Grechetto. Committenze che portano alla realizzazione di opere fondamentali per lo sviluppo delle arti barocche in città.

La prima di queste committenze, la *Visione mistica di San Bernardo di Chiaravalle* (fig. 88), rappresenta uno dei più alti momenti artistici del Castiglione nonché una delle immagini di maggiore devozione religiosa presenti nelle chiese genovesi. Ma è anche uno dei primi esempi di influenza della cultura orientale nelle opere del genovese, che in questo caso si esprime nell'uso dell'ebraico per la realizzazione del titulus crucis posto sulla croce del Cristo.



88. G. B. Castiglione, *Visione Mistica di San Bernardo di Chiaravalle*, Genova, Chiesa dei Santa Maria della Cella, olio su tela cm 305 x 222

L'opera e l'iconografia di San Bernardo di Chiaravalle

L'opera era inizialmente destinata alla chiesa parrocchiale di San Martino a Sampierdarena, dove rimase fino alla soppressione della Repubblica Ligure, cui seguì l'attuale collocazione nella chiesa di Santa Maria della Cella, anche questa a Sampierdarena. La tela raffigura l'abate mentre, abbigliato con la tipica tonaca bianca, protende il corpo verso il Cristo in croce per bere il sangue che sgorga dal suo costato, il più prezioso in quanto si trova più vicino al cuore, offertogli dal Salvatore; questo, miracolosamente, stacca le braccia dalla croce e usa il destro per favorire la fuoriuscita del sacro licore mentre appoggia la mano sinistra sulla spalla di Bernardo per avvicinarlo al suo corpo. In basso il demonio viene schiacciato dall'incedere del santo verso il Cristo in croce. Sulla sinistra due angioletti in volo reggono la mitria papale, che assieme al pastorale sulla destra rappresentano l'umiltà di san Bernardo che rifiutò la dignità episcopale, mentre il libro, sorretto da un altro angelo allude agli scritti del dottore della chiesa. Quest'ultimo putto guarda in un punto al di fuori dell'opera, mentre l'altro ha lo sguardo rivolto verso il Cristo ad osservare rapito il compiersi del miracolo. Ad assistere alla scena altri angeli sulla destra. Intanto un serafino beve il sangue che cola dai piedi del Cristo. La soluzione spaziale con il Crocifisso posto di tre quarti e le pennellate a corpo fanno pensare a uno studio del Castiglione delle Crocifissione di Van Dyck, da cui scaturiranno le sperimentazioni degli anni successivi intorno a questo tema¹.

Sulla linea dell'orizzonte si può vedere la Lanterna di Genova, a ricordare il particolare legame che unisce il santo alla città; allo stesso modo la scritta sul cartiglio retto dall'angelo a destra "NON OBLIVISCAR TUI". La citazione è tratta dalla lettera di Bernardo del 1133, scritta dopo il suo soggiorno in città, rivolta ai governanti e al popolo genovese, definito "plebs devota, honorabilis gens, civitas illustris". In virtù della promessa fatta da San Bernardo di non dimenticare la città e il popolo di Genova, il Senato della Repubblica decise, ottenuta la ratifica papale, di eleggerlo a santo patrono della città, nella speranza che in cambio li avrebbe aiutati nella guerra iniziata da Carlo Emanuele di Savoia contro Genova. Gli fu così dedicato un giorno di festeggiamenti e fu eretta una chiesa in suo onore.²

Naturalmente, da quel momento, si moltiplicarono le raffigurazioni pittoriche del Santo, sempre caratterizzato da un contatto con figure mistiche, in particolare il Cristo ma soprattutto la Vergine da cui riceve zampilli di latte dalle mammelle (*lactatio*).

Le immagini che hanno al centro il tema del sangue del Cristo sono strettamente legate al tema salvifico dell'Eucaristia, e sono volte a muovere il riguardante a un senso di pietà e mistica devozione. Questo tipo di iconografia si diffonde in primis attraverso il tipo del *vir dolorum*, grazie ai francescani che ne promossero una devozione particolarmente meditativa, mentre in seguito sempre più importanza verrà data al sangue grazie alle confraternite ad esso dedicate, nonché agli scritti di alcuni santi come Santa Caterina da Siena. In particolare, il *cristo passo*, raffigurato a figura intera, con ai piedi il calice e accompagnato spesso da un tralcio di vite, ma senza i segni della sofferenza, si lega al tema dell'eucaristia e alla leggendaria apparizione durante la messa di San Gregorio Magno dopo che un astante mise in dubbio il fenomeno divino della transustanziazione. Esempi importanti si trovano nel Cristo della Minerva di Michelangelo, dove il mezzo scultoreo restituisce un impatto di verisimiglianza con la leggenda di San Gregorio Magno, mentre a Genova troviamo l'opera del Cambiaso, che si distingue per la presenza della folla.³

¹ Cfr. L. Magnani in "Il Genio" cit. in nota 10, pp. 114-118, cat. 13

² Ivi, p. 115

³ Cfr. L. Stagno, *Culto del sangue. Compartecipazione alla passione ed esaltazione del sacrificio eucaristico: l'iconografia del "vir dolorum" a Genova e in Liguria*, in "Il sacro nell'arte. La conoscenza del divino attraverso i sensi tra XV e XVII secolo", atti del Convegno, Palazzo Balbi Cattaneo, Genova 21/22 maggio 2007, a cura di Laura Stagno, pp. 13-36.

L'opera del Grechetto è invece incentrata su uno degli episodi mistici che riguardano l'abate di Chiaravalle. Ne sono descritti diversi dai suoi biografi, connotando il santo con un particolare rapporto fisico con il divino. Si parla di statue della Vergine che si animano per offrire a Bernardo il divino licore, ma anche leggende emblematiche come quella narrata dall'abate di Mores dell'abbraccio alla statua del Cristo in Croce e questo che staccava miracolosamente le braccia e abbracciava a sua volta il santo.⁴

Ma come già detto, una caratteristica particolare del dipinto della Cella è l'inserimento nella scena del titulus in lingua ebraica (fig. 89).



89. G. B. Castiglione, *Visione Mistica di San Bernardo di Chiaravalle*, Genova, Chiesa dei Santa Maria della Cella, olio su tela cm 305 x 222

Uso e diffusione delle iscrizioni ebraiche nell'arte del Seicento

Dell'interesse per lingue orientali in epoca moderna si è già dato qualche accenno in precedenza. È ora utile approfondire il tema e comprendere il particolare ruolo dell'ebraico in opere di epoca moderna, sia all'interno di semplici iscrizioni che nell'uso all'interno del titulus crucis.

Com'è noto, nel 1311 durante il Concilio di Vienna si decise di istituire presso le università di Bologna, Avignone, Parigi, Oxford e Salamanca l'insegnamento delle lingue orientali, in particolare ebraico, arabo, greco e siriano. Lo studio delle lingue poteva avere diverse funzioni: in particolare un uso diplomatico, particolarmente diffuso a Venezia, che si concentra sull'arabo il turco e il persiano, ma che spesso era affiancato dalla volontà di conoscere e comprendere i testi filosofici e scientifici dell'oriente⁵. Nel XVI secolo fu poi istituito un regolare corso di lingue, la famosa scuola dei "giovani di lingue", che si teneva presso la sede del bailo veneziano a Pera di Costantinopoli "istituzione invidiata e imitata da varie nazioni europee. Tale scuola si proponeva di preparare alla carriera di interpreti (dragomanni), a spese dello stato, elementi capaci e di tutto affidamento⁶".

⁴ L. Magnani, in "Il Genio" cit. in nota 10, p. 116

⁵ F. Lucchetta, *Lo studio delle lingue orientali nella scuola per dragomanni di Venezia alla fine del XVII secolo*, in "Quaderni di Studi Arabi", 1987-1988, Vol. 5/6, "Gli Arabi nella Storia: Tanti Popoli una Sola Civiltà" (1987-1988), p. 479

⁶ Ivi, p. 480

Accanto ai corsi abbiamo però anche il fiorire a partire dal Rinascimento di produzione a stampa di opere in caratteri orientali. Ben prima della nascita della già citata Stamperia Poliglotta, a Roma si stampavano libri in ebraico già verso la fine del XV secolo, forse anche precedenti al Commento del Pentateuco di Rashì, il primo documentato e stampato a Reggio Calabria nel 1475. Secondo l'elenco degli incunaboli riportato da Habermann nell'Enciclopedia ebraica, in quel periodo si stamparono a Roma diversi testi ebraici a opera di Ovadyà ben Moshé e Shelomò ben Yehudà, da Ovadyà, Moshè e Binyamin da Roma, da Moshè ben Shealthiel e da Yehoshuà ben Yequthiel.⁷

In particolare, sotto il papato di Leone X (1475-1521) l'attività delle tipografie ebraiche fu particolarmente intensa. Personalità della comunità ebraica come medici e letterati sono inoltre ammessi alla corte papale e fu dato il permesso dal Pontefice per l'apertura della tipografia ebraica nel 1518. Questa fu aperta in casa di Gian Giacomo Fagiot (Facciotto) da Montecchio, coadiuvato dai fratelli Yizchaq, Yom Tov e Ya'aqov figlio di Avigdor Ha Levwi Qazzav (Laniada) di Padova, parenti del grammatico Elia Le vita, in Piazza Montanara⁸. La tipografia si affermò poi negli anni 1546-47 grazie al Maestro Anton Bladau e dal 1578 al 1581 sotto la direzione di Francesco Zanetti, appartenente forse alla famiglia Zanetti di Venezia, che nel XV secolo si occupò a Venezia di pubblicazioni di opere ebraiche⁹.

Nel 1584 prese vita un altro esperimento importante, la già menzionata Stamperia medicea, fondata nel 1584 a Roma con il patrocinio del cardinale Ferdinando de Medici e sotto l'egida di Gregorio XIII, diretta da Giovan Battista Raimondi. Le opere pubblicate non furono numerose rispetto agli obiettivi prefissati da Raimondi, che impiegò dieci anni solo per stampare gli *Evangelia Quator* in arabo. Dopo essere diventata di proprietà dello stesso Raimondi, la Stamperia dovette cessare l'attività per problemi amministrativi¹⁰.

Venendo agli anni di nostro interesse, abbiamo a Roma, eccetto le esperienze già citate della Propaganda Fide e della Stamperia Poliglotta, un interessante iniziativa portata avanti, anche se non molto a lungo, dai chierici regolari minori, detti caracciolini dal nome di uno dei fondatori dell'ordine, San Francesco Caracciolo. Questi organizzarono il 28 maggio 1613 una grande cerimonia per celebrare la Pentecoste e l'impegno di Paolo V per promuovere l'istruzione linguistica dei missionari. La chiesa di San Lorenzo fu così allestita con epigrammi nelle più varie lingue orientali.

A destra, sulla prima colonna si trovava un epigramma in caratteri persiani; a sinistra la colonna corrispondente aveva un epigramma in caratteri siriaci orientali, "nestoriani". Continuando verso destra, dopo tre colonne con le insegne pontificie, si trovava una colonna con un poema in caratteri siriaci occidentali "serto". A sinistra, tre colonne portavano le insegne del cardinale Montalto, Alessandro Peretti, protettore dell'ordine, tra le quali si trovavano due epigrammi in ebraico samaritano e rabbinico e un poema in greco. Due colonne dorate con le insegne del papa avevano iscrizioni in ebraico e in persiano e due in arabo: una in caratteri kufi ("cuphienses"), che - nota l'estensore della cronaca dell'avvenimento - sono sacri e utilizzati nelle moschee; l'altro in caratteri definiti "aphricanis", cioè dell'Africa settentrionale. Dal lato delle colonne dedicate al cardinale Montalto c'erano poemi in arabo e un epigramma colorato. Infine caratteri di libri sacri, medaglie e altri elementi completavano l'arredo che si concludeva con le immagini del pontefice e del cardinale protettore dell'ordine¹¹.

⁷ N. Pavoncello, *La tipografia ebraica a Roma*, in "La Rassegna Mensile di Israel", Ottobre 1970, terza serie, Vol. 36, No. 10 (Ottobre 1970), p. 369

⁸ Ivi, pp. 374-375

⁹ Ivi, p. 375

¹⁰ A. M. Piemontese, *La Grammatica persiana* cit. in nota 143, p. 145

¹¹ G. Pizzorusso, *Governare le missioni*, cit. in nota 133, pp. 167-168

Al cospetto di un gremito pubblico, sia gente comune che personalità religiose, venivano poi declamate orazioni in lingua, tradotta in latino da un altro religioso. Nonostante il successo avuto, l'evento si ripeté colò nel 1622, per poi venire rappresentato solo al chiuso di Propaganda e del Collegio Urbano¹².

Tra Cinque e Seicento era dunque molto diffuso l'interesse per le lingue orientali e le iniziative al riguardo, e l'ebraico aveva nel novero degli idiomi levantini un posto d'onore – cosa che sembra non lasciare estranea Genova come si dirà tra poco.

In generale, l'interesse degli studiosi dell'epoca per l'ebraico, anche per quanto concerne la discussione attuale, risiede nella consapevolezza che la lingue dei profeti permettesse di comprendere più in profondità il senso dei testi sacri, in particolare attraverso le radici delle parole, secondo l'“Hebraica Veritas” di Girolamo, cosa non possibile servendosi del latino o del greco¹³. Si prenda a titolo d'esempio il nome Gesù, che nella sua radice ebraica porta il significato di Salvezza, a differenza delle sue traduzioni¹⁴.

Accanto alla produzione di studi attorno all'ebraico, si diffonde anche all'interno di opere d'arte di iscrizioni ebraiche, sia in Italia che in altre parti d'Europa, soprattutto a nord, per diversi scopi.

“First appearing in the early part of the century, this usage was one of the typical results of a growing historical awareness and a critical appreciation of the Bible influenced by Humanism and the Renaissance. Stimulated by the religious and intellectual climate, Hebrew gained a new significance among artists, both as the language in which the Bible had been written and in which the biblical characters had actually spoken”¹⁵

Tra gli artisti che nel XVII secolo più di tutti se ne è servito, e che già abbiamo detto ha influenzato con le sue stampe l'opera del Grechetto, è Rembrandt.

Molte opere dell'olandese comprendono iscrizioni in ebraico, sia in stampe che dipinti, interesse forse derivato dal particolare clima culturale della Leiden di quegli anni.

La città era infatti, durante il XVII secolo, un importante centro di studio delle lingue orientali; studio promosso dai protestanti e dall'Università di Leiden. Tredici dei suoi professori parlavano lingue orientali, tra cui ebraico, siriano, aramaico e arabo e la biblioteca conservava un'importante raccolta di manoscritti¹⁶.

Molte delle iscrizioni osservabili nelle opere del diciassettesimo secolo e nelle opere di Rembrandt sono in pseudo ebraico, che imitano solo la forma della scrittura, ma capita spesso di trovare frasi di senso compiuto (anche se non originale nella sua forma, potremmo annoverare tra queste anche il cartiglio del Grechetto), che vanno a conferire un particolare senso all'intera scena¹⁷.

¹² Ivi, pp. 168-169

¹³ Cfr. J. Friedman, *Sixteenth-Century Christian-Hebraica: Scripture and the Renaissance Myth of the Past*, in “The Sixteenth Century Journal”, Winter, 1980, Vol. 11, No. 4 (Winter, 1980)

¹⁴ A. Pontani, *Note sull'esegesi e l'iconografia del titulus crucis*, in “Aevum”, Gennaio-Aprile 2003, Anno 77, Fasc. 1 (Gennaio-Aprile 2003), p. 168

¹⁵ M. Alexander-Knotter, *An Ingenious Device: Rembrandt's Use of Hebrew Inscriptions*, in “Studia Rosenthaliana”, 1999, Vol. 33, No. 2 (1999), p. 133

¹⁶ S. Sabar, *Between Calvinists and Jews: Hebrew script in Rembrandt's art*, in “Beyond the Yellow Badge. Anti-Judaism and Antisemitism in Medieval and Early Modern Visual Culture”, Brill 2008, pp. 376-377

¹⁷ M. Alexander-Knotter, *Rembrandt's Hebrew*, in “Jahrbuch der Berliner Museen”, 2009, 51. Bd., Beiheft. Rembrandt - Wissenschaft auf der Suche. Beiträge des Internationalen Symposiums Berlin - 4. und 5. November 2006 (2009), p. 26

Una stampa che il Grechetto può aver visto, e che già è stata messa in rapporto alle sue opere per alcuni brani figurativi, e per l'uso dei tessuti rigati è il *Cristo di fronte a Pilato* [White & Boon 1969, 77/II].

Di interesse per l'attuale discorso il sacerdote in ginocchio di fronte a Pilato che porta sul capo un copricapo sul cui brodo sono incisi dei caratteri ebraici. Lo stesso per il sacerdote che calma la folla sul cui copricapo sono incise lettere riconosciute come il tetragramma¹⁸.

L'interesse per le lettere ebraiche di Rembrandt è stato spesso associato a presunti contatti con alcuni ebrei di Leiden come Menasseh ben Israel). Ma studi più recenti hanno indebolito questa teoria. Un artista dell'epoca a Leiden non aveva necessità di conoscere ebrei per inserire iscrizioni in lettere ebraiche nelle proprie opere vista la quantità di studiosi non orientali che risiedevano in città e non esistendo una vera e propria comunità ebraica. Per Rembrandt è possibile un contatto con Johannes Maccovius di Franeker, teologo calvinista e cognato della moglie Saskia van Uylenburgh, sposata nel 1634¹⁹.

Le fonti cui avere accesso, inoltre, erano molte. L'università stimolava la produzione e la circolazione di libri ebraici, spesso multilingue, libri di lessico e grammatica, facilmente reperibili nelle librerie di teologi e studiosi cristiani di ebraico. Tra questi Constantijn Huygens, che visitò lo studio di Rembrandt nel 1628 e pare avesse imparato l'ebraico grazie al rabbi Jacob Jehuda Leon, nonché una libreria con un buon numero di libri sull'argomento²⁰. Molto diffusa anche la bibbia in ebraico data alle stampe da Ben Israel nel 1635²¹.

Alcune opinioni espresse da colti personaggi dell'epoca riguardo gli ebrei loro contemporanei non gettano inoltre una luce favorevole sui possibili rapporti tra cristiani e ebrei. Gisbertus Voetius aveva una forte avversione per l'ebreo ed era convinto che "la religione ebraica non è altro che una completa blasfemia"²².

L'opinione che i Cristiani avevano degli ebrei dell'antico testamento era infatti molto diversa rispetto a quella che avevano dei loro contemporanei. I primi erano i grandi precursori della rivelazione Cristiana, mentre gli altri portavano ancora con sé la colpa di non essersi convertiti alla verità del Cristianesimo, abiurando il loro ruolo di popolo eletto, fatto proprio da Cristiani.²³

Dunque, è più facile pensare, alla luce di ciò, che Rembrandt avesse appreso nozioni sui caratteri ebraici presso studiosi cristiani o da sé, cosa potremmo pensare anche per il Grechetto. Cosa confermata anche dai diffusi piccoli errori che sono stati rilevati nella scrittura in ebraico del pittore di Leiden, facendo pensare che non fosse un esperto e che non avesse consultato dei madrelingua.²⁴

L'opera del Cristo di fronte a Pilato pare sia circolata fuori dai confini dall'Olanda poco dopo la sua realizzazione²⁵ e può facilmente essere stata vista dal Castiglione o presso la casa di Cornelis de Wael a Genova o presso i suoi contatti romani, costituendo una fonte per l'idea di arricchire scene sacre con iscrizioni ebraiche, che se nel caso di Rembrandt collocano, come per altri la scena nel contesto

¹⁸ M. Alexander-Knotter, *An Ingenious Device* cit. in nota 347, p. 141

¹⁹ G. Schwartz, *Rembrandt's Hebrews*, in "Jahrbuch der Berliner Museen", 2009, 51. Bd., Beiheft. Rembrandt - Wissenschaft auf der Suche. Beiträge des Internationalen Symposiums Berlin - 4. und 5. November 2006 (2009), p. 33

²⁰ M. Alexander-Knotter *Rembrandt's Hebrew* cit. in nota 349, p. 27

²¹ Ibid

²² G. Schwartz, *Rembrandt's Hebrews* cit. in nota 351, p. 34 (traduzione dell'autore)

²³ Ivi, p. 35

²⁴ Ivi, p. 38

²⁵ E. Jeutter, *Zur Problematik* cit. in nota 238, pp. 227-228

veterotestamentario, per Castiglione può essere un espediente, magari coadiuvato dai padri della chiesa per cui il San Bernardo era destinato, per accrescere il misticismo del miracolo.

L'uso dei caratteri ebraici nel San Bernardo è infatti legata a una particolare tipologia di iscrizione, il titulus crucis, ovvero la tavola di legno fatta apporre sulla croce del Cristo in tre lingue, come narrato da Giovanni, e che in italiano recita Gesù nazareno re dei giudei.

L'uso della formula ebraica nel titulus si ritrova più spesso però proprio nella forma trilingue su citata, con l'intento di creare un testo figurativo più aderente al racconto biblico.

Il prototipo per questo tipo di titulus è rappresentato dal Crocifisso di Giotto in Santa Maria Novella. Tutte le iscrizioni in ebraico nelle opere d'arte sono posteriori all'opera giottesca e per un certo periodo spesso si presentano senza un senso compiuto²⁶. Un esempio l'affresco di Taddeo di Bartolo per il palazzo pubblico di Siena, datato ai primi anni del Quattrocento. Dopo si trovano frasi dotate di senso in alcuni titoli di Beato Angelico, mentre il primo titulus trilingue conosciuto dopo quello di Giotto, presente in un affresco di Barna da Siena a San Gimignano, presenta pseudo caratteri sia per il greco che per l'ebraico.

Successivamente si tenta però di realizzare il trilingue con una certa cura, anche si può pensare, richiesta dai committenti in quanto, “su di esso, infatti, si pensava di dover richiamare l'attenzione, potendosi dire a buon diritto, come suggerivano accorti esegeti, che conteneva in breve ‘Evangelii summa’”²⁷. Nel caso del Crocifisso di Giotto, le iscrizioni sono considerate di buona qualità, cosa dovuta probabilmente alle competenze dell'ordine domenicano, notoriamente il più colto tra gli ordini religiosi²⁸.

“In Occidente e solo in Occidente” dal VII secolo si cercò di ricostruire la corretta forma del titulus trilingue e da questo obiettivo nacque il concetto di lingue sacre, sistematizzato forse per primo da Isidoro di Siviglia: “Tres sunt autem linguae sacrae: hebraea, graeca, latina, quae toto orbe maxime excellunt. his enim tribus linguis super crucem domini a Pilato fuit causa eius scripta» (Erym. IX 3)”²⁹.

La prima ricostruzione del trilingue pare, invece, vada attribuita ad un ignoto autore di una *Expositio Evangelii secundum Marcum* datato all'inizio del settimo secolo, da collocare probabilmente nella Francia meridionale³⁰.

Il caso del Grechetto è però diverso, perché l'uso dell'ebraico non è inserito nel contesto della corretta interpretazione dei vangeli, ma come singola lingua a comporre il titulus della visione.

La scelta andrà forse collegata di nuovo all'*Hebraica veritas* gerolimiana, forse spinto dai padri della chiesa cui era destinata l'opera, perché per quanto fosse possibile per l'artista rintracciare all'epoca testi sulla lingua ebraica, anche tramite i contatti romani di cui si è parlato nell'introduzione, era molto difficile per un non esperto, come lo era del resto anche Rembrandt, avere contezza delle variazioni linguistiche che esistevano per la ricostruzione della riga in ebraica del titulus. Era molto difficile, infatti, che anche un solo dotto si occupasse del titulus, anche se più complicato risultava per il trilingue. Infatti, “in Occidente è stato sempre rarissimo che la conoscenza di queste tre lingue fosse prerogativa di una sola persona: per cui il testo scritto sulla tabella risultava di norma dal concorso di più dotti, o di due almeno, uno dei quali ipotizzabile come un ebreo convertito”³¹.

²⁶ G. Sarfatti, A. Pontani, S. Zarrtoni, *Titulus Crucis*, in “Giotto. La Croce di Santa Maria Novella”, Firenze 2001, p. 192

²⁷ A. Pontani, *Note sull'esegesi* cit. in nota 346, p. 138

²⁸ Ivi, p. 165

²⁹ Ivi, p. 160

³⁰ Ivi, p. 161

³¹ A. Pontani *Note sull'esegesi* cit. in nota 346, p. 166

Rimane però curioso che un aspetto così delicato dell'opera, soprattutto considerata l'importanza dell'iconografia per la Genova dell'epoca e considerata la destinazione ecclesiastica, sia oggetto di una libertà inventiva come lo svolgere del margine inferiore del cartiglio che nasconde del tutto l'ultima parola, meno che per un accenno della prima lettera.

L'intento che si nasconde dietro questa sarà comunque da interpretare coerentemente con la convinzione che la lingua ebraica portasse un significato più profondo delle sacre scritture che non il latino o il greco.

Diversi studiosi dell'epoca si pronunciano in questo senso, come Johannes Reuchlin, che si esprime così riguardo ai suoi studi dell'ebraico:

Semper enim legendo hebraice videor mihi videre deum ipsum loquentem, cum cogito eam esse linguam qua Deus et angeli commerita sua sint hominibus divinitus exequuti. Et sic horrore quodam et terrore concutior non sine quodam gaudio....³²

Questo perché "Deus voluit arcana sua mortalibus innotescere." ³³

E ancora Michael Servetus: "...Hebraica verba deficere, sive obtorpescere, quum in aliam lingua(m) fuerint tra(n)slata".³⁴

A Genova già si aveva consapevolezza di ciò da parte di alcuni eruditi, come Agostino Giustiniani, padre domenicano che realizzò nel corso del Cinquecento un salterio pentalinguistico in latino, ebraico, greco, arabo e siriano e stampato da Pietro Paolo Porro nel 1516. Ne furono realizzate circa 500 copie, e non ebbe larghissima diffusione, ma alla sua morte il Giustiani ne donò una copia alla Repubblica³⁵.

Interessante anche la presenza tra i libri citati nell'inventario di Giulio Pallavicini, oltre che dei testi sui turchi già citati, dell'*Hypnerotomachia Polyphili*³⁶, che tra le altre cose si distingue per la presenza durante il racconto di diverse epigrafi in lingue orientali, inframezzati nel testo da incisioni, tra cui diverse in ebraico.

Anche Agostino Mascardi può essere un tramite per questo tipo di interesse, dati i rapporti con Pietro Della Valle accennati nel primo capitolo. A tal proposito risulta utile ricordare un evento che coinvolge entrambi. Il 27 marzo 1627 si tennero a Roma i funerali della moglie di Pietro della Valle, Sitti Maani, giovane fanciulla conosciuta durante le sue peregrinazioni a Baghdad e lì presa in sposa, ma fatalmente morta durante la tappa in India. L'evento fu particolarmente pomposo. Venne composto un catafalco con dodici figure allegoriche e sui piedistalli dodici epitaffi in diverse lingue, tra cui anche orientali: latino, caldeo, italiano, arabo, portoghese, turco, francese, persiano, spagnolo, armeno, greco volgare e greco letterario³⁷. Inoltre, i membri dell'Accademia degli umoristi, di cui

³² J. Reuchlin, *Briefwechsel*, lettera del 19 marzo 1510, p. 123

³³ Ibid, lettera dell'11 ottobre 1508, p. 105

³⁴ M. Servetus, *Biblia sacra ex Santis Pagnini translatione, sed ad Hebraicae linguae amussim nouissimè ita recognita, & scholiis illustrata, ut planè noua editio uideri possit. Accessit praeterea Liber interpretationum Hebraicorum, Arabicorum, Graecorumque nominum, quae in sacris literis reperiuntur, ordine alphabetico digestus, eodem auctore*, 1542, introduzione

³⁵ R. Jones, *The Medici Oriental Press* cit. in nota 143, p. 93

³⁶ G. Montanari, *Libri Dipinti Statue* cit. in nota 115, p. 222

³⁷ E. Rossi *Pietro della Valle* cit. in nota 178, p. 53

facevano parte della Valle e Agostino Mascardi, compongono una raccolta di poesie in onore della defunta sposa. Anche il Mascardi è presente con un epigramma a pagina settantuno.³⁸

³⁸ E. Bellini, *Agostino Mascardi tra "ars poetica" e "ars historica"*, Milano 2002, p. 238 nota 236