Università degli Studi di Padova

Dipartimento di studi linguistici e letterari

Corso di Laurea Triennale Interclasse in
Lingue, Letterature e Mediazione culturale (LTLLM)

Classe LT-12

Tesina di Laurea

Il Muspilli e l'Apocalisse di San Giovanni: simboli escatologici e visioni della fine dei tempi nella tradizione germanica e cristiana

Relatore
Prof. Omar Hashem Abdo Khalaf

Anno Accademico 2024 / 2025

Laureando
Sofia Menegotto
n° matr.2006478 / LTLLM

A me stessa,

alla mia testa dura, all'ansia e alla paura.

Che questo mio traguardo mi faccia dire finalmente:" sono stata brava.

INDICE

INTRODUZIONE 7
1. LA LETTERATURA IN ANTICO ALTOTEDESCO 9
Introduzione generale 9
1.2 Contesto storico e culturale 10
1.3 Latino e volgare 12
1.3.1 Le Glosse 13
1.3.2 Le traduzioni 13
1.3.3 I giuramenti di Strasburgo 18
1.4 Generi e Opere principali 19
1.4.1 La poesia cristiana 19
1.4.2 Le opere della tradizione orale 23
1.4.3 I testi d'uso popolare 28
2. L'APOCALISSE DI SAN GIOVANNI 31
2.1 Introduzione all'opera: autore, luogo di composizione e contesto storico 31
2.2 Il genere apocalittico 34
2.3 Struttura e temi dell'apocalisse 37
2.3.1 Prologo e visione inaugurale (1,1-20) 38
2.3.2 Giovanni alla sette chiese dell'Asia minore (2,1-3,22) 41
2.3.3 Visioni profetiche (4,1-5,14) 43
2.3.4 I sette sigilli (6,1-8,1) 45
2.3.5 Le sette trombe (8,2-11,19) 47
2.3.6 La grande tribolazione (12,1-14,20) 48
2.3.7 Le sette coppe (15,1-16,21) 50
2.3.8 Il giudizio (17,1-20,15) 51
2.3.9 La nuova Gerusalemme (21,1-22,15) 52
2.3.10 Epilogo (22,16-21) 53
2.4 La ricezione dell'apocalisse nel Medioevo 54
3. IL MUSPILLI 55
3.1 Introduzione all'opera: titolo, trasmissione, datazione, pubblico e fonti. 55
3.2 Aspetti lessicali e linguistici 59
3.3 Struttura e temi del Muspilli 62
3.3.1 La contesa delle anime (vv 1-30) 64
3.3.2 Il primo intermezzo del tribunale e l'arrivo del re giudice (vv 31-36) 65
3.3.3 Il duello tra Elia e l'anticristo (vv 37-49) 65
3.3.4 I cataclismi apocalittici (vv 50-62) 66

3.3.5 Secondo riferimento al tribunale (63-72) 67
3.3.6 La parusia e l'avvento della santa croce (73-103) 68
3.4 L'apocalisse di San Giovanni e il Muspilli a confronto 69
CONCLUSIONE 73
BIBLIOGRAFIA 75
ZUSAMENFASSUNG 77
RINGRAZIAMENTI 85

INTRODUZIONE

Il tema escatologico della fine dei tempi ha sempre esercitato un fascino sull'immaginario umano, occupando un ruolo centrale tanto nella tradizione cristiana quanto in quella germanica. Nella cultura medievale, questo tema trova espressione in modi diversi, che risentono sia dell'influsso della tradizione cristiana sia dell'eredità simbolica e mitica delle popolazioni germaniche.

La presente tesi intitolata "*Il Muspilli e l'Apocalisse di San Giovanni: simboli escatologici e visioni della fine dei tempi nella tradizione germanica e cristiana*", si propone di analizzare due testi fondamentali della letteratura medievale, ovvero *il Muspilli*, componimento in antico altotedesco, e *l'Apocalisse di San Giovanni*, testo biblico del nuovo testamento. L'obiettivo è indagare come queste due opere affrontino il tema della fine del mondo, quali simboli utilizzino e in che modo la tradizione cristiana abbia esercitato la propria influenza sulla cultura germanica.

Il primo capitolo è dedicato alla letteratura in antico altotedesco: verrà offerto un inquadramento storico e culturale utile a comprendere il contesto in cui nacque il *Muspilli,* con particolare attenzione alla convivenza di elementi cristiani e germanici, caratteristica tipica del medioevo. Sarà inoltre analizzato il contesto storico-culturale dell'impero carolingio, mostrando come le riforme di Carlo Magno e dei suoi successori mirassero alla diffusione del cristianesimo all'interno del regno e come i monasteri costituissero importanti centri di produzione e trasmissione culturale. Nel corso del capitolo verranno presentate le principali opere e tematiche della letteratura antico altotedesca, in cui emerge costantemente la fusione delle due tradizioni.

Il secondo capitolo affronta l'*Apocalisse di San Giovanni*, uno dei testi più significativi di tutto il cristianesimo grazie al suo linguaggio simbolico e visionario. Verrà presentato il contesto dell'Asia Minore in cui molto probabilmente fu scritta l'opera, per comprendere come potesse offrire un messaggio di speranza a comunità oppresse da poteri politici ostili. Seguirà un'analisi della struttura e dei temi principali, utile a delineare un quadro generale dell'opera in vista del confronto con il *Muspilli*. Il capitolo si conclude con una panoramica sulla fortuna e sulla ricezione dell'*Apocalisse* nel medioevo.

Infine, il terzo capitolo è dedicato al *Muspilli*, che verrà anch'esso analizzato nella sua struttura e nei suoi temi principali. Sarà messo in evidenza come questo poemetto

bavarese rappresenti il perfetto connubio tra cultura cristiana e germanica, riflettendo l'impatto che ebbe *l'Apocalisse* nella cultura medievale e la capacità di un testo poetico di rielaborare simboli e visioni in modo originale.

L'intento complessivo di questo lavoro è quello di mostrare come il testo giovanneo abbia influenzato il *Muspilli*, mettendo in luce i principali temi escatologici e rivelando il dialogo tra le due tradizioni diverse ma profondamente intrecciate.

1. LA LETTERATURA IN ANTICO ALTOTEDESCO

1.1 Introduzione generale

La lingua tedesca, lingua germanica occidentale appartenente alla grande famiglia delle lingue indoeuropee, è oggi una delle lingue più parlate in Europa. Per quanto si presenti ormai come una lingua stabilizzata e unitaria, non è sempre stato così; infatti, la sua evoluzione è stata molto lunga e complessa.

Durante l'Alto Medioevo, infatti, essa si presentava come un insieme di dialetti parlati dalle diverse popolazioni germaniche che erano stanziate nell'Europa centrale come gli Alemanni, i Bavari, i Franchi, i Sassoni e i Turingi, che solo in seguito saranno definiti "tedeschi", per evidenziare il loro ruolo fondamentale nella formazione del tedesco moderno. All'epoca per denominare queste varietà si utilizzavano termini riconducibili al latino *theodiscus* o *theodisce*, che diedero origine alle parole *tedesco* e *deutsch*, ma che in questo contesto venivano utilizzati per riferirsi alle formulazioni nelle lingue volgari germaniche, distinte da quelle in latino[1].

Nelle regioni montuose centro-meridionali dell'area germanica si svilupparono delle varianti, conosciute in linguistica come altotedesco (*hochdeutsch*), caratterizzate anche solo in parte dal fenomeno della seconda mutazione consonantica (*Althochdeutsche Lautverschiebung)*[2], una serie di isoglosse che interessò le occlusive sorde germaniche trasformandole in fricative sorde se all'interno di parola, o alla fine dopo vocale o in affricate se geminate, in posizione iniziale o dopo consonante.

Parlare di letteratura alto tedesca significa quindi prendere come riferimento tutti i testi e documenti redatti in queste varietà centro meridionali, che si collocano nell'epoca detta *althochdeutsch* che si estende dalla seconda metà dell'VIII sec fino alla metà dell'XI sec, più precisamente in gran parte durante l'epoca carolingia (768-962), difatti nel corso del primo capitolo verrà evidenziato come la nascita della letteratura volgare sia strettamente legata alle riforme culturali di Carlo Magno[3] e, successivamente, durante l'epoca

[1] Simona Leonardi, "Letteratura in antico altotedesco", in Marco Battaglia (a cura di), *Le civiltà letterarie del Medioevo germanico*, Roma, Carocci Editore, 2017 pp 55-56.
[2] *Ivi*, p 56.
[3] Laura Mancinelli*, da Carlo Magno a Lutero: la letteratura tedesca medievale,* Torino, Bollati Boringhieri, 1996, p 13.

ottoniana, periodo tuttavia riconosciuto come *lacuna ottoniana (ottonische Lücke)* in quanto a differenza del periodo carolingio ci fu una progressiva diminuzione della produzione testuale in volgare a favore di una ripresa del latino. L'unica eccezione in questo periodo è rappresentata dall'attività di Notker, rettore della scuola conventuale di San Gallo (950 ca-1022), figura molto importante che contribuì a mantenere viva la scrittura in volgare accanto al latino.

A partire dalla seconda metà del sec. XI venne ripresa la scrittura di documenti e testi in volgare, che però mostravano una notevole discontinuità con i testi precedenti, tanto da venire considerati dagli storici come i primi esponenti di una nuova fase del volgare, definita in tedesco *mittelhochdeutsch*, ovvero la fase media dell'alto tedesco[4].

Nei prossimi paragrafi si prenderà in considerazione il rapporto tra il volgare altotedesco e il latino all'interno della produzione letteraria medievale germanica, analizzando poi le caratteristiche e temi principali di quest'ultima attraverso alcune opere emblematiche, per capire in quale contesto si inseriscono *l'apocalisse di San Giovanni* e il *Muspilli*, testi oggetto di questa tesi.

Prima è però necessario specificare che, quando si parla di letteratura in antico alto tedesco si tende a adottare una prospettiva ampia: essa fa infatti riferimento sia alle attestazioni scritte (prodotte dagli ambienti colti) sia alle tracce di oralità popolare che sono state successivamente messe per iscritto, comprendendo quindi tutto il contesto sociale dell'epoca. Inoltre, durante l'epoca medievale, a differenza della letteratura classica o contemporanea, affinché un testo potesse essere oggetto di analisi letteraria, era sufficiente che fosse attestato, a prescindere dal genere di appartenenza[5].

1.2 Contesto storico e culturale

Il periodo storico a cui verrà fatto riferimento in questa tesi corrisponde prevalentemente all'epoca dell'impero carolingio e dunque con la dinastia di Carlo Magno, che segnò importanti cambiamenti dal punto di vista politico, culturale e linguistico.

In particolare, Carlo Magno fu promotore di importanti riforme culturali con lo scopo primario di cristianizzare e unificare le popolazioni germaniche sotto il controllo imperiale, dando vita a una vera e propria rinascita culturale, che venne poi

[4] Leonardi, "Letteratura in antico altotedesco", p 57.
[5] *Ivi,* p 55.

soprannominata rinascita carolina, che comportò sempre più interesse per la trasmissione del sapere e per l'istruzione.

Alla base di questa rinascita culturale c'era la convinzione che la forza di coesione di un impero potesse essere solo il cristianesimo, in quanto secondo Carlo Magno, un popolo rispettoso e leale doveva essere un popolo devoto alla religione cristiana, informato riguardo ai contenuti della propria fede e consapevole del fatto che avrebbe trovato serenità in questo mondo solo obbedendo al papa e all'imperatore[6].

Vennero così creati dei veri e propri centri culturali all'interno dei monasteri e della corte imperiale.

Un importante esempio fu la fondazione della *Schola palatina,* un gruppo di intellettuali che con a capo un monaco inglese, Alcuino di York, si riuniva nel palazzo imperiale con l'obiettivo di garantire la diffusione del cristianesimo nell'impero attraverso un'attività di copiatura dei testi ritenuti fondamentali.

Altre tappe fondamentali di questo programma furono *la epistola de litteris colendis* (780-89) e la *admonitio generalis* (789) in cui veniva stabilita l'importanza dello studio delle sette arti liberali (grammatica, retorica, dialettica, aritmetica, musica, geometria e astronomia) all'interno delle scuole e dei monasteri e in cui veniva imposto agli educatori del popolo le modalità del loro insegnamento, un'istruzione religiosa che doveva concentrarsi sulla vita di Cristo e sui contenuti delle Sacre Scritture ritenuti utili e accessibili a tutti, e affinché questi concetti potessero essere colti a fondo, dovevano essere insegnati in lingua volgare[7].

I monasteri in questo periodo non erano semplicemente un luogo di preghiera ma dei veri e propri centri di produzione culturale, il cui prestigio e influenza si estendevano nei territori circostanti in base alle dimensioni dei monasteri stessi.

Tra i più importanti monasteri si distinguono quello di San Gallo, Reichenau e soprattutto quello di Fulda, fondato nel 744 da un discepolo del monaco anglosassone Bonifacio, che divenne uno dei principali centri di radiazione culturale di tutto il Medioevo, soprattutto negli anni tra l'822 e l'842, quando l'allievo di Alcuino, Rabano Mauro, ne fu direttore e poi abate.[8] Ogni monastero disponeva di una biblioteca, che conteneva non solo diverse

[6] Mancinelli, *da Carlo Magno a Lutero,* p 19.
[7] *Ivi*, p 20; Leonardi, "Letteratura in antico altotedesco", p 60.
[8] Mancinelli, *da Carlo Magno a Lutero,* p 23.

redazioni della bibbia, ma anche libri liturgici, martirologi, necrologi e libri dei padri della chiesa[9].

All'interno dei monasteri, dunque, si praticava un'intensa attività di copiatura che aveva un duplice scopo: da un lato serviva ad istruire i monaci e i chierici consentendo loro l'accesso a testi fondamentali della tradizione cristiana, mentre dall'altro quest'attività risultò fondamentale anche per la conservazione e la trasmissione di una cultura che essendo appannaggio esclusivamente della cultura orale, sarebbe andata perduta. Una delle caratteristiche principali del testo medievale è infatti la sua dipendenza dalla voce: almeno fino alla fine del sec. XIII la lettura riveste un ruolo centrale, che poteva essere sottovoce nel caso di quella individuale, dal momento che la lettura silenziosa ancora non esisteva, e ad alta voce in genere di gruppo, che risultò fondamentale soprattutto all'interno dei monasteri[10]. Un altro indizio dell'importanza dell'oralità[11] proviene direttamente da Eginardo, biografo di Carlo Magno, il quale nella biografia dell'imperatore *Vita Karoli Magni* testimonia che alla corte carolingia venissero recitati gli antichissimi carmi barbari in cui venivano cantate le gesta e le guerre dei re di tempi remoti e che lo stesso Carlo Magno li aveva trascritti e imparati a memoria, testimoniando così l'esistenza di un patrimonio orale comune a tutte le popolazioni germaniche.

1.3 Latino e volgare

In questo periodo storico la produzione scritta continuava ad essere prevalentemente in latino, lingua ufficiale della chiesa, dell'amministrazione e della cultura.

Nel paragrafo precedente è stato evidenziato il ruolo fondamentale che ebbe l'attività di copiatura dei monaci all'interno degli *scriptoria* dei monasteri, ed è proprio in questi centri culturali che si assiste alle prime attestazioni di scrittura in una lingua che era sia volgare e sia letteraria, che doveva essere compresa anche dalle persone meno colte del popolo e che nasce come traduzione interlineare e come riproduzione esatta della sintassi della lingua latina.[12]

Dunque, inizialmente i primi testi scritti in lingua volgare non avevano ancora uno scopo estetico e letterario bensì didattico e pratico: servivano a facilitare l'apprendimento del

[9] Leonardi, "Letteratura in antico altotedesco", pp 60-61.
[10] *Ivi,* p 59.
[11] La poesia della tradizione orale verrà approfondita nel paragrafo 1.4.2 del presente elaborato.
[12] Mancinelli, *da Carlo Magno a Lutero,* p 21.

latino per i monaci e i chierici e a trasmettere i fondamenti della dottrina cristiana a coloro che non conoscevano il latino[13].

1.3.1 Le Glosse

Un chiaro esempio di questo utilizzo pratico del volgare è rappresentato dalle glosse che venivano scritte nei manoscritti, ovvero delle annotazioni che potevano essere sinonimi, traduzioni o parafrasi e servivano per comprendere termini latini che necessitavano di chiarimenti[14]. Erano quindi uno strumento di supporto per l'apprendimento del latino e rappresentano il progressivo inserimento del volgare nella scrittura.

Si svilupparono poi le raccolte di glosse, o *glossae collectae*, ovvero delle collezioni che raggruppavano le annotazioni di un testo in particolare o di un gruppo di testi e si suppone venissero utilizzate dai chierici che avevano una conoscenza avanzata del latino nei loro momenti di studio individuale durante i quali veniva approfondita la lettura della bibbia. Un esempio sono *le glosse bibliche di Mondsee* (*Mondseer Bibelglossen)*, ovvero delle annotazioni che venivano aggiunte ai testi del vecchio e del nuovo testamento con lo scopo di spiegare le parole di difficile comprensione; molto spesso in queste letture i chierici incontravano dei termini latini, apparentemente d'uso comune, che tuttavia venendo utilizzati in senso figurato, necessitavano di una particolare attenzione affinché se ne potesse comprendere appieno il significato. Comprendono un gruppo di dodici manoscritti databili tra il X e XIII secolo, e il modello originario dal quale derivano risale alla fine del sec. IX e probabilmente fu prodotto nell'area del lago di Costanza.[15]

1.3.2 Le traduzioni

Il primo documento letterario scritto in lingua tedesca è l'*Abrogans,* un glossario che venne compilato a Frisinga nel 750 dal vescovo Arbeone che prese il nome dal primo lemma che vi si trova al suo interno ed è la traduzione tedesca di un vocabolario di parole latine con le loro relative spiegazioni che aveva lo scopo di fornire una terminologia necessaria a esporre questioni religiose[16].

Con la politica culturale di Carlo Magno questo tipo di traduzioni si intensificò sempre di più, e ben presto si passò dalle traduzioni dei glossari alle traduzioni di opere intere, nelle

[13] Leonardi, "Letteratura in antico altotedesco", p 60.
[14] *Ivi*, p 61.
[15] Ivi, pp 61-62.
[16] Mancinelli, *da Carlo Magno a Lutero,* p 23; Carlo Grünanger, *La letteratura tedesca medievale,* Milano, G.C Sansoni, Firenze ed edizioni accademia, 1967 p 41.

quali era ancora più evidente lo scopo delle riforme carolinge, secondo le intenzioni espresse dal sovrano nella *admonitio generalis*[17].

Una traduzione di capitale importanza è *la Evangelienharmonie*, conosciuta anche come Taziano altotedesco, realizzata attorno all'830 e consisteva nella traduzione della Harmonia Evangeliorum, ereditata da Bonifacio e conservata nel monastero di Fulda all'interno di un manoscritto, che a sua volta era la versione latina del *Diatessaron*, opera in greco o in siriaco che venne scritta nel II secolo da Taziano il Siro. Come suggerisce il titolo "armonizzazione", il testo era la combinazione in un'unica narrazione dei quattro vangeli canonici e in più veniva utilizzato anche un quinto vangelo ebraico. Fu un'opera che circolò in tutto il mondo cristiano sia in greco e sia in latino perché dimostrava come un'opera nella quale veniva riassunta tutta la vita di Cristo fosse più utile per un uso didattico e pratico.[18] L'*Evangelienharmonie* fu una traduzione che venne compiuta collegialmente da un gruppo di monaci su iniziativa di Rabano Mauro nel monastero di Fulda, in lingua altotedesca che però era caratterizzata da varie influenze, in particolare quelle franconi. Era anch'essa una traduzione interlineare, in cui il testo latino veniva tradotto parola per parola in altotedesco: in questo periodo difatti quando si parla di traduzioni si intende una trasposizione meccanica da una lingua all'altra di testi religiosi quindi immodificabili. Come anticipato prima, le traduzioni in questo contesto erano dei lavori collettivi che avvenivano negli *scriptorium* dei monasteri sotto l'attenta supervisione del *magister*. Il Taziano altotedesco divenne un importante punto di riferimento per un elevatissimo numero di predicatori, in quanto veniva raccontata in modo chiaro tutta la vita di Cristo, compresi anche le parabole, aneddoti e miracoli[19].

La prima grande traduzione è quella del trattato *De fide catholica ex Veteri et Novo Testamento contro Judaeos* di Isidoro di Siviglia, tramandato sia in un codice conservato a Parigi risalente all' inizio del sec. IX e sia in numerosi frammenti riconducibili a un unico codice redatto nel monastero di Mondsee. Rappresenta il testo centrale di un progetto di traduzione conosciuto come *Gruppo isidoriano (Isidor Gruppe)*, progetto legato molto probabilmente alla corte carolingia e ai provvedimenti della riforma culturale esplicitati nella *Admonitio generalis*, all'interno della quale veniva dichiarato che un suddito fedele doveva essere cristiano e il primo passo per raggiungere questo

[17] Mancinelli, *da Carlo Magno a Lutero,* p 24.
[18] *Ivi* p 23 e pp 28-29; Leonardi, "Letteratura in antico altotedesco", p 63.
[19] Mancinelli, *da Carlo Magno a Lutero,* p 29.

obiettivo, ovvero la cristianizzazione del popolo, era istruire chi aveva il compito di indottrinare gli altri e infatti, l'opera teologica di Isidoro, era destinata al clero[20].

Con l'attività del gruppo isidoriano la traduzione in altotedesco si sviluppa sulla base del latino seguendo però le strutture morfosintattiche della lingua d'arrivo, ritenuta perfettamente all'altezza di rendere sia l'importanza del contenuto religioso sia i concetti complessi tipici dei trattati teologici. L'elaborazione del testo tedesco, quindi, era frutto di una concezione tra testo di partenza e d'arrivo ben diversa da quella del Taziano altotedesco, delle glosse e anche delle traduzioni interlineari[21].

La traduzione nel medioevo, dunque, era legata a una pratica didattica-esegetica: non era solo un atto linguistico ma un vero e proprio strumento utilizzato per facilitare l'apprendimento di testi sacri e filosofici. Un esempio fu l'opera di Notker III (ca. 950-1022), *magister* della scuola monastica di San Gallo e anche direttore della biblioteca.

Notker III nelle sue traduzioni non si limitava a una traduzione meccanica, come invece avveniva nelle traduzioni viste in precedenza, ma aggiungeva spiegazioni e commenti in tedesco per facilitare la comprensione di testi per lo più di autori classici di alto livello sia scientifico sia letterario. Il motivo, essenzialmente pedagogico, della sua opera di traduzione è esplicitato molto chiaramente nella lettera indirizzata al vescovo Ugo di Seduno, nella quale Notker III sostiene che le cose si comprendono molto più facilmente nella propria lingua madre che in una lingua straniera, in cui risulterebbero meno chiare o comprese solo parzialmente[22]. L'attività di traduzione comprendeva sia la traduzione interlinguistica, ovvero il trasferimento dei segni linguistici da una lingua all'altra, sia la spiegazione in forma di parafrasi. Notker semplificava il testo di partenza suddividendo i lunghi periodi tipici della lingua latina in frasi più brevi e trasformando le parti in versi in prosa, permettendo così una comprensione immediata del testo di partenza. Ne risultava un testo improntato su un principio dialogico tra volgare e latino, in cui il volgare aveva la funzione di far comprendere pienamente il testo latino e non di sostituirlo. Nonostante questo, in queste traduzioni continuava ad esserci comunque una differenza di *status* tra le due lingue, in quanto le opere venivano tramandate sempre per nome dell'autore latino, dando così più importanza al testo oggetto di traduzione e commento.

[20] Ivi, pp 24-35; Leonardi, "Letteratura in antico altotedesco" p 65.
[21] Leonardi, "Letteratura in antico altotedesco" p 65.
[22] *Iv*i, p 66.

L'opera di Notker III quindi fu fondamentale perché vennero create delle traduzioni straordinarie, caratterizzate da una grande varietà di lessico, caratterizzato da neologismi utilizzati per esprimere concetti che fino a quel momento non erano mai stati resi in volgare, e da una sintassi chiara ma complessa, che rispecchiava la complessità del testo di partenza [23].

Negli s*criptoria* dei monasteri la scrittura in volgare durante queste attività di traduzione prendeva sempre più forma e si intrecciava continuamente con il latino, pur però rimanendone sempre subordinato[24]. Un ulteriore esempio è l'attività di Williram di Ebersberg, che fu monaco a Fulda e in seguito abate del piccolo monastero di Ebersberg. La sua opera più famosa è la parafrasi interpretativa del *cantico dei cantici*, in cui viene utilizzata una tecnica che richiama quella di Notker, di cui probabilmente conosceva il S*alterio*. Difatti anche Williram non si limitava a tradurre, ma ristrutturava il testo rendendolo più chiaro attraverso parafrasi e spiegazioni in volgare, e inoltre attingeva anch'esso alla lunga tradizione dei commenti latini alla bibbia.

Williram voleva evidenziare i diversi piani dell'intervento, strutturando così il testo in tre parti, che secondo la concezione dell'autore dovevano costituire un insieme armonico nel quale ogni parte dialogava con le altre. Al centro si trovava il testo latino del c*antico dei cantici* nella versione della *Vulgata*, che era il testo principale di questa struttura tripartita ed era stato suddiviso dal monaco in 149 versicoli, a sinistra invece in corpo minore c'erano due elementi in latino: una parafrasi e un commento per ogni versicolo, e a destra sempre in corpo minore appariva il testo tedesco in prosa anch'esso bipartito, prima la parafrasi e poi il commento. Nel testo tedesco apparivano alcuni termini latini, soprattutto quelli riguardati il lessico teologico, perché non venivano tradotti o parafrasati in volgare da Williram: infatti molti studi recenti non considerano più la sua opera come un'opera di traduzione con il solo obiettivo didattico-esegetico, ma la considerano una vera e propria prosa d'arte[25].

Nei paragrafi precedenti si è fatto riferimento più volte all*'admonitio generalis,* capitolare emanato da Carlo Magno nel quale venivano fornite una serie di indicazioni che avevano come scopo principale la cristianizzazione del popolo. Tra queste, veniva espressamente

[23] *Ivi*, pp 67-68-69.
[24] *Ivi*, p 69.
[25] *Ivi*, p 70-71.

richiesto che ogni suddito sapesse recitare, anche in volgare, il *Pader noster e il credo*[26], ritenute fondamentali dalla chiesa. Per questo motivo, queste preghiere furono tradotte in molte versioni. La prima di queste, è presente alla fine della versione dell'*Abrogans*[27] conservata nel monastero di San Gallo mentre un'altra versione si trova nel cosiddetto *Catechismo di Weißenburg*, un insieme vario di testi, traduzioni e commenti che si trovava nel quinto e penultimo fascicolo di un manoscritto miscellaneo costituito da sei parti distinte, che prese il nome dal monastero in cui era conservato questo codice. Nelle altre sezioni erano presenti dei testi in latino come sermoni, commenti a *Credo* e *Pater*, calendari e testi computistici sul calcolo pasquale.

Nel fascicolo in cui era contenuto *il catechismo*, erano contenuti sia dei testi latini come, per esempio, il commento in latino al pater, un brano delle *georgiche* virgiliane e un breve testo sulla classificazione delle piaghe egizie, e sia in volgare come il credo apostolico, il credo atanasiano e il gloria, creando così una grande varietà di testi [28].

Secondo quanto espresso nell'*admonitio generalis*, erano anche presenti dei testi come il credo atanasiano, il gloria, il commento in latino al *pater* o la parafrasi latina del credo apostolico che fecero ipotizzare che questo fascicolo dovesse servire per l'istruzione dei chierici, che spesso venivano interrogati dal vescovo, che come veniva stabilito nell'emendamento, durante le visite non solo doveva constatare le loro conoscenze riguardo a queste preghiere, ma anche che fossero in grado di insegnarle ai fedeli. Il fascicolo in cui si trova *il catechismo* testimonia dunque il bilinguismo volgare-latino dei chierici, nel quale però il latino continuava ancora ad essere lingua dominante.

Dunque, sia il manoscritto, e sia il fascicolo in cui si trovata il *catechismo di Weißenburg*, riassumevano esattamente quanto detto nell'a*dmonitio generalis*: infatti da una parte promuovevano la diffusione del volgare per avvicinare i fedeli alla fede cristiana, mentre dall'altra insistevano su un'adeguata conoscenza del latino e dei contenuti della religione cristiana da parte del clero[29]. Erano molto frequenti anche le traduzioni di cantici, carmi religiosi e salmi, come per esempio gli *inni ambrosiani* che vennero tradotti in lingua alemannica a Murbach all'inizio del IX secolo, il *Carmen ad Deum* che venne tradotto in

[26] *Ivi*, p 71.
[27] Per spiegazione più approfondita si rimanda alla sez. 1.3.2 del capitolo 1 del presente elaborato.
[28] Leonardi, "Letteratura in antico altotedesco" pp 72-73.
[29] *Ibidem*.

bavarese a Tegernsee poco dopo la metà del IX secolo e la traduzione *dei salmi*, tradotti anch'essi nel corso del sec. IX[30].

Oltre a queste traduzioni di tipo religioso e liturgico vanno ricordate altre traduzioni che costituiscono un patrimonio autonomo, in quanto non rientrano nella letteratura religiosa, come per esempio *la Legge Salica*, traduzione in francone orientale di un testo giuridico che è stata tramandata in un manoscritto del IX secolo con il testo latino a fronte. Nei frammenti conservati venivano stabilite le diverse somme di denaro che dovevano essere pagate per risarcire tutti i tipi di reato, dall'omicidio al furto di porci[31]. Nella traduzione rispetto all'originale latino si trovavano dei termini più semplici mentre quelli più complicati venivano omessi, e dunque per queste caratteristiche il testo in volgare, voluto più semplice e comprensibile rispetto all'originale, sembrava essere destinato per la lettura collettiva a voce alta[32]. Un altro esempio di come il volgare iniziò ad essere utilizzato anche in ambito legale e giuridico è il *capitolare di treviri*, una serie di norme giuridiche, compilato nell'818 durante il regno di Ludovico il Pio. Questo testo è giunto a noi in una traduzione interlineare frammentaria e regolava questioni come le successioni ereditarie, le donazioni e altri aspetti legati alla trasmissione dei beni[33].

1.3.3 I giuramenti di Strasburgo

In questo primo capitolo dedicato al rapporto tra latino e volgare nella letteratura antico altotedesca è importante menzionare anche i *giuramenti di Strasburgo*, perché testimoniano come nelle questioni politiche ormai gli imperatori utilizzassero il volgare, e non più il latino, riservato ormai alla scrittura[34]. Sono inseriti in un'opera cronachistica latina di Nitardo, consigliere di Carlo il Calvo, in cui viene testimoniato che il 14 febbraio 842, i fratelli Carlo (il Calvo) e Ludovico (il Germanico) si fossero incontrati a Strasburgo davanti ai loro rispettivi eserciti per giurarsi fedeltà e sostegno reciproco per contrastare le mire espansionistiche del terzo fratello Lotario, che in quel tempo deteneva il titolo di imperatore.

I *giuramenti di Strasburgo* furono scritti in due lingue, in volgare tedesco e in volgare romanzo affinché entrambi gli eserciti potessero comprendere appieno il senso di questo

[30] Mancinelli, *da Carlo Magno a Lutero,* p 27.
[31] *Ivi,* p 28.
[32] Leonardi, "Letteratura in antico altotedesco" p 122.
[33] Mancinelli, *da Carlo Magno a Lutero,* p 28.
[34] Leonardi, "Letteratura in antico altotedesco" p 121.

giuramento e questa necessità testimoniava l'esistenza di un confine linguistico romanzo-germanico tra le parti occidentale e orientale dell'impero carolingio[35]. I due re si rivolsero ai loro seguiti nelle loro rispettive lingue ma quando venne il momento dei giuramenti, non giurarono nelle loro lingue bensì in quelle dell'altro popolo: Carlo, re francese, giurò in volgare tedesco, mentre Ludovico il Pio, re tedesco, fece il giuramento in lingua romanza.

Nitardo riportò i discorsi dei due sovrani con una parafrasi in latino, ma i giuramenti veri e propri optò per renderli nei rispettivi volgari, in una forma che potesse trasmettere non solo il senso ma anche il suono[36].

1.4 Generi e Opere principali

Nei precedenti paragrafi del presente elaborato è stato spiegato come la letteratura in antico alto tedesco si sviluppi in un contesto in cui affianco al latino, che restava la lingua ufficiale della chiesa e della cultura, iniziasse ad emergere anche l'antico altotedesco, che però continuava ad essere subordinato alla lingua latina. I testi che ci sono pervenuti in quest'epoca mostravano quindi questo duplice aspetto: da un lato era presente un'influenza latina, ma dall'altro mostravano la necessità di dover rendere i contenuti in lingua volgare, in modo che potessero essere accessibili a un pubblico più vasto possibile. È stato anche accennato che l'oralità è un aspetto fondamentale per questi testi, in quanto la maggior parte di questi, soprattutto quelli eroici e religiosi, erano destinati alla recitazione e alla lettura a voce alta e solo successivamente vennero messi per iscritto grazie al lavoro dei monaci all'interno dei monasteri.

All'interno di questa produzione letteraria sono individuabili diversi generi testuali, che riflettevano le esigenze culturali, religiose e sociali dell'epoca.

1.4.1 La poesia cristiana

Le opere più importanti all'interno del genere della poesia biblica furono quelle scritte in volgare altotedesco, che rispetto ai testi latini contemporanei, si distinsero per estensione, impatto sul pubblico e ricezione. La produzione di questi testi è legata molto probabilmente alla politica culturale di Ludovico il Germanico, che riprendeva i provvedimenti emanati da Carlo Magno volti alla promozione dell'uso dei volgari, che si

[35] *Ibidem.*
[36] *Ivi,* p 122.

intensificarono ulteriormente quando, l'abate del monastero di Fulda, Rabano Mauro, venne nominato arcivescovo di Magonza[37].

1.4.1.1 Il Liber Evangeliorum

Il liber Evangeliorum è un'opera redatta tra gli anni 863 e 871 da Otfrid di Weissenburg, *magister* di questa scuola monastica e primo poeta tedesco ad essere conosciuto per nome[38]. Da come suggerisce il titolo, si tratta di un'armonia dei vangeli, che però aveva come fonte principale la Vulgata, e non il Taziano[39]. L'opera non era semplicemente la riscrittura della vita di Cristo in volgare, in quanto Otfrid attinse ad Alcuino, Rabano Mauro, Beda ed Ercanberto di Fulda per proporre una reinterpretazione delle sacre scritture secondo l'esegesi medievale. Era divisa in cinque libri ulteriormente suddivisi in capitoli, che appunto ripercorrevano tutta la vita di Cristo: nascita, profezie, infanzia, miracoli, passione, morte, resurrezione, ascensione. Gli ultimi capitoli erano dedicati invece al giudizio universale.

Ma la svolta epocale in quest'opera è l'utilizzo di un nuovo metro per dare coesione ritmica, ovvero la rima finale, un metro di influenza latina che si differenziava dal tradizionale verso lungo germanico allitterante. Quest'innovazione fu molto importante, perché in seguito all'introduzione della rima finale da parte di Otfrid, i testi scritti in verso lungo allitterante germanico furono sempre più rari e il verso tedesco divenne interamente a rima finale[40]. In linea, dunque, con il processo di cristianizzazione che stava avvenendo secondo le norme dettate dall' *admonitio generalis*, la scelta della rima rifletteva il tentativo di avvicinare la cultura germanica alla tradizione letteraria latina. Si trattava infine di un testo didattico e devozionale, con lo scopo di diffondere il messaggio cristiano tra le popolazioni ed elevare il volgare allo stesso livello del latino.

La scelta di scrivere un'armonia dei vangeli in lingua volgare, più precisamente in francone renano meridionale, è chiarita nella dedica a Liutberto, in cui Otfrid sostiene di essere stato implorato dai confratelli a compiere quest'impresa, che venne accettata dal *magister* perché si rese conto della pigrizia delle persone nel trattare della parola di dio nella propria lingua madre. Sempre in questa dedica, vengono chiariti inoltre i destinatari,

[37] *Ivi*, p 74.
[38] *Ivi*, p 81.
[39] *Ivi*, p 75. Per la spiegazione più approfondita riguardo al Taziano, si rimanda alla sezione 1.3.2 del presente elaborato.
[40] *Ibidem.*

che secondo Otfrid, dovevano essere le persone estranee al mondo monastico, ovvero coloro che sarebbero state intimorite a leggere i vangeli in una lingua diversa dalla loro[41].

1.4.1.2 Cristo e la Samaritana

Il Cristo e la Samaritana è l'unico altro testo in area altotedesca chiaramente basato su un episodio evangelico[42], più precisamente, sull'incontro tra Cristo e la Samaritana al pozzo di Giacobbe. Si tratta di 31 distici rimati apposti come frammento alla metà del sec. X in un manoscritto latino, in una lingua che mostrava tratti alemanni e franconi. Venivano utilizzate inoltre molte espressioni che richiamavano un registro colloquiale, distaccandosi così con lo stile alto ricercato da Otfrid.

L'opera inizia con una descrizione riguardo all'ambiente e ai personaggi principali, per poi proseguire con uno scambio dialogico vivace tra Cristo e la Samaritana[43].

1.4.1.3 Inni agiografici e il Canto di San Giorgio

L'unico esempio di inno agiografico pervenuto in antico altotedesco come unica copia, apposta da una mano nel codice palatino del *Liber Evangeliorum* è il canto di San Giorgio (*Georgslied)*. Il testo ripercorre la storia del megalomartire Giorgio di Cappadocia, il quale, giunto con i suoi uomini a un'assemblea di aristocratici, venne incarcerato in quanto non accettò la richiesta di quest'ultimi di abiurare la fede cristiana.

Durante la prigionia, Dio manifesta la sua vicinanza a Giorgio, il quale inizia a fare miracoli, a causa dei quali però viene condannato a morte dal re *Tacianus* perché accusato di essere un mago. Viene condannato a morte tre volte: prima trafitto con la spada, poi con il supplizio della ruota e infine venne fatto a pezzi e cremato, ma tutte e tre le volte Giorgio risorge. Infine, prima che il testo si interrompa bruscamente, Giorgio riesce a raggiungere la regina *Elossandria*, che riesce a convertire al cristianesimo[44].

Il canto di San Giorgio, si inserisce nel filone agiografico, che aveva come scopo principale quello di diffondere il culto dei santi e dei fedeli. Era un testo in volgare molto probabilmente destinato alla lettura a voce alta, per esempio, durante le processioni in occasione della festa del santo, che si basava su fonti latine cristiane, costituendo così un esempio di produzione erudita. Ne risultava un testo popolare, in cui durante la

[41] *Ivi*, pp 79 e 81.
[42] *Ivi,* p 82.
[43] *Ibidem.*
[44] *Ivi*, pp 85-86.

narrazione, si intrecciano elementi leggendari della vita del santo con gli elementi del nobile guerriero tipici della tradizione germanica[45].

Come già anticipato, il canto di San Giorgio è l'unico inno agiografico conservato in antico altotedesco, ma ci furono comunque altri esempi che testimoniano la diffusione di questo genere in area tedesca. Un'ulteriore attestazione è la versione in latino del *Canto di San Gallo (Galluslied),* elaborata da Ekkehart IV di San Gallo, che traduceva l'originale scritto in volgare da Ratpert di San Gallo. Allo stesso modo del canto di *San Giorgio*, viene raccontata la vita del santo, presupponendo così da parte del pubblico o dei destinatari una conoscenza della leggenda[46].

Un ulteriore esempio della diffusione del genere agiografico è il *Canto di San Pietro,* che venne aggiunto a posteriori, agli inizi del sec. X, in un manoscritto redatto nel terzo quarto del sec. IX a Frisinga. A differenza però dei due inni trattati precedentemente, non veniva raccontata tutta la storia del Santo, ma si trattava invece di una supplica a San Pietro[47].

1.4.1.4 Il Canto eroico cristiano e il canto di Ludovico

Il canto di Ludovico (*Ludwigslied)* è uno dei pochissimi testi medievali che può essere collocato temporalmente senza dubbi: infatti il *termine post quem* è sicuramente la battaglia di Saucourt, avvenuta nell'agosto 881, in cui gli uomini guidati dal giovane Ludovico III, figlio di Ludovico II il Balbo e nipote di Carlo il Calvo, sconfissero i normanni che a quel tempo stavano minacciando le regioni settentrionali del regno, mentre il c*arme ante quem* è la morte di Ludovico, che avvenne nell'agosto 885, perché questa composizione era un carme encomiastico per celebrare il sovrano ancora in vita[48].

Il canto, scritto in una varietà tedesca considerata francone renano, che celebrava dunque il sovrano Ludovico, era suddiviso in 59 versi ritmati, raggruppati in strofe di due o tre versi, ed è tramandato in un unico manoscritto. Il titolo *ritmo teutonico sul re Ludovico di pia memoria, figlio di Ludovico anch'egli re* è stato apposto successivamente e suggerisce che il codice che tramanda il testo sia stato redatto dopo la morte di Ludovico III.

[45] *Ivi*, p 88.
[46] *Ibidem.*
[47] *Ibidem*.
[48] *Ivi*, p 90.

Il titolo, inoltre, con l'espressione *Rithmus teutonicus,* suggerisce che il carme era redatto in volgare e che apparteneva al genere dei ritmi, configurandosi così come un canto accentuativo strutturato in strofe[49].

Il carattere cristiano del carme è evidente: i normanni rappresentano la prova che il popolo franco deve affrontare per espiare i propri peccati, e solamente dopo aver mostrato il loro pentimento, Dio mostra pietà di loro e chiama in aiuto Ludovico, che assumendo il ruolo di mediatore tra dio e popolo, incita tutti i devoti alla fede cristiana di combattere con lui[50]. È presente, dunque, l'ideale del sovrano cristiano che viene legittimato da dio nella sua missione di protezione del popolo dai normanni, che rappresentano il paganesimo, e la sua vittoria è vista come una manifestazione della volontà divina.

Mancano tuttavia alcuni dettagli tipici dei testi medievali, come per esempio la rituale vestizione prima della battaglia, che invece è presente nel canto di Ildebrando, oppure i dettagli riguardarti il combattimento e le armi utilizzate[51].

1.4.2 Le opere della tradizione orale

In questo contesto storico quindi tutta la cultura scritta si sviluppa interamente al servizio della diffusione della fede cristiana, ma come accennato nel paragrafo 1.2 del presente elaborato, esisteva allo stesso tempo un patrimonio culturale orale e pagano comune a tutte le popolazioni germaniche, patrimonio costituito da miti, racconti, ed epopee, che venivano tramandati attraverso la recitazione e il canto, utilizzando tecniche mnemoniche per preservare i testi nel tempo. Questi racconti tuttavia incontrarono molte difficoltà per quanto riguarda la loro trasmissione scritta: questo perché innanzitutto mancava una tradizione scritta in lingua latina per questi generi di testi, che costituiva la lingua modello della cultura, e in secondo luogo essendo testi pagani, i temi che venivano trattati, come per esempio le gesta dei guerrieri più valorosi, le battaglie, le vendette per torti subiti, e l'ineluttabilità del destino, non erano in linea con i valori del cristianesimo[52].

Ne consegue quindi che questo patrimonio culturale sia stato appannaggio esclusivamente della trasmissione orale per molto tempo e questo è testimoniato da diverse fonti.

Molti autori e biografi, infatti, testimoniarono che nelle corti imperiali si svolgevano delle vere e proprie esibizioni, durante le quali venivano cantate le gloriose imprese dei più

[49] *Ibidem*.
[50] *Ivi*, p 91.
[51] *Ivi*, p 92.
[52] *Ivi*, p 96.

valorosi condottieri. Questi racconti erano spesso accompagnati da strumenti musicali a corda, come per esempio la lira, e presentavano delle formule fisse o allitterazioni, che permettevano la loro memorizzazione con più facilità. È in questo contesto, infatti, che si sviluppa la figura chiave del poeta di corte: come per esempio lo *skop* germanico, figura che apparve nella poesia inglese antica, e il *ioculator*, il cui prestigio sociale era inferiore a quello dello *skop*, di cui si ebbe notizia invece nel mondo franco e il cui compito era quello di recitare non solo storie dal contenuto profano, ma anche contenuti dell'antico e nuovo testamento.

La figura dello *ioculator*, tra i secoli VIII e IX, costituiva uno degli elementi fondamentali della cultura delle classi nobili esattamente come la caccia, le vesti preziose e i banchetti.

Un'ulteriore prova che, in tutto il mondo germanico queste recitazioni facessero parte della vita di corte, fu il ritrovamento di una lira a sei corde all'interno dei corredi funebri, che vennero alla luce durante delle scoperte archeologiche avvenute in alcune tombe aristocratiche in area alemanna, tra la zona di Colonia e della Francia del Nord, ma anche in area anglosassone e scandinava[53].

Lentamente però il prestigio sociale dello *skop* iniziò a diminuire, tant'è che iniziò a essere considerato come un semplice giullare popolare, questo perché ci fu un mutamento dei gusti culturali da parte della nobiltà carolingia e ottoniana, che era sempre meno interessata a fare rappresentare nelle loro corti questo genere di testi appartenente al patrimonio germanico pagano[54].

1.4.2.1 La poesia eroica e il Canto di Ildebrando

Dalle fonti che ci sono pervenute quindi si può ricostruire per tutta l'area tedesca l'esistenza di una poesia orale di alto livello, strettamente legata alla nobiltà, che cantava i miti di origine delle *gentes* e celebrava le gesta degli eroi del passato.

Per tutta l'area tedesca, l'unico rappresentante in volgare di questo genere è *il Canto di Ildebrando*, *(Hildenbrandslied)*, un poema eroico incompleto di 68 versi allitteranti risalente all'inizio del IX secolo, tramandato in un unico manoscritto in latino proveniente da Fulda e conservato ora a Kassel[55]. È importante perché è un'opera che si estrae da tutto

[53] *Ivi,* pp 97-98.
[54] *Ibidem.*
[55] *Ibidem.*

il contesto della letteratura delle origini e si distingue da tutte le altre opere scritte in epoca carolingia, che avevano una funzione propagandistica[56].

Nel *canto di Ildebrando* viene raccontata la storia del tragico scontro tra un padre, Ildebrando (*Hildebrand)*, e un figlio, Adubrando (*Hadubrand)*, i quali, appartenendo a due eserciti nemici, rispettivamente Ildebrando a quello del re dei goti Teodorico e Adubrando a quello del vandalo Odoacre, sono costretti a sfidarsi a duello. Come anticipato, l'opera è incompleta e si interrompe prima della fine dello scontro; quindi, non si sa se il vincitore del duello sarà il padre o il figlio, ma la tensione drammatica suggerisce che a morire sarà Adubrando.

Il componimento estrae la vicenda di Ildebrando e Adubrando dalle leggende che nacquero attorno alla figura del re dei goti Teodorico, vincitore di Odoacre e fondatore nel 493 del Regno ostrogoto in Italia. Queste leggende sorsero nella stessa corte di Ravenna già da prima della morte del re, e iniziarono a diffondersi rapidamente tra le popolazioni germaniche situate al di là delle Alpi, arricchendosi di vicende e personaggi come per esempio Ildebrando o Attila, re degli Unni, che viene rappresentato come amico di Teodorico[57]e, questo dimostra ancora una volta come leggende e temi circolassero all'interno del mondo germanico. La leggenda però nel *canto di Ildebrando* subisce un'inspiegabile alterazione dei fatti storici; infatti, Teodorico viene rappresentato come un ottimo sovrano ma sfortunato in quanto costantemente perseguitato da Odoacre, quello stesso Odoacre che invece aveva sconfitto nel 494 a Ravenna e molto probabilmente ucciso con le sue stesse mani[58].

Il fatto che si trattasse di un duello tra padre e figlio viene chiarito subito dalla voce narrante, fornendo così all'ascoltatore un'informazione importantissima per la creazione del climax drammatico[59]. In seguito alla descrizione dei preparativi della battaglia, prende parola Ildebrando, il quale chiede ad Adubrando informazioni riguardo la sua discendenza, domanda che nella tradizione germanica faceva parte del cerimoniale che precedeva il duello.

Adubrando, dopo aver detto il suo nome, risponde raccontando la storia del padre Ildebrando, dicendo che fuggì verso Oriente insieme a Teodorico e ai suoi seguaci per

[56] Mancinelli, *da Carlo Magno a Lutero*, p 47.
[57] *Ivi,* p 48.
[58] *Ivi*, p 49.
[59] Leonardi, "Letteratura in antico altotedesco", p 99.

sfuggire all'odio di Odoacre, lasciando così il figlio solo con la madre[60]. Al proferire di queste parole, Ildebrando capisce di avere avanti a sé il figlio, e gli regala un'armilla d'oro, cercando di forzare il codice guerresco ed evitare così il duello. Adubrando rifiuta il duello, ristabilendo l'obbligo inevitabile secondo il codice germanico, di sfidare un guerriero appartenente a un esercito nemico.

Sempre secondo il codice guerresco, Ildebrando non può rifiutare e inizia dunque lo scontro, che rappresenta il momento di maggiore intensità drammatica della canzone e mostra la fusione di due mondi: l'ideale barbarico, rappresentato da Adubrando, che è legato alla cultura germanica e vede il duello come una prova d'onore e la pietà cristiana, rappresentata invece da Ildebrando, più anziano e saggio, che cerca di evitare il combattimento non appena riconosce il figlio[61].

Il componimento si interrompe al verso 68 e la maggior parte degli studiosi concordano che il finale sia stato perduto perché scritto in foglio sciolto andato perduto o sulla copertina originale, non tramandata[62]. A causa dell'interruzione della canzone il finale del duello non è esplicitato, ma l'intensità del momento finale non lascia dubbi sull'esito del duello, che si concluderà con la morte di Adubrando, morte dal padre già presentita, in quanto sapeva che la sua esperienza di guerriero non avrebbe lasciato scampo al giovane. Il duello tra padre e figlio che si conclude con la morte del secondo rappresenta uno dei *topos* dell'antica epica germanica[63].

La versione a noi tramandata è stata scritta da due mani diverse, molto probabilmente due monaci, sulla prima e ultima pagina di un manoscritto che fu invece redatto un decennio prima. La lingua si presenta come mista, in quanto sono presenti sia elementi altotedeschi, che rispecchiano i mutamenti della mutazione consonantica, e sia elementi bassotedeschi, che invece non mostrano tracce della mutazione consonantica. I tentativi di spiegare questa lingua mista furono numerosissimi, ma tutt'ora la teoria più accreditata è quella proposta da Holtzmann (1864) e poi modificata da Luhr (1982), secondo cui la prima versione, in lingua francone, sarebbe poi stata copiata da un monaco bavarese che avrebbe trascurato un grafema che rendeva un suono che non esisteva nella sua lingua. Questa versione bavarese sarebbe stata poi "sassonizzata" per rendere il testo più arcaico, in

[60] Mancinelli, *da Carlo Magno a Lutero*, p 51.
[61] *Ivi,* p 52.
[62] Leonardi, "Letteratura in antico altotedesco", p 102.
[63] Mancinelli, *da Carlo Magno a Lutero*, p 52.

quanto il sassone, siccome non presentava i tratti della mutazione consonantica, era considerata la varietà che più si avvicinava alla lingua delle origini[64].

1.4.2.2 Il Muspilli

Il Muspilli è un componimento poetico di cento versi circa di carattere escatologico in antico altotedesco in cui vengono combinati sia elementi della religione cristiana e sia elementi della tradizione germanica. L'opera affronta il tema del giudizio universale, uno dei temi biblici privilegiati dai poeti[65]. Il componimento presenta alcune somiglianze con il *Canto di Ildebrando*, perché oltre ad essere anch'esso un poema in versi allitteranti, presenta un duello tra campioni di schieramenti opposti, ovvero Elia e l'anticristo. Era inoltre un'opera destinata ai nobili guerrieri, e questo appare evidente dal brano relativo all'inizio del giudizio universale, che viene rappresentato come un'assemblea giuridica richiesta dal re a cui sarebbero dovuti ricorrere tutte le genti[66].

Come *il canto di Ildebrando* anche il *Muspilli* era stato tramandato in modo frammentario e casuale: infatti il frammento era stato apposto probabilmente da mano inesperta, sui margini liberi di un manoscritto proveniente dal monastero di Sant' Emmeram a Regensburg, databile attorno all'830 [67]. Il componimento può essere diviso in tre sezioni: la prima sezione, vede la schiera angelica e la schiera infernale contendersi un'anima, nella seconda avviene lo scontro tra Elia e l'anticristo con la vittoria del primo e ha inizio la fine del mondo, causata dal sangue che stilla dalle ferite di Elia, feritosi durante la battaglia, mentre la terza parte è dedicata interamente al giudizio universale. Nel finale avviene la parusia, il nuovo avvento di Cristo, che mostrerà le sue ferite come segno del suo sacrificio e amore verso l'umanità[68]. Il *Muspilli*, in quanto testo oggetto di questa tesi, verrà approfondito ulteriormente nel terzo capitolo.

1.4.2.3 La preghiera di Wessobrunn

La *preghiera di Wessobrunn (Wessobrunner Gebet)* rappresenta una delle testimonianze più antiche della letteratura antico altotedesca ed è conservata in un manoscritto latino proveniente dal monastero di Wessobrunn in Baviera. Il testo è stato redatto molto probabilmente nella diocesi di Augsburg non prima dell'814, desumibile dal fatto che il

[64] Leonardi, "Letteratura in antico altotedesco", pp 104-105.
[65] Mancinelli, *da Carlo Magno a Lutero*, p 31.
[66] Leonardi, "Letteratura in antico altotedesco", p 108.
[67] *Ivi,* p 108; Mancinelli, *da Carlo Magno a Lutero*, p 31.
[68] *Ivi*, p 108.

fascicolo nel quale è contenuto, oltre a comprendere altri testi di carattere teologico, geografico e metrologico, presenta anche note riguardo la morte di Carlo Magno, avvenuta appunto nell'814[69].

La *preghiera di Wessobrunn* si compone di due parti distinte sia per forma e sia per contenuto: la prima parte è un inno alla creazione in cui viene celebrato dio come creatore dell'universo ed è un componimento in versi allitteranti, mentre la seconda parte rappresenta la preghiera vera e propria rivolta a dio ed è scritta in prosa ritmica, richiamando la retorica delle orazioni latine[70].

Queste due sezioni in volgare sono poi seguite da quattro righe in latino sulla penitenza e sulla confessione, che fanno parte anch'esse, sia dal punto di vista grafico e sia dal punto di vista testuale, di tutto l'insieme compositivo[71].

L'inno alla creazione, oltre a mostrare notevoli analogie con altri brani cosmologici germanici, presenta tratti riconducibili alla tradizione orale germanica, come la presenza del verso allitterante o di alcune costruzioni formulari[72].

Il testo poetico dell'inno alla creazione, dunque, serve a mostrare la grandezza e la potenza di dio, ricordando come esempio le sue straordinarie azioni passate, mentre nella pregheria si chiede che queste stesse azioni vengano concesse nuovamente nel presente.

Sia l'*inno alla creazione* e sia *la preghiera di Wessobrunn* mostrano ancora una volta il costante intreccio tra volgare e latino e tra tradizione cristiana e tradizione germanica. Infatti, come anticipato in precedenza, il testo poetico mostra elementi tipici della tradizione orale precristiana, ma viene adattato per l'uso in un contesto religioso cristiano tramite l'aggiunta della preghiera, che lo trasforma in un testo funzionale alla devozione[73].

1.4.3 I testi d'uso popolare

Prima di concludere questo primo capitolo riguardante la letteratura in antico altotedesco, è necessario trattare i testi d'uso popolare e legati al folklore come gli indovinelli, i proverbi, le leggende, i miti, le fiabe, la poesia rituale, la poesia gnomica e gli incantesimi.

---

[69] *Ivi*, p 111.
[70] *Ivi*, p 114.
[71] *Ivi*, pp 111 e 114.
[72] *Ivi*, p 113.
[73] *Ivi*, p114.

Si tratta di formule preletterarie di matrice orale, caratterizzate da brevità e semplicità strutturale[74]. Molto diffuso era l'uso dei proverbi, ovvero delle espressioni brevi anch'esse di matrice orale che condensavano saggezza popolare e norme morali in una forma che risultava facilmente memorizzabile. Molto diffusi erano anche gli incantesimi, dei testi brevi anch'essi di matrice orale, che avevano una funzione terapeutica nell'ambito della medicina sia umana e sia animale. Tra gli esempi più importanti troviamo i due incantesimi di Merseburgo (*Merseburger Zaubersprüche)*, i quali erano stati apposti nel sec. X nel foglio di guardia di un sacramentario.

Entrambi gli incantesimi erano strutturati in versi e presentavano una preghiera finale in lode di dio onnipotente, che da una parte era parte integrante del testo stesso e dall'altra aveva la funzione di conferire legittimità al testo magico[75].

Il primo incantesimo, secondo gli studi più recenti, era un'allegoria per la guarigione dall'epilessia, e aveva come protagoniste delle *Idisi*, ovvero delle divinità femminili che avevano la funzione di intervenire in modo benefico sulle faccende umane, che occorrevano a liberare dei prigionieri intrappolati da lacci.

Il secondo incantesimo narra di una scena mitica in cui Phol e il dio Wodan (Odino) cercano di guarire il cavallo di Phol, che si era infortunato a una zampa durante una cavalcata nel bosco. L'incantesimo che guarisce il cavallo è proferito da alcune donne che vengono menzionate nel testo.

Entrambi i testi presentano le principali caratteristiche degli incantesimi: struttura in versi, uso di una lingua poetica e principio dell'equivalenza. Negli incantesimi, infatti, veniva data molta importanza al suono e alle forme delle parole, in quanto essendo testi concepiti per suscitare un effetto specifico e non dei semplici racconti, la loro efficacia dipendeva dal modo in cui venivano raccontati, attraverso per esempio l'uso di ripetizioni e rime. Il concetto di equivalenza si riferisce al fatto che le parole e le frasi non servivano semplicemente per riprodurre un racconto, ma erano collegate da un rapporto di corrispondenza. Questo significa che un racconto che veniva descritto in questi incantesimi serviva per stabilire un legame tra mitologia e realtà, affinché lo stesso esito positivo di questi racconti potesse avvenire anche nella situazione attuale[76].

[74] *Ivi*, pp 114-115.
[75] *Ivi*, p 118.
[76] *Ibidem.*

Anche tutti gli altri incantesimi assunsero questa struttura, ma con il tempo vennero totalmente cristianizzati, con la sostituzione delle figure mitologiche con personaggi della religione cristiana[77].

Questo primo capitolo ha avuto lo scopo di delineare il contesto storico, linguistico e letterario nel quale si inseriscono *l'Apocalisse di San Giovanni* e il *Muspilli*, sottolineando più volte come latino/volgare, e tradizione germanica/cristiana, fossero costantemente intrecciati.

[77] *Ivi*, p 119.

2. L'APOCALISSE DI SAN GIOVANNI

2.1 Introduzione all'opera: autore, luogo di composizione e contesto storico

L'Apocalisse di San Giovanni, noto anche come *Libro della rivelazione*, è l'ultimo libro della bibbia cristiana, più precisamente del nuovo testamento, e appartiene al genere degli scritti apocalittici.

Lo stile, il linguaggio visionario, l'intensa carica simbolica e l'elaborata struttura distinguono notevolmente *l'Apocalisse di San Giovanni* da tutti gli altri testi del nuovo testamento, rendendola una delle opere più affascinanti della tradizione cristiana.

Fin dalle prime righe, l'autore si presenta con il nome di Giovanni, stabilendo fin da subito una relazione fraterna con i destinatari dell'opera.

Scrive infatti: "io Giovanni, vostro fratello e partecipe con voi nella tribolazione, nel regno e nella costanza in Gesù, mi trovavo nell'isola chiamata Patmos a causa della parola di Dio e della testimonianza di Gesù" (Ap 1,9). Questo incipit ha sollevato nel corso del tempo molti dubbi riguardo l'identità di Giovanni. Secondo la tradizione cristiana, l'Apocalisse fu scritta da san Giovanni apostolo ed evangelista, ma la critica moderna ha avanzato l'ipotesi ampiamente condivisa che l'autore dell'apocalisse sia un altro San Giovanni, un profeta cristiano molto conosciuto vissuto nell'Asia minore alla fine del I secolo, la cui autorità si fondava sul suo ruolo di profeta e sulla rivelazione ricevuta.

Questo perché il linguaggio e lo stile dell'apocalisse sono totalmente diversi rispetto al quarto vangelo, e inoltre, l'autore nel corso dell'opera non fa alcun riferimento a un rapporto diretto con Gesù, e tanto meno rivendica la propria appartenenza al gruppo apostolico, di cui, anzi, parla al passato, come una realtà già consolidata[1].

Per quanto riguarda il luogo di composizione dell'apocalisse, l'autore afferma di trovarsi nell'isola di Patmos nel mar Egeo, il che ha portato a credere che Giovanni fosse stato esiliato nell'isola a causa della sua credenza religiosa, ma in quel tempo la pena per i cristiani era solamente l'esecuzione e inoltre nel testo non c'è nessun riferimento a una condanna o a una deportazione.

L'espressione "a causa della parola di dio" (Ap 1,9), può semplicemente indicare che Giovanni si trovasse lì per il suo impegno profetico, per ricevere e proclamare la visione

[1] David L. Barr, "What is the Book of Revelation?" in D. L. Barr (ed.), *Reading the Book of Revelation*. *A resource for students,* Atlanta, Society of Biblical Literature, 2003, p 4.

di Gesù, e quindi non necessariamente a causa di una persecuzione. Inoltre, l'isola di Patmos non veniva mai menzionata come luogo di esilio, anche perché non si trattava di un luogo arido e isolato, bensì di un'isola molto vivace, dotata di templi e di intense attività, e quindi non adatta a un luogo di confino[2]. L'Isola, pur non essendo un luogo destinato all'esilio, era comunque un luogo isolato dal potere centrale dell'impero, diventando così uno spazio privilegiato per la rivelazione, come se la voce profetica avesse bisogno di un contesto separato dal mondo romano per potersi esprimere con chiarezza.

Per comprendere appieno il significato e l'importanza dell'*Apocalisse di San Giovanni*, anche in vista di un confronto con il *Muspilli*, è necessario anche considerare il contesto storico e culturale in cui è stata scritta. All'inizio del libro Giovanni, infatti, si rivolge "alle sette chiese che sono in Asia" (Ap 1,4), suggerendo così che l'ambiente originario dei primi lettori dell'apocalisse fosse molto probabilmente l'Asia minore, regione particolarmente esposta alle pressioni politiche e religiose dell'Impero romano.

Nonostante questo, il messaggio e i contenuti dell'apocalisse non sono circoscritti a quest'area: il testo infatti affronta temi universali come la fine dei tempi, la lotta tra bene e male, la giustizia e la speranza, destinati alle comunità cristiane di tutto il mondo[3].

L'Asia minore era una delle regioni dell'Impero romano in cui il culto dell'imperatore era molto sviluppato: infatti in città come Pergamo, Efeso e Smirne, venivano svolte molte attività in suo onore, come per esempio la costruzione di templi, l'organizzazione di feste pubbliche e anche l'esecuzione di sacrifici rituali. Tra la fine del I secolo e l'inizio del II, il culto imperiale assunse sempre più importanza anche dal punto di vista politico e sociale, e un esempio significativo fu la costruzione, attorno al 90 d.C. di un tempio a Efeso dedicato alla dinastia flavia e in particolare a Domiziano[4].

Il culto imperiale non era solo una questione religiosa, ma era un vero e proprio strumento di potere, che si inseriva all'interno dei meccanismi sociali e politici che regolavano la vita pubblica nelle regioni dell'impero. Inoltre, il culto imperiale attraverso le architetture sacre, lo svolgimento di rituali pubblici e l'uso di simboli, serviva a legittimare l'autorità

[2] Leonard L. Thompson, "Ordinary Lives: John and His First readers" in D.L. Barr (ed.), *Reading the Book of Revelation. A resource for Students*, Society of Biblical Literature, Atlanta, 2003, p 33.
[3] *La Sacra Bibbia*. Nuova edizione ufficiale della conferenza episcopale italiana. A cura della CEI. Torino: UELCI, 2008, p 1936.
[4] Steven J. Friesen, "The Beast from the Land", in D. L. Barr (ed.), *Reading the Book of Revelation. A resource for students,* Society of Biblical Literature, Atlanta, 2003, p 52.

imperiale, rappresentandola come qualcosa di naturale e addirittura divino, aiutando così i popoli assoggettati a integrare nella loro visione del mondo una potenza straniera che esercitava così tanta autorità, rendendola più familiare e meno ostile[5].

Il culto imperiale si distingueva tra provinciale e locale: il primo era organizzato dal *koinon*, ovvero un consiglio che riuniva tutti i rappresentanti delle città della provincia, e poteva essere istituito solo con il permesso del senato di Roma, mentre i culti locali non richiedevano l'approvazione del senato ma erano promossi autonomamente dalle singole città, erano molto più numerosi e modesti, in quanto potevano comprendere solo un piccolo altare, un sacerdozio e un calendario liturgico[6]. Dunque, il culto imperiale non era solamente limitato alle decisioni di Roma, ma anche le singole città sceglievano di promuoverlo, con lo scopo di dimostrare fedeltà all'impero e di accrescere il loro prestigio sociale. Infatti, per questo motivo, la partecipazione al culto anche se non obbligatoria esercitava molta pressione sociale: infatti tra l'80 e il 130 d.C. circa 150 persone ricoprirono incarichi sacerdotali legati al culto imperiale nelle varie provincie dell'Asia minore[7].

La pressione verso il coinvolgimento in questo tipo di pratiche non era sempre violenta, ma costitutiva comunque una sfida concreta e quotidiana, soprattutto per chi, come i cristiani, si rifiutava di venerare la figura dell'imperatore come una divinità.

In tutto questo contesto, l'A*pocalisse di San Giovanni* venne composta molto probabilmente durante il tumultuoso regno di Domiziano (81-96 d.C.), un periodo caratterizzato da un forte autoritarismo politico, da profondi sconvolgimenti sociali, e segnato da forti disordini e instabilità, in cui l'imperatore e i suoi funzionari costituivano una vera e propria minaccia per i fedeli cristiani[8]. Domiziano rafforzò ulteriormente la sacralità della figura dell'imperatore, e governò negli anni in cui il culto imperiale era ormai pienamente consolidato e strettamente intrecciato con la vita quotidiana delle città dell'Asia minore, come è dimostrato dalle numerose attestazioni archeologiche e istituzionali del tempo[9].

---

[5] *Ivi*, p 51.
[6] *Ivi*, pp 52-53.
[7] *Ivi*, p 53.
[8] Leonard L. Thompson, "Ordinary Lives: John ad His First Readers", in D.L. Barr (ed.), *Reading the Book of Revelation,* SBL, 2003, p 29.
[9] Steven J. Friesen, "The Beast from the Land", in D. L. Barr (ed.), *Reading the Book of Revelation. A resource for students,* Society of Biblical Literature, Atlanta, 2003, p 53.

Domiziano fu considerato a lungo un persecutore dei cristiani, ma questa visione è oggi ampiamente riconsiderata dalla storiografia. Infatti, tali persecuzioni non furono attestate dalle fonti romane contemporanee, ma vennero riportate posteriormente da autori cristiani come Eusebio, Melitone di Sardi e Tertulliano. Melitone di Sardi scrisse a Marco Aurelio affermando che gli unici imperatori che perseguitarono i cristiani furono Nerone e Domiziano, mentre Tertulliano, pur accostando Domiziano a Nerone per la sua crudeltà, sottolineò, così come Eusebio, che le persecuzioni avvenute sotto il suo regno furono meno durature ed estese[10]. Nonostante il dubbio sulla veridicità storica di queste persecuzioni, il clima repressivo e la crescente pressione ideologica determinati dalla politica di Domiziano rendevano sempre più difficile la posizione delle comunità cristiane, soprattutto in un contesto come quello dell'Asia minore, in cui, come anticipato nei paragrafi precedenti, il culto dell'imperatore era profondamente radicato.

L'apocalisse nasce dunque in questo scenario, in cui il messaggio non assume soltanto una valenza religiosa, ma anche simbolica e politica. Per Giovanni, quello che stava accadendo non era solamente una sfida storica, ma il riflesso di una battaglia cosmica tra forze di dio e forze del male.

Composta in un contesto di grande caos e disordine, *L'Apocalisse di San Giovanni*, diventò quindi uno strumento di resistenza e consolazione per i cristiani di ogni tempo, capace di fornire speranza in tutti i momenti di difficoltà[11].

2.2 Il genere apocalittico

L'*Apocalisse di San Giovanni* non è un testo isolato, ma appartiene a una più ampia tradizione di letteratura apocalittica sviluppatasi prima nel mondo giudaico e, successivamente, anche in ambito cristiano.

Dal punto di vista storico, la produzione di questo tipo di letteratura coincide con i momenti più drammatici e cruciali per la storia d'Israele: l'epoca del post esilio, cioè successiva alla crisi dell'esilio babilonese, gli anni della persecuzione dei giudei ad opera del sovrano seleucide Antioco IV Epìfane durante il periodo ellenistico e infine gli anni che seguirono la distruzione del tempio avvenuta nel 70 d.C.[12].

---

[10] Leonard L. Thompson, "Ordinary Lives: John ad His First Readers", in D.L. Barr (ed.), *Reading the Book of Revelation,* SBL, 2003, pp 31-32.

[11] *Ivi*, p 29.

[12] *La Sacra Bibbia*, conferenza episcopale italiana Unione editori e librai cattolici italiani, ottobre 2008 p 1933.

Nel mondo antico, infatti, circolavano numerosi testi, sia appartenenti al nuovo testamento e sia esterni alla bibbia, basati su rilevazioni trasmesse da figure profetiche, solitamente mediante visioni simboliche e mediatori celesti. Questi scritti però si distinguevano nettamente dai libri profetici delle scritture ebraiche, tanto che vennero denominati dagli studiosi moderni "*apocalittici"*: termine coniato in Germania agli inizi del XIX secolo e proveniente dall'apocalisse di San Giovanni, diventando quindi emblema di un intero genere letterario. Il termine italiano *apocalisse*, parola proveniente dal latino *apocalypsis* a sua volta derivata dal greco *apokàlypsis* indica l'atto di "togliere ciò che nasconde", "svelare", di "togliere il velo per far apparire ciò che è nascosto". Esso indica dunque una rivelazione, sebbene nel linguaggio corrente questo termine sia divenuto sinonimo di catastrofe, ovvero una disgrazia di immani dimensioni[13].

Come accennato prima, *l'Apocalisse di San Giovanni* inizia proprio con "Rivelazione di Gesù Cristo" (Ap 1,1), espressione che indica che all'intera storia umana non viene rivelato nulla di più di quanto è stato rivelato "da" e "in" Gesù Cristo durante l'avvento pasquale. Questo termine moderno, sconosciuto agli stessi autori di questo tipo di testi, è però molto vago e generico, e comprende testi che, pur avendo molte analogie, presentano anche molte differenze. Inizialmente, l'elemento che sembrava accumunare gli scritti apocalittici era l'idea della fine del mondo, ma successivamente divenne evidente che questo tema era uno dei tanti presenti in questa letteratura, e non si trattava nemmeno di quello prevalente. *L'Apocalisse di San Giovanni*, infatti, non ha come tema centrale l'annuncio della fine del mondo con la descrizione dei disastri e dei cataclismi che accompagneranno tale evento[14].

Anche se resta tutt'ora difficile definire in modo chiaro cosa può essere ritenuto apocalittico, la definizione del genere apocalittico oggi ampiamente condivisa è la seguente:

"Apocalypse" is a genre of revelatory literature with a narrative frame work, in which a revelation is mediated by an otherworldly being to a human recipient, disclosing a transcendent reality which is both temporal, insofar as it envisages eschatological salvation, and spatial insofar as it involves another, supernatural world[15].

[13] *Ivi*, p 1933; David L. Barr *Reading the book of Revelation: a resource for students* p 5.
[14] *La Sacra Bibbia*, conferenza episcopale italiana Unione editori e librai cattolici italiani, ottobre 2008 p 1933 p 1933.
[15] David L. Barr *Reading the book of Revelation: a resource for students* p 5.

Da questa definizione emergono le principiali caratteristiche del genere apocalittico: solitamente in questi testi viene impartita una rivelazione segreta a un veggente o a un profeta, tramite sogno, visione o trasporto del veggente in cielo. Solitamente queste rivelazioni sono mediate da figure soprannaturali come ad esempio un angelo, che assume il ruolo di guida e interprete per il veggente. I contenuti rivelati sono difficili da decifrare, in quanto consistono in simboli arcani che includono numeri, animali e figure mitologiche. Infatti, le Apocalissi, svelando questo tipo di rivelazioni e trattando temi trascendentali come l'immortalità dell'anima, la resurrezione, l'aldilà e il giudizio finale, necessitano del linguaggio evocativo tipico del simbolismo per essere espresse al meglio. Le apocalissi abbondano così di simboli; che possono essere appunto teriomorfi (cioè, che utilizzano animali per significare altre realtà), numerici, ma anche cosmici (riguardanti fenomeni e sconvolgimenti atmosferici), antropologici e cromatici[16].

Infine, l'apocalisse immagina un obiettivo o un fine verso cui si orienta la storia, la cosiddetta salvezza escatologica, e presenta questa visione adottando una prospettiva dall'alto, ovvero orientata alla realtà soprannaturale[17]. Quest'ultima espressione significa che il profeta non osserva semplicemente gli eventi storici circostanti, ma riceve una rivelazione che proviene da una dimensione superiore, come per esempio da dio o da una realtà celeste. Guardare alla realtà soprannaturale significa dunque andare oltre la superficie del mondo fisico per cogliere ciò che accade nel mondo divino, come per esempio il giudizio finale, il conflitto tra bene e male, la gloria di dio e la presenza degli angeli, per poter così offrire uno sguardo più profondo sul senso ultimo della storia. Questa dimensione soprannaturale della visione profetica ne accresce l'autorevolezza: non si trattava di un'invenzione personale, frutto della fantasia del profeta, ma di una verità rivelata direttamente da dio stesso. Nel prologo dell'apocalisse lo stesso Giovanni racconta "di essere stato preso dallo Spirito nel giorno del signore" (Ap, 1,10), indicando uno stato di possessione spirituale in cui non era lui a parlare, ma dio stesso attraverso di lui. Nel mondo antico esperienze come la possessione spirituale o l'estasi erano considerate autentiche manifestazioni divine, e non venivano viste come segno di

---

La definizione è ripresa da John J. Collins, "Apocalypse: The Morphology of a Genre", *Semeia*, (Chico, Calif.: Scholars Press) 14 (1979): 9.

[16] *Ivi*, p 5; *La Sacra Bibbia*, conferenza episcopale italiana Unione editori e librai cattolici italiani, ottobre 2008 p 1933.

[17] David L. Barr *Reading the book of Revelation: a resource for students* p 5.

instabilità mentale. Infatti, chi riceveva una rivelazione era ritenuto un tramite attraverso cui il divino si manifestava. Le visioni di Giovanni, dunque, si inseriscono in questa concezione culturale: egli non è autore del messaggio ma mediatore che riceve e trasmette una rivelazione trascendente. Quest'ispirazione soprannaturale conferiva alla visione una forte autorità, rafforzandone credibilità e impatto su chi legge e ascolta [18].

2.3 Struttura e temi dell'apocalisse

Come anticipato nei paragrafi precedenti, l'A*pocalisse di San Giovanni,* pur essendo l'ultima opera del nuovo testamento, si distingue da tutti gli altri testi per la complessità della sua struttura e per il ricco impianto simbolico che la attraversa. In quest'opera Giovanni, "fratello e compagno nella tribolazione" (1,9), comunica ai cristiani ciò che gli è stato rivelato da Gesù riguardo i misteri delle vicende umane. Inizialmente Giovanni si rivolge a sette comunità cristiane risiedenti in alcune città dell'Asia Minore, nell'attuale Turchia, evidenziandone i principali pregi e difetti e collegando così la rivelazione con il contesto concreto dei primi destinatari dell'apocalisse.

Le visioni che Giovanni riceve ripercorrono il corso della storia dell'umanità dal punto di vista di dio, mostrando tutti i tentativi da parte del male di ostacolare il suo disegno salvifico. Queste visioni non descrivono un futuro incerto, ma, alla luce delle meraviglie compiute da dio in passato come, per esempio, la morte e resurrezione di Cristo, offrono ai destinatari dell'opera la certezza di un esito positivo del conflitto contro le forze che si appongono al riconoscimento di Gesù e al culto verso di lui.

Questo esito è preannunciato dalla caduta della grande babilonia, simbolo della città perversa, che segna l'inizio della sconfitta definitiva del nemico e apre la via alla contemplazione della Gerusalemme celeste, simbolo della comunione eterna tra dio e la comunità[19].

Questa struttura narrativa dell'apocalisse, che alterna momenti duri e drammatici (giudizi, catastrofi e castighi) a momenti di speranza e di salvezza (adorazione in cielo, visioni di pace e promessa della Gerusalemme celeste), non è casuale ma del tutto intenzionale. L'autore, infatti, attraverso questo impianto narrativo, non vuole semplicemente riprodurre la storia in ordine cronologico, ma costruisce una visione teologica costituita

[18] Leonard L. Thompson "Spirit possession revelation in religios studies" in D.L. Barr (ed.), *Reading the Book of Revelation,* SBL, 2003, p 138.

[19] *La Sacra Bibbia*, conferenza episcopale italiana Unione editori e librai cattolici italiani, ottobre 2008 p 1936.

da immagini forti e simboliche. Lo scopo principale è far emergere una visione provvidenziale della storia, mostrando che Dio controlla e guida ogni cosa verso un fine preciso: il compimento del suo piano di salvezza[20].

Erano immagini pensate per offrire speranza alle comunità perseguitate, creando così una narrazione che si configurava come un percorso di resistenza e consolazione.

Inoltre, l'apocalisse voleva essere una rivelazione della vera natura del potere e cultura romana: infatti lo scopo del libro era anche quello di raccontare tutte le azioni spregevoli che Roma aveva compiuto o stava compiendo. Roma era ritenuta colpevole non solo di aver creato un ambiente totalitario in cui i fedeli cristiani erano costretti a vivere, ma anche della crocifissione di Gesù. Nel corso dell'opera, la città non viene mai nominata direttamente, ma viene evocata attraverso immagini negative come la grande babilonia, la prostituta e la bestia, figure che incarnano arroganza e la violenza del potere terreno che si oppone a dio.

Il testo, quindi, mette in guardia contro l'adattamento al sistema imperiale ma allo stesso tempo giustifica la resistenza dei credenti, rafforzando la fede in una giustizia finale che verrà da dio[21].

In seguito a queste osservazioni, nei successivi sottoparagrafi si procederà con l'analisi dettagliata di ogni sezione dell'opera, evidenziandone l'organizzazione narrativa, i principali simboli e temi ricorrenti, con l'intento di cogliere appieno la complessità dell'opera e il messaggio teologico che essa intende trasmettere.

2.3.1 Prologo e visione inaugurale (1,1-20)

L'Apocalisse di San Giovanni si apre con un prologo (Ap, 1,1-3) in cui viene subito dichiarato lo scopo del testo: comunicare una rivelazione di Gesù Cristo, consegnata da dio stesso "per mostrare ai suoi servi le cose che dovranno accadere fra breve" (Ap 1,1). Quindi, il messaggio che Giovanni sta per indirizzare alle sette chiese, ha la sua origine in dio, e ha come successivi mediatori Gesù, gli angeli e Giovanni stesso[22].

Questo inizio stabilisce fin da subito il carattere visionario e profetico dell'opera, rivelando fin da subito l'origine divina del messaggio.

---

[20] David L. Barr "the story John told: reading relevation for its plot", in D.L. Barr (ed.), *Reading the Book of Revelation,* SBL, 2003, pp 16-18.

[21] David L. Barr, "Doing Violence" in D.L. Barr (ed.), *Reading the Book of Revelation,* SBL, 2003, pp 107-108.

[22] *La Sacra Bibbia*, CEI, conferenza episcopale italiana Unione editori e librai cattolici italiani, ottobre 2008 nota ad Ap 1,1 p 1937.

“Beato chi legge e beati coloro che ascoltano le parole di questa profezia” (Ap, 1.3): in questo passaggio troviamo la prima proclamazione di beatitudine dell’apocalisse. In tutto il libro ce ne sono cinque (14,13; 16,15; 19,9; 20,6; 22,7) e tutte insieme tratteggiano la figura del buon cristiano. L’autore definisce lo scritto con due nomi: rivelazione e profezia. Il primo, come abbiamo visto, chiarisce l’origine del messaggio, mentre il secondo, che non significa predizione del futuro ma lettura del presente con gli occhi di dio, ne fornisce lo scopo: fornire a tutti i cristiani gli strumenti per interpretare tutti gli avvenimenti umani che accadono secondo il disegno salvifico di dio[23].

Successivamente, viene chiarito il destinatario dell’opera: “alle sette chiese che sono in Asia” (Ap, 1,4) a cui Giovanni si rivolge con un saluto di grazia e pace. Nell’apocalisse il numero sette è sempre simbolo di pienezza e totalità. Dunque, l’apocalisse non vuole rivolgersi solamente alle sette chiese dell’Asia minore, ma alla chiesa di ogni tempo e di ogni luogo[24]. Viene invocata la pace e la grazia da parte di tre figure: “da colui che è, che era e che viene, e dai sette spiriti che stanno davanti al suo trono, e da Gesù Cristo, il testimone fedele, il primogenito dei morti e il sovrano dei re della terra” (Ap, 1,4). La prima espressione è lo sviluppo del nome proprio di dio rivelato a Mosè nel libro dell’Esodo “io sono colui che sono” (Es 3,14), mentre “i sette spiriti che stanno davanti al suo trono” indicano la pienezza dello spirito santo.

Gesù viene presentato con tre titoli: “testimone fedele” ovvero colui che ha reso testimonianza fino alla morte, “il primogenito dei morti”, ovvero colui che con la resurrezione da inizio a una nuova vita, e “il sovrano dei re della terra” indicando il suo potere universale[25]. In seguito, l’autore rivolge una lode a Gesù:” colui che ci ama e ci ha liberati dai nostri peccati con il suo sangue” (Ap 1,6), sottolineando che la redenzione ha origine nell’amore di Cristo ed è stata realizzata attraverso il dono sacrificale della sua morte sulla croce. Il versetto sette annuncia solennemente il suo ritorno glorioso: “ecco, viene con le nubi e ognuno lo vedrà” riprendendo Daniele 7,13. Gesù sarà visibile anche a “coloro che lo trafissero” un riferimento a Zaccaria 12,10.12.14 e alla crocifissione, segno che il giudizio universale coinvolgerà tutti, anche coloro che lo hanno rifiutato o perseguitato[26]. Nel versetto otto, dio si autodefinisce “l’alfa e l’omega”, rispettivamente

[23] *Ivi*, nota ad Ap 1,3, p 1937.
[24] *Ivi*, nota ad Ap 1,4 p 1937.
[25] *Ibidem*.
[26] *Ivi*, nota ad Ap 1,7 p 1937.

la prima e l'ultima lettera dell'alfabeto greco, indicando che egli ha dato inizio e porrà fine a tutte le cose della realtà[27].

In Ap 1,9, l'autore introduce la propria persona e si presenta come Giovanni, affermando di trovarsi nell'isola di Patmos "a causa della parola di dio"[28].

Nei versetti conclusivi del prologo (Ap 1,10-20), viene descritta la prima visione di Giovanni: egli racconta di essere stato preso dallo spirito santo "nel giorno del signore", ovvero di domenica, e di aver sentito una voce che gli ordinava di trascrivere tutto quello che avrebbe visto in un libro e di indirizzarlo alle sette Chiese: a Efeso, a Smirne, a Pèrgamo, a Tiàtira, a Sardi, a Filadèlfia e a Laodicèa.

In seguito, Giovanni racconta la visione, in cui Gesù gli appare simile a un figlio d'uomo (figura che richiama Daniele 7,13; 10,5-6) in mezzo a sette candelabri d'oro, in vesti sacerdotali e regali. Viene descritto con tratti gloriosi: i capelli candidi, sono simbolo di eternità, gli occhi come fiamma indicano l'onniscienza e infine i piedi di bronzo simboleggiano l'immutabilità[29]. La sua voce era come quella di dio ("simile al fragore di grandi Acque" Ap 1,15), aveva in mano sette stelle e dalla sua bocca usciva una spada affilata a doppio taglio, simbolo del potere di giudizio[30]. Quando Giovanni vede questa figura gloriosa, cade ai suoi piedi come morto (Ap 1,17), ma Cristo lo rassicura dicendogli:" non temere! Io sono il primo e l'ultimo, e il vivente. Ero morto, ma ora vivo per sempre e ho le chiavi della morte e degli inferi" (Ap, 1,18). Con queste parole Gesù si presenta come vittorioso della morte e signore della storia. Il prologo si conclude con Cristo che ordina a Giovanni di scrivere tutto quello che ha visto, ciò che è e ciò che deve accadere, anticipando così il contenuto profetico dell'apocalisse e infine spiega il significato simbolico delle sette stelle e dei sette candelabri, che rappresentano rispettivamente gli angeli e le sette chiese a cui tutto questo sarà indirizzato[31].

[27] *Ivi*, nota ad Ap 1,8 p 1937.
[28] Per approfondire significato di questa espressione, si rimanda alla sezione 2.1 del capitolo 2 del presente elaborato.
[29] Ivi, nota ad Ap 1,13-15 p 1938.
[30] *Ivi*, nota ad Ap 1,16 p 1938.
[31] *Ivi*, nota ad Ap 1,20 p 1938.

2.3.2 Giovanni alla sette chiese dell'Asia minore (2,1-3,22)

Dopo il prologo e la visione inaugurale, Giovanni scrive sette lettere indirizzate alle chiese dell'Asia minore: erano tutte comunità realmente esistenti all'epoca e vengono rappresentate come destinatarie dirette del messaggio rivelato. Tutte e sette le lettere seguono lo stesso schema: tutte iniziano con dei titoli attribuiti a Gesù che riprendono le immagini della visione inaugurale del capitolo uno; in seguito, ogni comunità viene elogiata ed anche rimproverata per le proprie azioni passate, e infine le lettere si concludono con un'esortazione alla conversione e una promessa per chi sarà fedele fino alla fine.

2.3.2.1 Alla chiesa di Efeso

La prima Chiesa a cui viene indirizzata la lettera è quella di Efeso (2,1-7), grande città dell'Asia proconsolare in cui secondo un'antica tradizione Giovanni vi risiedette negli ultimi anni della sua vita. Fondata da Paolo (At 19,1), nella lettera la chiesa di Efeso viene elogiata per la sua perseveranza e per avere sopportato e resistito in nome di dio. La lettera si conclude con un'esortazione alla conversione e la promessa che, a chi sarà fedele, verrà permesso di mangiare dall'albero della vita, simbolo di vita eterna[32].

2.3.2.2 Alla Chiesa di Smirne

La seconda lettera è indirizzata alla chiesa di Smirne (2,8-11), che a differenza delle altre non viene rimproverata. La comunità, pur segnata dalla sofferenza e dalla povertà, viene considerata ricca. Cristo la incoraggia a resistere e promette la corona della vita a colui che gli sarà fedele fino alla fine. Anche in questo caso, la lettera si conclude con un'esortazione: "chi ha orecchi ascolti ciò che lo spirito dice alle Chiese" (Ap 2,11). Questa formula, che viene ripetuta anche nelle altre lettere, rafforza il valore universale dell'apocalisse: il messaggio non è rivolto solamente al contesto dell'Asia minore, ma si estende alle chiese di ogni tempo.

2.3.2.3 Alla chiesa di Pergamo

La terza lettera si rivolge alla chiesa di Pèrgamo (Ap 2,12-17), descritta come "dimora del trono di Satana", molto probabilmente per indicare che in questa città era molto sviluppato il culto idolatrico pagano. La comunità viene lodata per avere mantenuto la fede anche in tempi di persecuzione, ma viene rimproverata per aver ammesso false dottrine: quella di Balaam, che secondo la tradizione ebraica, avrebbe proposto al re Balak

[32] *Ivi*, nota ad Ap 2,1 p1938.

di invitare gli israeliti a dei banchetti sacri e di donargli delle donne moabite per indurli alla prostituzione(che nel linguaggio biblico corrisponde all'idolatria); e quella dei nicolaiti, che sosteneva che i cristiani potessero partecipare a questi banchetti sacri, in cui venivano svolte delle pratiche immorali[33]. Anche questa lettera si conclude con un'esortazione alla conversione e ad ascoltare le parole dello spirito.

2.3.2.4 Alla Chiesa di Tiàtira

Alla comunità della chiesa di Tiàtira (Ap 2,18-29) è rivolta la quarta lettera, in cui viene elogiata per la propria carità, fede, servizio e perseveranza ma rimproverata per aver lasciato che una falsa profetessa, chiamata simbolicamente Gezabele, inducesse alcuni fedeli alla prostituzione e all'immoralità. A coloro che seguono questo tipo di dottrine, vengono promesse morte e tribolazione; mentre a chi rimane fedele, viene promessa la stella del mattino.

2.3.2.5 Alla Chiesa di Sardi

La lettera destinata alla chiesa di Sardi (Ap 3,1-6) è una delle più severe: la comunità viene accusata di credersi viva quando in realtà è spiritualmente morta. Viene esortata a risvegliarsi, a rafforzare ciò che rimane e a ritornare ad una fede autentica. Tuttavia, alcuni non si sono macchiati di peccati e dunque saranno destinati a camminare al fianco di Gesù vestiti di "bianche vesti": le vesti indicano le qualità spirituali mentre il bianco rappresenta il simbolo del mondo celeste[34].

2.3.2.6 Alla Chiesa di Filadèlfia

La sesta lettera (Ap 3,7-13), che è rivolta alla comunità della chiesa di Filadèlfia, è interamente positiva. La chiesa, pur essendo debole, è sempre rimasta fedele e non ha mai rinnegato il nome di Cristo. Le viene promessa protezione nell'ora della tentazione che verrà nel mondo intero per mettere alla prova gli abitanti della terra, ovvero le nazioni idolatriche, ostili al regno di dio[35]. Il vincitore diventerà colonna del tempio di dio e riceverà il nome della nuova Gerusalemme.

2.3.2.7 Alla Chiesa di Laodicèa

Anche la settima lettera, ovvero quella rivolta alla comunità della chiesa di laodicèa (Ap 3,14-22), è molto dura. La comunità viene accusata di essere tiepida, né fredda né calda,

[33] *Ivi*, nota ad Ap 2,13-14-15 p 1939.
[34] *Ivi*, nota ad Ap 3,4 p 1940.
[35] *Ivi*, nota ad Ap 3,10 p 1940.

e quindi detestabile agli occhi di dio ("sto per vomitarti dalla mia bocca"). I membri di questa comunità si credono ricchi quando in realtà sono solo poveri, miserabili, cechi, nudi ed infelici. Cristo li invita a ravvedersi, a comprare da lui vesti bianche per vestirsi, oro purificato dal fuoco per diventare ricchi e collirio per recuperare la vista.
Infine, Cristo si presenta come colui che educa e rimprovera chiunque ami e come colui che sta alla porta e bussa, rappresentandosi sempre pronto ad entrare in comunione con chiunque lo accolga.

2.3.3 Visioni profetiche (4,1-5,14)

Dopo la sezione dedicata alle lettere alle sette Chiese, l'apocalisse introduce una nuova fase della narrazione, che segna il passaggio da una ambientazione terrena a una celeste. Giovanni racconta infatti di essere stato invitato a salire "quassù" (Ap 4,1) dalla stessa voce udita durante la visione inaugurale, in cui gli sarebbero state mostrate tutte le cose che dovevano accadere in seguito. Subito dopo venne "preso in spirito" (Ap 4,2) e condotto nel luogo in cui si trovava il trono di dio. L'immagine del trono è presente nell'apocalisse più di quaranta volte, spesso utilizzata come critica nei confronti dei tanti troni costruiti dagli uomini per adorare falsi dei o poteri terreni.
Giovanni scrive: "Sul trono uno stava seduto" (Ap 4,2), riferimento implicito ma chiaro alla presenza di dio. Tuttavia, l'apocalisse non lo descrive, poiché egli è l'invisibile, ma solo il trono e lo splendore che lo circonda[36]. Il trono è avvolto da un arcobaleno, simbolo di alleanza e di pace[37], ed è circondato da ventiquattro anziani "avvolti in candide vesti con corone d'alloro sul capo" (Ap 4,4), i quali sono seduti su ventiquattro seggi. I seggi sui quali siedono i ventiquattro anziani indicano che essi, probabilmente rappresentanti della chiesa ideale, partecipano al governo del mondo; mentre le loro corone simboleggiano i loro poteri regali che gli sono stati conferiti[38].
Davanti al trono, dal quale provengono tuoni, lampi e voci, ci sono sette fiaccole ardenti, simbolo dei sette spiriti di dio e un mare trasparente simile a cristallo. Mentre in mezzo e attorno ad esso, appaiono quattro esseri viventi, ovvero i personaggi principali della corte celeste che presiedono alla corte del mondo. Il primo vivente è simile a un leone, il secondo a un vitello, il terzo aveva l'aspetto di un uomo mentre il quarto era simile a

[36] *Ivi*, nota ad Ap 4,2 p 1941.
[37] *Ivi*, nota ad Ap 4,3 p 1941.
[38] *Ivi*, nota ad Ap 4,4 p 1941.

un'aquila in volo. Tutti e quattro vengono descritti "pieni d'occhi davanti e dietro" (Ap 4,6): gli occhi simboleggiano l'onniscienza e la provvidenza di dio, di cui questi angeli ne sono interpreti ed esecutori[39]. Le quattro creature celesti intonano un inno alla santità e alla gloria eterna di dio ed ogni volta che i quattro esseri viventi rendono gloria a dio, si tolgono le corone e le pongono davanti al trono.

Dopo la descrizione del trono, l'attenzione di Giovanni si concentra su un libro chiuso con sette sigilli, che si trova "nella mano destra di colui che sedeva sul trono" (Ap 5,1). Questo libro rappresenta il misterioso disegno di dio della storia: infatti contiene i decreti della volontà divina sulla storia umana fino agli ultimi tempi[40].

Tuttavia, nessuno né in cielo né in terra è ritenuto degno di aprire il libro e di svelarne il contenuto e Giovanni, di fronte a questa impossibilità, scoppia a piangere, poiché senza la rivelazione di quel libro, la storia rimarrebbe chiusa nel suo enigma.

Ma uno degli anziani, vedendo Giovanni in lacrime, annuncia che il leone della tribù di Giuda, il germoglio di Davide (germoglio e leone sono titoli messianici[41]), in quanto vincitore, potrà aprire il libro e i suoi sette sigilli. Ma Giovanni, in mezzo al trono, vede un agnello, in piedi ma come immolato, con sette corna e sette occhi, "i quali sono i sette spiriti di dio mandati sulla terra" (Ap 5,6).

L'agnello in piedi rappresenta Cristo risorto e glorificato, ma viene descritto come immolato, in riferimento alla passione: la figura del Cristo-Agnello è infatti un'altra immagine caratteristica dell'apocalisse. La pienezza del numero delle corna, degli occhi e degli spiriti, simboleggia l'onnipotenza, l'onniscienza e la pienezza dello spirito[42]: ricordiamo infatti che nell'apocalisse il numero sette è sempre simbolo di perfezione e di pienezza.

L'agnello avanza, prende il libro dalla mano destra di dio e in quel momento sia gli anziani e sia le quattro creature, inchinandosi all'agnello con in mano una cetra e delle coppe d'oro ciascuno, iniziano a intonare "un canto nuovo" (Ap 5,9), canto che simboleggia il nuovo tempo della salvezza e che celebra l'amore di Gesù-agnello che si è sacrificato sulla croce per la salvezza di tutta l'umanità, ritenendolo degno di aprire il libro[43].

---

[39] *Ivi*, nota ad Ap 4,6 p 1941.
[40] *Ivi*, nota ad Ap 5,1 p 1942.
[41] *Ivi*, nota ad Ap 5,5 p 1942.
[42] *Ivi*, nota ad Ap 5,6 p 1942.
[43] *Ivi*, nota ad Ap 5,9 p 1942.

L'inno si allarga prima a ogni angelo, e poi a ogni creatura del cielo, del mare e della terra, dando vita a un'adorazione universale. Dunque, solo l'agnello immolato è in grado di aprire il libro della rivelazione e di dare quindi un senso alla storia.

2.3.4 I sette sigilli (6,1-8,1)

Dopo la visione dell'agnello che riceve il libro, inizia una nuova fase della narrazione caratterizzata da una serie di eventi drammatici che segnano il progressivo rivelarsi del piano divino sulla storia. Il libro è chiuso da sette sigilli e ciascuno dei quali, quando aperto, scatena una nuova visione. Come è già stato sottolineato nei paragrafi precedenti, il numero sette nell'apocalisse indica totalità e pienezza: l'apertura dei sette sigilli, dunque, descrive la rivelazione completa del disegno di dio.

Con l'apertura dei primi quattro sigilli si liberano quattro cavalli: il primo, di colore bianco, simboleggia la vittoria ed è cavalcato da un cavaliere con arco e corona; il secondo cavallo liberato dal secondo sigillo è rosso, simbolo dell'ira di dio, ed è cavalcato da un cavaliere a cui viene consegnata una spada e il potere di togliere la pace dalla terra, portando tutti ad uccidersi a vicenda; il terzo sigillo libera un cavallo nero, simbolo della morte, cavalcato da un cavaliere che ha in mano una bilancia; e infine l'ultimo cavallo, di colore verdastro, colore che richiama quello dei cadaveri, è cavalcato dalla morte ed è seguito dagli inferi[44].

Con l'apertura del quinto sigillo da parte dell'agnello, Giovanni vede sotto l'altare le anime che erano state uccise "a causa della parola di dio e della testimonianza che gli avevano reso" (Ap 6,9): si tratta dei martiri, che chiedono a dio quando sarà fatta giustizia per il loro sangue versato. A ciascuno viene consegnata una veste bianca, simbolo della loro vittoria, ma viene detto loro di aspettare ancora, fino a quando non si sarà completato il numero di fratelli che come loro, saranno destinati a testimoniare con il sacrificio della vita. Quest'attesa che viene richiesta ai martiri non va interpretata come segno di indifferenza divina, ma si inserisce all'interno di un disegno provvidenziale più ampio.

Il "numero completo" non va letto in senso aritmetico, come se dio avesse stabilito una soglia da raggiungere prima di agire, ma deve essere inteso come un'immagine simbolica che sottende una logica precisa, quella dell'accumulo del male: solo quando l'ingiustizia avrà raggiunto il suo culmine, il sistema crollerà e il giudizio avrà luogo. Uno degli aspetti

[44] *Ivi*, nota ad Ap 6,1-8 p 1943.

centrali dell'etica dell'apocalisse è che la vittoria finale non esclude la sofferenza, ma che al contrario, la presuppone: la vittoria avviene attraverso la sofferenza[45].

Nell'apocalisse la violenza divina viene rappresentata in quattro modi: guerre, scene di raccolto, scene di giudizio e sconvolgimenti cosmici[46]. Con l'apertura del sesto sigillo, infatti, si scatenano una serie di eventi cosmici: un violento terremoto scuote la terra, il sole si oscura, la luna diventa rossa come il sangue, le stelle cadono dal cielo, il cielo si ritira su sé stesso e le isole e i monti vengono spostati dal loro posto. Sono tutte immagini simboliche che evocano lo sconvolgimento dell'ordine cosmico e annunciano l'imminente giudizio divino. Davanti a questi fenomeni, tutti gli uomini (re, comandanti, potenti, ricchi, schiavi, liberi) si nascondono nelle caverne e fra le rupi dei monti e li invocano, affinché cadano su di loro per nasconderli "dalla faccia di colui che siede sul trono e dall'ira dell'Agnello" (Ap 6,16). La scena si conclude con una domanda: "chi può resistere?" (Ap 6,17), che porta il lettore a interrogarsi sulla propria posizione riguardo a quello che sta accadendo. Dopo questo quesito, prima dell'apertura del settimo ed ultimo sigillo, si apre un'interruzione narrativa, in cui Giovanni ha due visioni (Ap 7,1-17), le quali rispondono proprio alla domanda appena posta: chi sono coloro che possono resistere al giudizio divino? Inizialmente, Giovanni vede quattro angeli, posizionati ai quattro angoli della terra, che trattengono i quattro venti, impedendo loro di soffiare sulla terra, sul mare e sugli alberi. Quest'immagine rappresenta l'interruzione momentanea del giudizio divino, concessa per imprimere il sigillo ai servi di dio. Sempre in questa visione, un quinto angelo, proveniente da Oriente e portatore del sigillo del dio vivente, ordina ai quattro angeli di non distruggere nulla finché non sarà impresso il sigillo sulla fronte dei servi di dio. I segnati sono centoquarantaquattromila e sono suddivisi in dodicimila per ciascuna delle dodici tribù di Israele. Anche in questo caso, il numero non è casuale ma altamente simbolico: è infatti il quadrato di dodici moltiplicato per mille, ed esprime una totalità[47].

Durante la seconda visione, Giovanni vede un'infinità di persone, che nessuno poteva contare, appartenente ad ogni popolo, nazione, tribù e lingua. I segnati si trovano in piedi

[45] David L. Barr, "Doing Violence" in D.L. Barr (ed.), *Reading the Book of Revelation,* SBL, 2003, p 100 e 102.
[46] *Ivi*, p 102.
[47] *La Sacra Bibbia*, CEI, conferenza episcopale italiana Unione editori e librai cattolici italiani, ottobre 2008 nota ad Ap 7,4.

davanti al trono e all'agnello, indossano vesti bianche e portano dei rami di palma nelle mani. Essi cantano un inno, in cui viene attribuita la salvezza a dio e all'agnello, e questo canto viene condiviso anche da tutti gli angeli, gli anziani e i quattro esseri viventi, dando così vita a un'adorazione. Infine, uno degli anziani spiega a Giovanni che queste persone sono coloro che provengono dalla grande tribolazione, ovvero martiri che hanno dovuto sopportare diverse prove e sofferenze; inoltre spiega, che le loro vesti sono state purificate nel sangue dell'agnello.

Dopo questa parentesi narrativa, avviene l'apertura del settimo sigillo, con la quale piomba il silenzio per mezz'ora: questa breve pausa annuncia la presenza e l'arrivo del giudice divino[48].

2.3.5 Le sette trombe (8,2-11,19)

Dopo l'apertura dei sigilli, l'apocalisse introduce una serie di visioni apocalittiche articolate attorno al suono delle sette trombe. Infatti, a ciascuna tromba, suonata da un angelo, corrisponde un evento grandioso. Le prime quattro trombe colpiscono gli elementi fondamentali del cosmo: con la prima tromba la terra viene colpita con grandine, sangue e fuoco, con la seconda viene scagliata una montagna infuocata nel mare, con la terza i fiumi e le sorgenti vengono colpiti da una stella infuocata, e infine con la quarta vengono oscurati il sole e gli astri. Tutti questi elementi vengono colpiti per "un terzo": rappresentando così non una distruzione totale ma parziale, come se fosse un avvertimento. Dopo il suono della quarta tromba, un'aquila annuncia agli abitanti della terra che con il suono delle ultime tre trombe sarebbero arrivati "guai". Con la quinta tromba, si spargono sulla terra delle cavallette, incaricate di torturare tutti gli uomini senza sigillo senza però provocarne la morte; con la sesta tromba un esercito apocalittico, guidato da quattro angeli provenienti dall'Eufrate, si imbatte sulla terra e provoca la morte di un terzo della popolazione, con corazze di fuoco, giacinto e zolfo. Tuttavia, Giovanni sottolinea che l'umanità sopravvissuta a tutti questi flagelli non si pente dei peccati. Prima della settima tromba, c'è un lungo intermezzo narrativo in cui Giovanni divora un libro dolce e amaro: la dolcezza e l'amarezza rappresentano rispettivamente la salvezza promessa da dio e l'ostinazione nel male dei cattivi[49]. In seguito, sempre in questo intermezzo narrativo, due testimoni che molto probabilmente sono Pietro e Paolo, dopo

[48] *Ivi*, nota ad Ap 8,1.
[49] *Ivi*, nota ad Ap 10,9.

aver compiuto la loro testimonianza, vengono uccisi ma poi fatti resuscitare dopo tre giorni e mezzo, ricalcando così la storia di passione e resurrezione di Cristo[50]. Secondo altre interpretazioni, i due testimoni possono anche essere identificati con Enoch ed Elia, che secondo la tradizione biblica, vennero assunti in cielo per poi tornare ala fine dei tempi per predicare e morire[51]. Infine, con la settima tromba, viene annunciato il regno di dio che ha preso possesso del mondo. Dopo l'annuncio, si susseguono tuoni, lampi e terremoti, che, come è stato sottolineato nei paragrafi precedenti, sono segni ricorrenti della manifestazione divina. La visione termina con l'apertura del tempio celeste e con l'apparizione dell'arca dell'alleanza, che rappresenta la definitiva presenza di dio in mezzo al nuovo Israele glorificato[52].

2.3.6 La grande tribolazione (12,1-14,20)

Questa sezione comprende i capitoli 12-14, e costituisce il cuore simbolico della visione apocalittica, in cui viene rappresentata la lotta cosmica tra il bene e il male. Il capitolo dodici si apre con una visione divisa in tre scene che ruotano attorno a una donna descritta come "vestita di sole, con la luna sotto i suoi piedi e, sul capo, una corona di dodici stelle" (Ap 12,1). Il figlio di questa donna, identificato come il messia, sta per nascere, ma la nascita è minacciata dalle fauci di un enorme drago rosso, "con sette teste e dieci corna e sulle teste dieci diademi" (Ap 12,4). Il bambino, "destinato a governare tutte le nazioni con scettro di ferro" (Ap 12,5), viene strappato via dalla morte e portato da dio.

Questa scena iniziale è seguita da un racconto di una guerra celeste tra Michele e il drago, indentificato come "il Diavolo e Satana". Il conflitto termina con la caduta del drago e dei suoi servitori sulla terra, a cui segue un inno in cui viene celebrata la vittoria di dio su satana. La terza scena vede il drago, appena caduto sulla terra, perseguitare la donna, la quale alla fine riesce a salvarsi con l'aiuto di dio. Da qui ha inizio una persecuzione contro i discendenti della donna, ovvero "coloro che custodiscono i comandamenti di dio e sono in possesso della testimonianza di Gesù" (Ap 12,17).

Nel capitolo tredici compaiono due bestie alleate del drago. La prima bestia proviene dal mare ed è l'incarnazione storica del drago: infatti ha la stessa quantità di teste e corna e la stessa volontà di contrastare il piano divino. L'apocalisse vede quest'incarnazione

[50] *Ivi*, nota ad Ap 11,3.
[51] Elena di Venosa*, Muspilli:introduzione, traduzione e commento,* Pisa University Press, 2003.
[52] *La Sacra Bibbia*, CEI, ottobre 2008, nota ad Ap 11,19.

storica principalmente nell'Impero romano, ma in realtà la bestia rappresenta ogni sistema politico che si impone come assoluto. È quindi un'incarnazione che si è già riprodotta e che può continuare a riprodursi in ogni epoca[53]. La seconda bestia, invece, proviene dalla terra, assomiglia a un agnello ma ha la voce di un drago: viene descritta come una figura ingannevole e intollerante. Ma la caratteristica più importante è che si pone completamente a servizio della prima bestia: si può quindi pensare che possa rappresentare i falsi profeti che si pongono al servizio dell'idolatria, sforzandosi di renderla credibile[54]. Dunque, se la prima bestia rappresenta il potere imperiale, la seconda rappresenta l'inganno religioso e teologico che lo giustifica. Infine, il numero della seconda bestia è seicentosessantasei, che, secondo gli storici, rappresenta la somma del valore numerico delle singole lettere ebraiche corrispondenti al nome di Nerone Cesare, primo persecutore dei cristiani e figura dell'anticristo per eccellenza[55].

Nel capitolo quattordici, la visione è completamente diversa rispetto alla precedente, in quanto vengono presentati gli antagonisti di satana con tutti i loro seguaci. La scena iniziale infatti vede l'agnello in piedi sul monte Sion, circondato da centoquarantaquattromila persone, segnate con il nome di dio. Essi sono i redenti della terra, coloro che non si sono contaminati con nessun peccato. Segue poi la visione di tre angeli, che proclamano rispettivamente l'annuncio del Vangelo eterno, la caduta della grande Babilonia, ovvero la Roma pagana, e la condanna di coloro che hanno adorato la bestia. Infine, la sezione della grande tribolazione si conclude con la scena della mietitura e della vendemmia, in cui il giudizio divino viene rappresentato con due immagini agricole di forte intensità simbolica. La scena della mietitura (Ap 14,14-16), simbolo del giudizio divino, descrive una figura simile a un figlio d'uomo seduto su una nube bianca e munito di una falce affilata, il quale viene incaricato di mietere la terra e di raccogliere la "messe matura". Invece, la scena della vendemmia (Ap 14,17-20), descrive la raccolta dell'uva da parte di un altro angelo, il quale la getta "nel grande tino dell'ira di dio", metafora del giudizio finale e della punizione divina.

[53] *Ivi*, nota ad Ap 13,1-10.
[54] *Ivi*, nota ad Ap 13,11-18.
[55] *Ivi*, nota ad Ap 13,18.

2.3.7 Le sette coppe (15,1-16,21)

Con i capitoli quindici e sedici, l'apocalisse introduce la terza ed ultima serie di giudizi: le sette coppe dell'ira di dio. A differenza delle precedenti serie di giudizi, ovvero i sette sigilli e le sette trombe, le quali rappresentavano più un avvertimento, le sette coppe rappresentano l'apice della punizione divina, con le quali si giunge a un giudizio definitivo, senza possibilità di ritorno. La sezione inizia con Giovanni che ascolta un inno alla giustizia e alla santità di dio, chiamato *inno di Mosè e canto dell'agnello,* che viene intonato dai vincitori della bestia, che si trovavano in piedi in un mare di cristallo. Dopo questa visione liturgica e solenne, escono dal tempio celeste sette angeli con sette coppe d'oro "colme dell'ira di dio" (Ap 15,7). La serie di flagelli causata dalle sette coppe evoca le piaghe d'Egitto[56]: con la prima coppa si forma una piaga dolorosa su tutti gli uomini che avevano adorato la bestia, con la seconda il mare diventa sangue causando la morte di ogni essere vivente che si trovava in esso, con la terza anche i fiumi e le sorgenti si trasformano in sangue, con la quarta coppa il sole brucia gli uomini con il suo calore e la quinta invece viene gettata sul trono della bestia avvolgendo così il suo regno dalle tenebre.

Con la sesta viene prosciugato il fiume Eufrate per preparare la strada per l'arrivo dei re d'oriente, figure simboliche delle potenze che si oppongono a dio, e inoltre, emergono tre spiriti impuri simili a rane dalle bocche del falso profeta, della bestia e del drago, che nell'apocalisse rappresentano la triade satanica[57]. Questi spiriti radunano tutti i re della terra "per la guerra del grande giorno di Dio, l'onnipotente" (Ap 16,14), che avverrà in un luogo chiamato *Armaghedòn.* Questo luogo molto probabilmente fa riferimento al monte di Meghiddo, in cui il re Giosia venne sconfitto (2Re 23,29-30) ed indica simbolicamente lo sterminio dei nemici di dio[58]. Infine, la settima coppa, che segna il compimento definitivo del giudizio divino, colpisce l'aria, ovvero l'atmosfera che circonda tutti gli esseri viventi. Dopo il versamento della coppa, dal tempio si sente una voca che esclama :"è cosa fatta!" (Ap 16,17), parole che segnano che ormai il giudizio è irrevocabile. Seguono poi fulmini, lampi, un terremoto senza precedenti da quando gli uomini sono sulla terra, la divisione della grande città in tre parti e il crollo delle città delle nazioni. Questo scenario apocalittico culmina con il crollo di Babilonia la grande,

[56] *Ivi*, nota ad Ap 16,1-9.
[57] *Ivi*, nota ad Ap 16,13.
[58] *Ivi*, nota ad Ap 16,16.

che viene ricordata da dio "per darle da bere la coppa di vino della sua ira ardente" (Ap 16,19). Infine, cade una grandine devastante sopra gli uomini, i quali però nemmeno davanti a questa manifestazione estrema della punizione divina, scelgono di convertirsi, ma al contrario, bestemmiano. Quello che infatti colpisce di questa sezione delle sette coppe, è che ad ogni flagello l'umanità non si pente, ma anzi, reagiscono con durezza di cuore, bestemmiando.

2.3.8 Il giudizio (17,1-20,15)

Questa sezione rappresenta la realizzazione del giudizio escatologico. Dopo la serie delle sette coppe, un angelo mostra a Giovanni "la grande prostituta" (Ap 17,1), cioè Roma idolatra, la nuova Babilonia, città simbolo di corruzione politica e religiosa[59].

La visione si apre con la descrizione di una donna, vestita di porpora e di scarlatto, adornata con perle e pietre preziose e con una coppa d'oro in mano "colma degli orrori e delle immondezze della sua prostituzione" (Ap 17,4). Essa appare quindi come una donna maestosa ma "appare ubriaca del sangue dei santi e del sangue dei martiri di Gesù" (Ap 17,6). La donna è seduta su una bestia scarlatta "che era, non è più ma riapparirà" (Ap 17,8), coperta di nomi blasfemi, e dotata di sette teste e dieci corna. La bestia, rappresenta un imperatore, molto probabilmente Nerone, che secondo alcune leggende popolari, sarebbe ritornato in vita[60]. Le sette teste sono i sette monti nei quali è seduta la donna, mentre i sette re (anche in questo caso il numero sette indica totalità) indicano simbolicamente una serie di imperatori romani, di cui uno è ancora vivo[61]. Le dieci corna invece rappresentano dieci re che riceveranno potere per breve tempo, i quali si alleeranno con la bestia e muoveranno guerra all'agnello, dal quale però verranno sconfitti. Il rapporto tra la donna e la bestia è complicato: se da un lato la donna è sostenuta dalla bestia, dall'altro si annuncia che la bestia e le dieci corna odieranno e distruggeranno la donna. Nel capitolo diciotto, viene raccontata la caduta di Babilonia attraverso una serie di reazioni e commenti: una voce dal cielo invita i cristiani ad abbandonare la città, i re della terra vedendo la città in fiamme piangeranno e si lamenteranno, così come i mercanti, visto che nessuno comprerà più le loro merci. A questa distruzione segue, in Ap 19, la visione gloriosa del cristo vincitore, che appare su un cavallo bianco pronto a

[59] *Ivi*, nota ad Ap 17.1.
[60] *Ivi*, nota ad Ap 17,3.
[61] *Ivi*, nota ad Ap 17,9-11.

sconfiggere la bestia e i suoi alleati. Egli veste un mantello impregnato di sangue, i suoi occhi sono come fiamme e dalla bocca gli esce una spada affilata. Sia la bestia e sia il falso profeta vengono definitivamente sconfitti e gettati in uno stagno di fuoco, luogo della pena eterna[62]. La sezione si conclude con il capitolo venti, in cui Satana viene incatenato per mille anni e ridotto all'impotenza. Tuttavia, dopo questo periodo, Satana sarà liberato dalla sua prigione, radunerà le nazioni per una battaglia finale per poi essere sconfitto e condannato per sempre.

2.3.9 La nuova Gerusalemme (21,1-22,15)

Dopo la sconfitta definitiva del male e la condanna della "grande Babilonia", Giovanni presenta la visione conclusiva dell'apocalisse, ovvero l'ascesa della nuova Gerusalemme. La Gerusalemme nuova scende dal cielo come una sposa pronta a sposare il suo sposo, rappresentando così la comunione tra dio e l'umanità redenta. Dal trono una voce proclama che ora dio abiterà con gli uomini, asciugherà ogni loro lacrima e non ci sarà più morte e dolore. In seguito, per l'unica volta nell'apocalisse, dio prende parola per dire che la vera novità, che tutto rinnova, è opera sua e non dell'uomo[63].

Lo splendore della nuova Gerusalemme è paragonato a quello di una pietra preziosissima: è circondata da dodici mura con dodici porte, ciascuna con sopra un angelo e con scritto il nome di una delle tribù d'Israele. L'architettura della città crea l'impressione di completezza e armonia: essa poggia su dodici basamenti, sopra i quali ci sono i nomi dei dodici apostoli[64]. È una città quadrata e perfetta, le cui misure, dodicimila stadi per lato, indicano pienezza e completezza divina: il quadrato, infatti, per gli antichi era la forma perfetta, e il numero dodici, simbolo del popolo di dio, moltiplicato per mille, che equivale alla moltitudine, indica la perfezione suprema. La città è arricchita dall'oro e da pietre preziose, che ne esaltano ulteriormente la trasparenza e la preziosità[65].

Nella città non c'è un tempio, perché la comunione con dio ora è diretta, non servono più mediazioni[66]. Non ci sono né il sole e né la luna, perché la città è illuminata dalla gloria di dio mentre l'agnello è la sua lampada. La Gerusalemme nuova non chiuderà mai le sue

[62] *Ivi*, nota ad Ap 19,20.
[63] *Ivi*, nota ad Ap 21,5.
[64] *Ivi*, nota ad Ap 21,12-13.
[65] *Ivi*, nota ad Ap 21,18-21.
[66] *Ivi*, nota ad Ap 21,22.

porte perché non sarà mai notte, e dentro non entrerà mai nessuno di impuro, in quanto è il luogo riservato a coloro "che sono scritti nel libro della vita dell'Agnello" (Ap 21,27).
Infine, l'angelo mostra a Giovanni un fiume d'acqua viva, limpido come cristallo, che scorre dal trono di dio e dell'agnello e l'albero della vita, che dà frutti dodici volte all'anno e le cui foglie servono a guarire le nazioni. La descrizione della nuova Gerusalemme coincide con quella del paradiso terreste, richiamando e completando la narrazione del libro della Genesi[67]. In questa nuova realtà, non esisterà più nessuna maledizione, i servi di dio lo adoreranno, vedranno il suo volto e avranno scritto il suo nome sulla fronte, non esisterà più la notte e la luce di dio sarà sufficiente a luminare tutti.
Nella parte conclusiva della visione, riprende la parola Giovanni, testimone diretto di tutte le rivelazioni appena ricevute. Egli, colpito dalla solennità di tutto quello che aveva visto, si inginocchia davanti all'angelo, il quale però lo rimprovera dicendogli che deve inginocchiarsi solo davanti a dio. Questo passaggio è un ulteriore critica all'idolatria, riaffermando la centralità del culto rivolto unicamente a dio. In seguito, l'angelo esorta Giovanni a non sigillare le parole della profezia, perché il messaggio di vittoria contenuto nell'apocalisse deve essere conosciuto da ogni uomo, a prescindere dalla condotta, in quanto la parola di dio avrà comunque effetto[68]. Infine, prende parola Cristo, annunciando la sua venuta per giudicare ogni persona secondo le proprie opere. La sezione termina con chi potrà entrare nella nuova Gerusalemme: solo coloro che laveranno le loro vesti e che dunque si purificheranno, potranno accedere all'albero della vita e varcare le porte della città santa. Ad essere esclusi, saranno coloro che hanno scelto il male, come gli idolatri, gli omicidi e gli ingiusti.

2.3.10 Epilogo (22,16-21)

L'ultima sezione dell'apocalisse si apre con Gesù che dichiara:" io, Gesù, ho mandato il mio angelo per testimoniare a voi queste cose riguardo alle Chiese" (Ap 22,16), sottolineando ancora una volta l'origine divina della rivelazione.
Viene poi avvertito chiunque a non aggiungere o togliere nulla alle parole del libro, segno della sua sacralità. Infine, la sezione si chiude con una promessa da parte di Gesù: "Si, vengo presto" (Ap 22,20), al quale Giovanni risponde "Amen, vieni signore Gesù.

[67] *Ivi*, nota ad Ap 22,1.
[68] *Ivi*, nota ad Ap 22,10.

L’apocalisse di San Giovanni si conclude con una benedizione universale: “la grazia del signore Gesù sia con tutti” (Ap 22,21), fornendo così un messaggio di speranza, fiducia e attesa.

2.4 La ricezione dell’apocalisse nel Medioevo

L’apocalisse di San Giovanni, come già anticipato, grazie al suo linguaggio simbolico e visionario, è una delle opere più influenti e studiate della tradizione cristiana.

La sua ricezione è stata molto complessa e variegata, ma in questo paragrafo verrà trattato in particolare l’impatto che essa ha avuto nel Medioevo, perché solo in questo modo si potrà capire a fondo il Muspilli, testo che verrà trattato nel prossimo capitolo.

Nel Medioevo l’apocalisse godette di una fortuna straordinaria per moltissime ragioni.

In primo luogo, come è stato sottolineato nel primo capitolo relativo alla letteratura antico altotedesca del presente elaborato, nel periodo medievale il ruolo del cristianesimo e dei monasteri era centrale e dunque temi come il giudizio universale, la lotta tra bene e male, la fine del mondo e la salvezza dell’anima non erano dei semplici concetti astratti, bensì degli argomenti d’uso quotidiano, alimentati dalla predicazione religiosa e culturale di Carlo Magno. In secondo luogo, in un’epoca come il Medioevo segnata da guerre, carestie e instabilità sociale, il libro dell’apocalisse grazie al suo messaggio di speranza e resistenza offriva una visione consolatoria, diventando così uno strumento per comprendere il senso della storia umana. In area germanica, testimone di questa influenza è il Muspilli, in cui è presente la visione apocalittica giovannea rielaborata però secondo concezioni escatologiche germaniche e sensibilità cristiane medievali. Il testo quindi, seppur radicato in un contesto culturale e linguistico diverso, viene profondamente segnato dall’eredità dell’apocalisse.

L’Apocalisse di San Giovanni, grazie alla narrazione e ai simboli che hanno permesso al testo di essere continuamente rielaborato in diverse tradizioni culturali e religiose, ebbe un’influenza duratura nel corso nel tempo.

3. IL MUSPILLI

3.1 Introduzione all'opera: titolo, trasmissione, datazione, pubblico e fonti.

Dopo aver analizzato *l'Apocalisse di San Giovanni*, in questo ultimo capitolo della presente tesi verrà trattato *il Muspilli*, un poemetto apocalittico-escatologico in antico altotedesco di area bavarese. Si tratta di uno dei testi più importanti e significativi della letteratura antico alto tedesca, in quanto presenta sia elementi della tradizione cristiana e sia elementi della tradizione germanica, che danno vita a un connubio originale e significativo[1]. Alla fine di questo capitolo sarà evidente come *il Muspilli*, seppur appartenente a un contesto culturale e linguistico differente rispetto *all'Apocalisse di San Giovanni*, ne condivida molteplici motivi tematici e simbolici, testimoniando così la forte influenza che ebbe l'opera cristiana nel mondo medievale.

Ancora oggi *il Muspilli* è una delle opere più difficili da studiare, a causa dell'impossibilità di poter stabilire con certezza le caratteristiche fondamentali per poter comprendere un'opera, come autore, datazione e provenienza. Per questi motivi, ai quali si uniscono anche le attuali cattive condizioni dei fogli manoscritti che lo trasmettono (l'inchiostro sbiadito non permette di comprendere tutte le lettere in modo chiaro), nel corso della storia è stato definito dagli studiosi come l'opera più enigmatica e inusuale della letteratura antico altotedesca[2]. Ma la definizione più celebre è quella di Elias von Steinmeyer, che definisce il poemetto "das verzweifelste Stuck der althochdeutschen Litteratur*"*, ovvero il brano più disperato di tutta la letteratura antico altotedesca, un vero e proprio "topos esordiale" di tutta la letteratura del *Muspilli*[3].

A queste difficoltà si aggiungono la struttura non unitaria dell'opera, la versificazione irregolare e la presenza di numerose oscillazioni ortografiche come, per esempio, la separazione erronea di alcune parole[4].

Il Muspilli è stato tramandato in modo frammentario e casuale da un unico testimone, il codice pergamenesco Clm 14098, conservato alla Staatsbibliothek di Monaco di Baviera.

---

[1] Elena di Venosa, *Muspilli: introduzione, traduzione e commento*, Pisa University Press, 2023, p 9.
[2] *Ibidem.*
[3] E. von Steinmeyer, *Denkmaler deutscher Poesie und Prosa aus dem VIII-XII Jahrhundert,* hrsg. Von K. Mullenhoff und W. Scherer, Berlin, Weidmann, 1892, II, p 40 citato in Verio Santoro, "il testo del Muspilli: un esercizio di filologia", in *critica del testo XXV/1* (2022), pp 9-36.
[4] Elena di Venosa, *Muspilli: introduzione, traduzione e commento*, Pisa University Press, 2023, pp 9-10.

Si tratta di un volume composito fittizio, perché vi sono assemblati insieme una miscellanea latina risalente al secondo terzo del XIV secolo e un manoscritto del IX secolo contenente il sermone *De Symbolo contra Judaeos, paganos et Arianos* di Quodvultdeus. Il poemetto escatologico è stato trascritto da mano inesperta *in scriptio continua* proprio tra le pagine vuote di questo sermo: infatti è già stato sottolineato nei paragrafi precedenti come i testi minori scritti in lingua volgare venissero copiati in codici destinati ad altre opere. Il componimento è composto da cento versi circa: infatti, manca sia dell'inizio e sia della fine, in quanto si persero sia il foglio di guardia anteriore e sia quello posteriore. Sull'ampiezza della parte iniziale e finale del *Muspilli* non ci sono certezze, ma considerando le misure del foglio e della scrittura, potrebbero mancare tra le venti e trenta righe[5]. Molto probabilmente il manoscritto giunse al monastero di Sant'Emmerano di Ratisbona o fu proprio trascritto in quel luogo, anche se non lo si può sapere con certezza. Infine, nel 1811, quando il monastero venne secolarizzato, il manoscritto venne acquisito dalla biblioteca di Monaco[6]. In questo manoscritto, è presente solamente un riferimento che può aiutare a contestualizzarlo, ovvero una dedica in distici vergata che si trova alla fine del *Contra Judaeos, paganos et Arianos*. Con questa dedica si apprende che il volume venne donato dall'arcivescovo di Salisburgo Adalramo a Ludovico il Germanico, il quale visse circa dall'806 al 876. La carica di arcivescovo di Adalramo durò dall'821 fino all'836 data della sua morte, ma poiché nei distici l'appellativo di Ludovico è *puer*, si può ipotizzare che l'omaggio sia stato fatto durante i primi anni dell'incarico arcivescovile, precisamente attorno all'anno 825. Questa proposta di datazione costituisce anche il *termine post quem* per la trascrizione del *Muspilli*: infatti le somiglianze tra i contenuti del sermone e quelli del poemetto, fanno pensare che anche quest'ultimo sia stato redatto negli anni in cui Ludovico il Germanico era ancora giovane[7]. Per quanto riguarda invece il luogo di produzione, è possibile che il manoscritto sia stato prodotto nell'ambiente arcivescovile di Salisburgo, e che poi, una volta ricevuto il volume, sia stato portato dalla famiglia reale a Ratisbona, sede di una delle residenze di Ludovico il Germanico, nella biblioteca del monastero di Sant'Emmerano. Tuttavia, non si può escludere che il sermone latino possa essere stato trascritto direttamente in questo monastero, che in questo periodo ospitava uno degli

[5] *Ivi*, p 12.
[6] *Ivi*, pp 11-12.
[7] *Ivi*, p 13.

s*criptoria* più importanti della regione; ricordiamo infatti, che sul piano culturale questa è l'epoca delle riforme carolingie[8]. Il luogo di trascrizione del *Muspilli* invece risulta meno certo, anche se gli studiosi concordano che possa essere stato aggiunto quando il volume si trovava già a Ratisbona[9]. In questo primo paragrafo introduttivo è interessante anche soffermarsi sul titolo con cui il poemetto escatologico è giunto fino a noi. Il titolo originario del poemetto è sconosciuto, in quanto, come accennato prima, il testo manca di un'intestazione propria. La scelta di denominare l'opera bavarese *Muspilli* risale all'epoca moderna e fu precisamente di Johann Anderas Schmeller, scopritore dell'opera nel 1817 e curatore della e*ditio princeps* del 1832. Il filologo tedesco decise di intitolare il poemetto con il termine più enigmatico in esso contenuto: il dativo singolare *Muspille,* presente al verso 57, dal quale venne ricostruita la forma dell'accusativo singolare *Muspilli*:" *dar ni mac denne mak andremo helfan uora demo Muspille"*. Si tratta di un sostantivo difficile da interpretare, poiché nelle lingue germaniche antiche è scarsamente attestato: infatti esso nella letteratura antico altotedesca rappresenta un *hapax legomenon,* ovvero una parola attestata una sola volta, mentre in antico inglese è un termine che non è proprio attestato. Il termine è invece documentato in area sassone nel poema *Heliand*, in cui appare due volte con riferimento alla fine del mondo e al giudizio universale. Inoltre, ricorre anche in area Scandinava, sia in alcuni passi dell'e*dda poetica* sia nell'*edda in prosa,* inserendosi in un contesto cosmologico pagano: esso fa infatti riferimento a *Mùspellsheimr,* la dimora dei giganti di fuoco, di coloro che daranno il via all'incendio finale destinato a concludere il *Ragnarok*.

Questo termine, seppur ormai consolidato, ancora oggi suscita molti dubbi in quanto ritenuto non adatto a rappresentare l'opera: per questo gli studiosi preferiscono proporre altri titoli ritenuti più legati al tema dell'escatologia individuale e universale, come per esempio "sul giudizio universale", "sul futuro dopo la morte", "sui destini dell'anima dopo la morte", "i due tribunali", "sul futuro dell'anima" e "la via dell'uomo verso la salvezza eterna"[10].

Per i temi trattati, il *Muspilli* non poteva rivolgersi a un pubblico popolare, bensì a un destinatario colto e consapevole, che fosse in grado di comprendere la complessità morale

[8] Per un approfondimento relativo al contesto culturale e a tutte le riforme attuate da Carlo Magno si rimanda al capitolo 1 della presente tesi.
[9] *Ivi*, pp 13-14.
[10] *Ivi*, pp 41-43.

del poemetto. Infatti, così come *l'apocalisse di San Giovanni,* l'opera bavarese affrontava temi come la lotta tra bene e il male, il destino dell'anima contesa tra angeli e demoni, il giudizio particolare e universale; tutti contenuti che richiedevano non solo la conoscenza del messaggio cristiano ma anche un'elevata formazione intellettuale. In questo senso, per descrivere il pubblico del *Muspilli* si è diffuso il termine *Großvolk*, intendendo un ambiente vicino alla corte formato da persone esperte in grado di comprendere questioni legali e militari, e allo stesso tempo dotate di una formazione cristiana sufficiente a cogliere tutti i concetti teologici complessi presenti nel poemetto e a riconoscere tutti i riferimenti e personaggi biblici, come Elia[11]. Nei paragrafi precedenti è stato sottolineato come *l'apocalisse di San Giovanni*, specialmente con le sue visioni catastrofiche della fine del mondo, abbia profondamente influenzato la letteratura medievale e come questa influenza sia chiaramente evidente nel *Muspilli.*

Tuttavia, *l'Apocalisse* non rappresenta l'unica fonte; infatti, il poemetto bavarese si presenta come un mosaico composto da una molteplicità di influenze, che spaziano da testi biblici e apocrifi a opere patristiche, fino alla letteratura insulare e anglosassone. Ciò fa pensare che l'autore fosse un erudito, ben inserito in un contesto monastico culturalmente ricco e variegato. Per esempio, la scena raccontata nel *Muspilli* in cui l'anima del peccatore è contesa tra angeli e demoni, e chiede invano l'aiuto di dio, sembra ispirarsi alla *Visio Pauli,* un'apocalisse apocrifa risalente al II-III secolo. Questo testo, oltre ad avere influenzato molte opere medievali, ebbe un forte impatto anche nella letteratura visionaria irlandese, come dimostra l'opera *la Vita sancti Fursei*, in cui San Furseo, missionario irlandese vissuto nel VII secolo, durante una sorta di catalessi provocata da una malattia, ebbe una visione in cui viene portato in paradiso da tre angeli che però entrano in lotta con dei diavoli che cercano di aggiudicarselo. Si tratta della prima testimonianza nota di una battaglia tra angeli e demoni per la contesa di un'anima e il fatto che questo tema sia presente nel *Muspilli* suggerisce che all'interno dei monasteri dell'epoca circolasse anche la letteratura celtica insulare. Un'altra fonte apocrifa dalla quale l'autore potrebbe aver attinto per scrivere il poemetto è *l'Apocalisse di Baruc*, in cui il protagonista, nel suo viaggio verso il tempio celeste, incontra una moltitudine di angeli e diavoli.

[11] *Ivi*, p 26. Il termine *Großvolk* è ripreso da Haubrichs "Die Anfänge: Versuche volkssprachiger Schriftlichkeit im frühen Mittelalter (ca. 700–1050/60)," in *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zum Beginn der Neuzeit*, a cura di J. Heinzle, vol. I, Tübingen, Niemeyer, 1995, p. 322.

Il testo che però presenta le maggiori affinità con la narrazione del *Muspilli,* come l'incendio finale, la distruzione degli astri e degli elementi naturali, lo squillo della tromba, e la confessione dei propri segreti, è il *Vaticinio della sibilla Eritrea.*

A queste fonti apocrife si affiancano anche numerosi riferimenti biblici, provenienti sia dall'antico che dal nuovo testamento. Tra questi si possono riconoscere le visioni profetiche di Daniele (7,13), l'annuncio del *Dies irae, dies illa,* ispirato a Sofonia (1,15), la rappresentazione del giudizio finale nel Vangelo di Matteo (25,31-46) e, come è già stato sottolineato nei paragrafi precedenti, le scene apocalittiche contenute nell*'Apocalisse di san Giovanni*. Da questi testi emergono immagini fortemente simboliche che si riflettono anche nel poemetto: l'apparizione gloriosa del Figlio dell'uomo, la separazione tra salvati e dannati, la distruzione degli elementi naturali per mezzo del fuoco e la rivelazione dei peccati nascosti al cospetto di Dio. Anche il simbolo della croce, altro motivo presente nel Muspilli, è molto attestato. Essa nell'escatologia canonica cristiana ha un ruolo centrale tra gli *antecedentia* e i *concomitantia iudicium*: può in cielo come luce abbagliante per annunciare la venuta del regno di dio oppure essere portata dagli angeli affinché, al suo cospetto, i peccatori riconoscano con timore le proprie colpe. Nel *Muspilli*, il simbolo della croce potrebbe riflettere suggestioni provenienti sia dal trattato *In honorem Sanctae Crucis* di Rabano Mauro, in cui la croce assume un valore redentivo e annuncia la salvezza, e sia provenienti dal poemetto anglosassone *The Dream of the Rood*, dove anche qui la croce appare come segno di salvezza e di giudizio[12].

In conclusione, il *Muspilli* si presenta appunto come un mosaico complesso di fonti e tradizioni, in cui si mescolano elementi biblici, apocrifi e insulari, dando vita a una delle opere più visionarie della letteratura antica altotedesca.

3.2 Aspetti lessicali e linguistici

Dopo aver introdotto brevemente *il Muspilli,* è ora necessario soffermarsi sugli aspetti linguistici dell'opera, i quali rappresentano una chiave interpretativa fondamentale.

L'analisi del lessico, della sintassi e dei tratti fonologici consente infatti di cogliere non solo le scelte stilistiche dell'autore, ma anche preziosi indizi sulla cultura e sull'ambiente in cui il testo è stato composto e trascritto.

[12] *Ivi*, pp 31-36.

Nel *Muspilli* vengono affrontati temi appartenenti al contesto religioso, giuridico e bellico, che richiedono l'impiego di una terminologia tecnica e specifica, impiegato dall'autore con consapevolezza e precisione. Il lessico riflette in modo evidente la duplice natura dell'opera, sospesa tra tradizione germanica e cristiana. Per la narrazione escatologica e apocalittica vengono utilizzati numerosi termini specifici del cristianesimo, tra cui prestiti dal latino come *engil* (v.12)*, paradīs* (v.16)*, alamuosa* (v.97)*, Krist* (v.101)*, antichristo* (v.38)*, Elias (*v.38*) e Satanazs* (v. 8); a questi si affiancano calchi semantici, alcuni dei quali hanno assunto un valore prettamente cristiano, come *sela* (v.2)*, got* (v.27) *e hella* (v.21). Altri, come *kimil* (v.77) e *kuning* (v.96), conservano invece una valenza laica, mentre ci sono termini che possiedono contemporaneamente un significato sia giuridico e sia religioso, rispecchiando ancora una volta "il doppio binario" tra mondo e aldilà, tra giudizio terreno e giudizio divino che finge da filo conduttore dell'opera[13]. Nel poemetto sono presenti anche espressioni e termini di ambito esclusivamente legale, il cui impiego rappresenta un elemento di assoluta novità rispetto alla letteratura apocalittica-escatologica biblica. Tra questi si possono citare alcuni sostantivi significativi, come *eigan* (v.12), che si riferisce al possesso dei beni; *kosa* (v.40), che indica l'oggetto di una disputa o accusa; *marha* (vv. 60-61), termine che indica un territorio imperiale periferico dotato di giurisdizione amministrativa; *miata* (vv. 67,72), con il significato di ricompensa; e infine *mord* (v. 93), utilizzato per indicare il reato di omicidio. Oltre al lessico, sono presenti anche gesti simbolici della prassi giuridica, come per esempio la testimonianza delle parti del corpo della vittima.

Ai termini religiosi e giuridici, si affiancano anche elementi lessicali bellici, come per esempio: *heri* "esercito", *kisindi* "schiera", *khenfo* "duellante" e *arwartan* "ferire". Le scelte lessicali dell'autore confermano ancora una volta che i destinatari del *Muspilli* dovessero appartenere a una cerchia ristretta e colta, composta da giudici religiosi, *missi dominici*, membri della corte e anche dal re stesso: figure in grado di comprendere perfettamente le espressioni tecniche del diritto, ma che conoscevano anche le attività guerresche e i fondamenti della dottrina cristiana[14].

Oltre al lessico, anche la struttura metrica e la sintassi del *Muspilli* contribuiscono a definire l'identità poetica e stilistica dell'opera. Come è stato sottolineato nei paragrafi

[13] *Ivi*, p 51.
[14] Ivi, p 53.

precedenti, il *Muspilli* è stato trascritto in s*criptio continua* e, per questo motivo, il manoscritto non fornisce nessuna informazione esplicita riguardo alla struttura metrica del testo. Fin dalla prima edizione a stampa curata da Schmeller nel 1832, si è generalmente ritenuto che il componimento fosse costruito secondo il modello del verso lungo allitterante tipico della poesia germanica. Tuttavia, non esistono prove certe che confermino né la natura poetica del testo né la divisione dei versi così come proposta da Schmeller: si tratta, dunque, di una ricostruzione ipotetica, seppur consolidata nella tradizione critica. Infatti, qualsiasi altro tentativo di segmentazione non ha prodotto risultati migliori, a causa sia dell'estrema frammentarietà del testo, sia dell'illeggibilità di parole utili a chiarire la deissi e la coesione come congiunzioni e pronomi.

Nonostante queste incertezze, nel *Muspilli* si riconoscono senza dubbio alcuni versi lunghi allitteranti che possono essere considerati regolari, cioè con due parole allitteranti nel primo semiverso e una nel secondo. Tuttavia, l'allitterazione nel *Muspilli* non è sempre regolare: lo schema classico, che prevede due parole allitteranti nel primo emistichio[15] e una nel secondo (*a–a : a*), viene spesso modificato; a volte si ha una sola parola allitterante nel primo emistichio (*x–a: a*), oppure due nel secondo (*a: a–a*), o ancora combinazioni meno canoniche. In alcuni versi l'allitterazione è del tutto assente, mentre in altri coinvolge parole grammaticali o addirittura prefissi, segno di una certa libertà stilistica.

Inoltre, alcuni versi presentano rima finale interna ai due emistichi, portando gli studiosi a considerare l'opera come testimonianza dell'evoluzione della poesia germanica verso l'uso sistematico della rima finale, che verrà concretizzato da Otfrid di Weissenburg nel suo *Liber Evangeliorum*[16].

Dal punto di vista sintattico, il testo alterna frasi semplici e dichiarative a costruzioni più articolate, soprattutto nei passi didascalici, che invitano a una lettura più lenta e riflessiva. Sono presenti anche costruzioni enfatiche, adatte alla predicazione, come il verbo in posizione iniziale e la dislocazione a sinistra. Sono presenti anche molte anafore, che conferiscono al discorso un ritmo sostenuto e solenne. Questo alternarsi di forme poetiche

[15] Prima o seconda parte di un verso, distinte dalla cesura.

[16] *Ivi,* pp 55-56. Per un'analisi più approfondita dell'opera si rimanda alla sezione 1.4.1.1 del presente elaborato.

e prosaiche, di toni solenni e didascalici, sembra rispecchiare la stessa duplicità tematica del testo, sospeso tra mondo terreno e aldilà[17].

Nel complesso, nonostante le incertezze legate alla trasmissione testuale e l'irregolarità della struttura metrica, l'analisi linguistica del *Muspilli* mette in luce la consapevolezza stilistica dell'autore, che attraverso lessico tecnico, forme allitteranti e costruzioni sintattiche enfatiche riesce a conferire al testo un tono solenne e un forte impatto espressivo, in perfetta coerenza con i contenuti apocalittici trattati.

3.3 Struttura e temi del Muspilli

La struttura del *Muspilli* a prima vista può sembrare disorganica, ma in realtà segue una struttura coerente, costruita alternando momenti di narrazione a riflessi morali rivolte al pubblico. L'opera, come è stato più volte sottolineato nel presente elaborato, combina la materia apocalittica con quella escatologica, basandosi per entrambe su fonti bibliche e apocrife. Nel *Muspilli*, la narrazione escatologica è più ampia e funge anche da cornice: infatti, anche se in versi, il poemetto può essere letto come anche una predica, con l'obiettivo di spingere i lettori a riflettere sulla propria condotta e a prepararsi al giudizio divino. L'opera, dunque, alterna momenti di narrazione e monito morale, dando così vita a un'oscillazione continua tra giudizio personale e universale, tra mondo terreno e aldilà, secondo una concezione cristiano-parenetica tipica dell'alto medioevo[18].

Il poemetto inizia con una prima parte dedicata al destino delle anime dopo la morte, in cui viene raccontata la contesa di quest'ultime da parte delle forze del bene e del male, che cercano di portarle in inferno o in paradiso, dove troveranno sofferenza o gioia (vv. 1-30). Segue poi una prima breve parentesi discorsiva riguardante il tribunale e l'arrivo del re giudice, al quale nessuno si può sottrarre (vv. 31-36). A questo punto della narrazione si inserisce l'episodio centrale del duello tra Elia e l'anticristo (vv. 37–49), che segna l'inizio dell'apocalisse: la sconfitta dell'anticristo e la ferita di Elia causano una serie di cataclismi, che culminano con l'incendio ultimo fino ai confini dell'impero (vv. 50-62). Dopo un secondo breve riferimento al tribunale, in cui nessuno può nascondere i propri peccati già scoperti dal diavolo (vv. 63–72), il testo si chiude con la rappresentazione della parusia, annunciata dal corno celeste, e la descrizione del giudizio universale: gli angeli invitano i morti ad uscire dai propri sepolcri per recarsi al tribunale

[17] *Ivi*, pp 57-58.
[18] *Ivi*, pp 26-27.

divino per confessare le proprie colpe davanti a Cristo e agli angeli, fino all'avvento della santa croce (vv. 73–103)[19].

La struttura si presenta dunque come un trittico: giudizio personale, duello tra elia e l'anticristo che provocherà l'apocalisse e giudizio universale, intervallata da due brevi riferimenti al tribunale, che fungono da snodi strutturali e simbolici. Il *Muspilli,* dunque*,* si presenta come una cornice sul destino ultimo dell'uomo e dell'umanità intera: il riferimento all'escatologia individuale all'inizio dell'opera rappresenta il comportamento in vita di ognuno e la giustizia dell'uomo, mentre l'escatologia universale in chiusura serve a ricordare al peccatore che il suo giudizio divino sarà commisurato a ciò che ha compiuto in vita. La narrazione dei due momenti in cui l'anima viene giudicata rispecchia esattamente la concezione alto medievale, secondo la quale la condotta personale verrà valutata due volte: una subito dopo la morte, e una al momento del giudizio finale, quando i giusti e gli empi saranno destinati definitivamente al paradiso o all'inferno. L'episodio del duello tra Elia e l'anticristo costituisce invece la parte centrale dell'opera e costituisce il punto di collegamento tra le due sezioni, in cui viene messo in scena l'incontro/scontro tra sfera umana e quella ultraterrena[20]. L'opera quindi si presenta solo apparentemente come disorganica: i due brevi "intermezzi" riferiti al tribunale che separano le due sezioni, sottolineano ancora una volta "il doppio binario" della giustizia umana e divina che costituisce il filo conduttore dell'opera. Entrambi i riferimenti inoltre ricordano due proprietà di dio: l'onnipotenza e l'onniscienza. Nel primo caso, il re (che può essere interpretato sia come sovrano terreno che come Dio) mostra la sua onnipotenza, perché ha l'autorità di convocare davanti a sé ogni essere umano, senza che nessuno possa sottrarsi. Nel secondo caso, emerge la sua onniscienza, in quanto giudice che conosce ogni peccato, anche i più nascosti[21]. In conclusione, la struttura del *Muspilli* è costruita in modo intenzionale e non è frutto di interpolazioni: la rappresentazione della contesa delle anime tra le forze del bene e del male intende far riflettere il peccatore sulle conseguenze delle proprie azioni, invitandolo ad agire secondo il volere di Dio; mentre il racconto dell'apocalisse è un avvertimento ai potenti in lotta tra loro che non potranno più sostenersi a vicenda né potranno corrompere il giudice eterno perché il diavolo conosce

[19] *Ivi*, pp 28-29.
[20] *Ibidem.*
[21] *Ivi*, p 30.

ogni loro peccato nascosto[22]. Per chiarire ulteriormente la logica interna del *Muspilli* e per mettere in luce i temi principali, nei prossimi paragrafi si procederà con un'analisi dettagliata di ogni sezione.

3.3.1 La contesa delle anime (vv 1-30)

In questa prima sezione del *Muspilli***,** viene da subito introdotto il tema dell'escatologia individuale**:** dopo la morte, l'anima si separa dal corpo e attende l'arrivo delle schiere del bene e del male che si contendono la sua sorte, determinandone il destino eterno.

Fin dall'inizio emerge con forza il contrasto tra inferno e paradiso: se prevalgono le potenze demoniache, l'anima viene trascinata in un luogo di fuoco e oscurità, segnato da sofferenza e disperazione; se invece vincono le forze celesti, essa viene accolta dagli angeli, figure proprie della tradizione escatologica e appartenenti al seguito di Cristo[23], e condotta nel regno dei cieli, una dimora priva di preoccupazioni, dove vi è vita senza morte, luce senza tenebre e consolazione senza dolore. L'intento dell'autore non è puramente narrativo, ma consiste piuttosto nel mostrare le conseguenze della condotta terrena ed esortare il lettore a vivere secondo la volontà di Dio, per evitare la dannazione e ottenere la salvezza eterna. Nei versi successivi, infatti, il narratore sprona chi sa di essere peccatore a riflettere sul proprio destino, poiché una volta giunto all'inferno, luogo in cui Satana annuncia la fiamma rovente, non troverà più alcun conforto: così come il peccatore in vita non si è curato di cercare la salvezza, ora è giusto che le sue sofferenze vengano ignorate da dio. Infine, la sequenza si conclude con l'invocazione di clemenza da parte dell'anima afflitta. Il termine "*kinada* (v.28)", ovvero clemenza, è particolarmente significativo poiché rimanda sia alla sfera giuridica, come riduzione della pena da parte di un giudice terreno, sia a quella cristiana, come remissione dei peccati concessa da Dio[24].

Come già anticipato nell'analisi lessicale, questa compresenza di significati giuridici e religiosi non è un caso isolato, ma rappresenta una caratteristica ricorrente del *Muspilli*, dove il linguaggio riflette costantemente il binario tra giustizia umana e giudizio divino.

[22] *Ibidem.*
[23] *Ivi*, p 98.
[24] *Ivi*, p 106.

3.3.2 Il primo intermezzo del tribunale e l'arrivo del re giudice (vv 31-36)

Dopo aver trattato il tema dell'escatologia individuale, il *Muspilli* prosegue con una piccola sezione che richiama la sfera giuridica e il linguaggio del tribunale. Qui non si parla esplicitamente di anime, ma di uomini (*manno*, v.34), convocati da un "potente re" (*mahtigo khuninc*, v. 31) al quale nessuno può sottrarsi. Questa figura può dunque essere interpretata in due modi: come un'autorità secolare, con il diritto di indire un'assemblea plenaria di tutte le genti del suo regno[25], oppure come il giudice divino che convoca l'umanità intera per il giudizio universale. In entrambi i casi, emerge con chiarezza il tema della giustizia, terrena o celeste, alla quale nessuno può sfuggire. Anche in questa sezione ritorna così la tensione tra giustizia terrena e giudizio divino, che costituisce il filo conduttore dell'opera. Questo breve passaggio ha anche lo scopo di preparare il lettore all'episodio centrale del *Muspilli*, il duello tra Elia e l'anticristo, che darà inizio all'apocalisse.

3.3.3 Il duello tra Elia e l'anticristo (vv 37-49)

Il cuore e il centro narrativo del *Muspilli* sono rappresentati dall'episodio del duello tra Elia e l'anticristo, che rappresenta la sezione più importante e drammatica del poemetto. Lo scontro, collocato a metà tra la sezione sull'escatologia individuale e quella sull'escatologia universale, segna il punto della narrazione in cui la prospettiva cambia: con la ferita di Elia e il conseguente susseguirsi di cataclismi, il racconto abbandona il piano del giudizio individuale per aprirsi a quello cosmico, che coinvolge l'intera umanità[26].

"Daz hortih rahhon dia uueroltrehtuuison, daz sculi der antichristo mit Eliase pagan": "Io udì i saggi del mondo raccontare questo, che l'Anticristo si batterà con Elia" (vv 37-38). Come accade in tutti i testi apocalittici, in cui una voce sapienziale annuncia gli eventi futuri, anche questo episodio viene introdotto come profezia trasmessa dai "*uueroltrehtuuison*", i "saggi del mondo", conferendo così maggiore autorevolezza al racconto. Lo scontro assume un valore simbolico e didascalico di grande rilievo, poiché mette in scena il contrasto tra salvezza e perdizione, espressione del dualismo cosmico che oppone le forze del bene a quelle del male e che costituisce la causa diretta della fine del mondo. Questo contrasto, già evocato all'inizio dell'opera con la contesa tra angeli e

[25] *Ivi*, p 108.
[26] *Ivi*, p 36.

diavoli per l'anima e con gli opposti vita-morte e luce-tenebre di inferno e paradiso, trova qui la sua massima espressione.

La tensione tra terreno e ultraterreno si traduce in un'antitesi drammatica: da un lato Elia, essere mortale e giusto, dall'altro l'anticristo, potenza soprannaturale e nemico della fede[27]. L'esito del duello rimane volutamente incerto: da un lato si annuncia la sconfitta dell'anticristo, dall'altro il ferimento di Elia, senza specificare se le ferite saranno mortali o se egli risorgerà vittorioso. Inoltre, questo episodio è centrale in quanto sottolinea che la forza fisica non basta per vincere e che perfino un uomo giusto e protetto da dio come Elia non ha un destino certo: in questo modo era inevitabile che i destinatari del *Muspilli* temessero ancora di più la fine dei tempi. Il messaggio che l'autore vuole trasmettere è chiaro: la salvezza non può basarsi solo sulla giustizia terrena, ma richiede adesione alla legge divina, ricerca di verità e carità e rifiuto di falsità e superbia. L'intento è quindi quello di predisporre l'ascoltatore a imitare Elia, che combatte per la volontà di Dio[28].

Il duello tra Elia e l'Anticristo si presenta dunque come il fulcro simbolico dell'opera: esso unisce la dimensione terrena a quella ultraterrena, mostra la precarietà della condizione umana e al tempo stesso annuncia gli sconvolgimenti cosmici che daranno inizio alla fine dei tempi.

3.3.4 I cataclismi apocalittici (vv 50-62)

In questi versi ha inizio l'apocalisse, che viene causata dal gocciolare del sangue di Elia. Le piaghe sono molti simili a quelle evocate dall'*Apocalisse di San Giovanni*: montagne in fiamme, alberi sradicati, corsi d'acqua prosciugati, paludi che si dissolvono, cieli incendiati, la luna che cade e il mondo (*Mittilagart* v. 54) avvolto dalle fiamme. Il termine utilizzato per indicare il mondo umano si presta a una duplice interpretazione: da un lato richiama la concezione germanica "del mondo di mezzo", situato a metà tra regno divino e infernale; dall'altro riflette la concezione cristiana del mondo, dal quale l'anima può elevarsi al paradiso oppure cadere nell'inferno[29].

Dopo la descrizione dei cataclismi, l'attenzione si sposta sulla sorte dell'intera umanità, coinvolta senza distinzioni nella catastrofe finale. In questo scenario di distruzione, il

[27] *Ibidem.*
[28] *Ivi*, pp 38-39.
[29] *Ivi*, p 116.

Muspilli introduce un avvertimento decisivo: "dar ni mac denne mak andremo helfan uora demo muspille" (v.57), "allora un parente non potrà aiutare l'altro nel *muspilli*.
Il termine "parente" ha qui un duplice valore: può riferirsi sia agli uomini ancora in vita, che al momento dell'apocalisse non troveranno più alcun sostegno nelle proprie relazioni, sia alle anime già di fronte al giudice divino, prive di ogni appoggio terreno. In entrambi i casi, il verso simboleggia il crollo di ogni appoggio terreno, che sia politico che familiare. Ulteriore ambiguità è data dal sostantivo *Muspilli*: esso può indicare sia il confronto imminente con l'apocalisse, sia il trovarsi al cospetto del giudizio divino.
In entrambi i casi, ciò che emerge è la solitudine assoluta dell'uomo davanti al giudizio di dio e la necessità di affidarsi unicamente alla sua giustizia[30]. Persino la *marha*, la "terra di confine" (v. 60), cioè un territorio di frontiera delimitato da confini politico-amministrativi ben definiti e forse allusivo alle dispute tra i fratelli eredi di Ludovico il Pio, viene descritta come consumata dalle fiamme, a testimonianza dell'inutilità delle discordie e delle contese umane davanti al fuoco divino[31]. A questo punto, la prospettiva passa dalla distruzione della terra all'annichilimento dell'uomo, che sta impietrito e soverchiato dalle proprie paure. L'immagine, resa con il verbo *stēn* ("stare in piedi") e con il participio *pidungan* ("soggiogato, sopraffatto", v.61), restituisce la scena di una creatura paralizzata dal terrore, consapevole che sta per affrontare il giudizio senza alcuna possibilità di appoggio. L'uomo, e in particolare il giudice, deve ora sottoporsi a un processo dal verdetto incerto, che dipenderà da quanto equamente egli abbia esercitato in vita la giustizia. L'anima, atterrita e smarrita, non sa quale sarà la sua sorte: se sarà salva o se dovrà precipitare all'inferno. In questo modo, l'autore ribadisce con forza il carattere parenetico del poemetto, invitando i lettori a riflettere sulla vanità delle sicurezze terrene e sull'urgenza di conformarsi alla volontà di Dio, unico fondamento di salvezza[32].

3.3.5 Secondo riferimento al tribunale (63-72)

Alla descrizione dei cataclismi apocalittici, segue un secondo riferimento al tribunale in cui il linguaggio giuridico torna ad essere centrale: l'autore ribadisce che è buona cosa per l'uomo giudicare ogni questione in modo equo, perché in questo modo non dovrà temere il giudizio finale. La giustizia terrena e quella divina sono quindi strettamente

[30] *Ivi*, p 118.
[31] *Ivi*, p 119.
[32] *Ivi*, pp 120-121.

collegate: l'esperienza del tribunale umano diventa un'anticipazione di quello celeste, e chi in vita avrà esercitato il proprio ruolo con onestà e giustizia, soprattutto se in posizione di potere, non dovrà temere la sentenza ultraterrena. Ne consegue che la ricompensa o la punizione divina non dipendono da formule o suppliche, ma dalle azioni concrete compiute durante la vita. Nei versi successivi il legame tra giustizia divina e terrena viene rafforzato ulteriormente: al momento del giudizio universale, nessuno potrà nascondere le proprie colpe, perché il diavolo stesso, descritto come osservatore, sarà pronto a svelarle e ad accusare ogni peccatore davanti a dio. In questo passaggio si intravede anche un richiamo alla pratica giudiziaria carolingia, spesso corrotta e piegata agli interessi dei potenti, ma a differenza dei tribunali terreni, quello divino è incorruttibile e imparziale[33]. In questo modo, il *Muspilli* ribadisce che la salvezza dipende dalla giustizia esercitata sulla terra e dall'adesione alla volontà divina, mostrando come il tribunale umano sia già un'anticipazione di quello eterno. Ancora una volta, il filo conduttore dell'opera si rivela essere il confronto tra giustizia terrena e giustizia divina[34].

3.3.6 La parusia e l'avvento della santa croce (73-103)

La parusia, ovvero la venuta di Gesù alla fine dei tempi per instaurare il regno di dio, viene annunciata dal suono del corno celeste. Questo motivo non è estraneo né alla tradizione germanica e né a quella cristiana: secondo la tradizione pagana, la fine del mondo viene preannunciata dal suono del corno del dio *Heimdallr,* mentre nella concezione cristiana era segnalata dal suono delle trombe dei sette angeli. Abbiamo quindi ancora una volta l'unione delle due tradizioni, ma con elemento di novità: qui il suono non annuncia la fine del mondo con il conseguente susseguirsi di cataclismi apocalittici, bensì la parusia, cioè la manifestazione finale di Cristo[35]. Al segnale del corno, il giudice supremo si mette in cammino con fierezza verso il tribunale in cui avverrà il giudizio. Subito dopo, gli angeli richiamano i morti dalle tombe e li convocano all'assemblea (*dinge*, v 80). Particolarmente significativo è l'uso di questo termine: *dinge* rimanda infatti al *thing*, l'assemblea plenaria degli uomini liberi che in epoca germanica prendevano decisioni giuridiche e politiche. In questo modo, un concetto radicato nella tradizione pagana viene adattato al contesto cristiano e utilizzato per descrivere il

[33] *Ivi*, p 123.
[34] *Ivi*, p 125.
[35] *Ivi*, p 127.

tribunale celeste, sottolineando ancora una volta l'intreccio di linguaggi e simboli che caratterizza il poemetto[36]. Davanti al giudice, ogni uomo deve rendere conto delle proprie azioni. In questa scena le membra del corpo stesso prendono parola, richiamando le antiche consuetudini germaniche che prevedevano gesti rituali della mano o della testa durante le pratiche legali. Tuttavia, qui compaiono anche altre parti del corpo, fino al dito mignolo, a ricordare il principio del diritto germanico secondo cui a ogni offesa corrispondeva una sanzione. È quindi possibile che il *Muspilli* evochi la prassi delle vittime di un crimine, le cui membra venivano simbolicamente esibite in tribunale come prova d'accusa: in questo modo, è il corpo stesso a testimoniare contro il peccatore[37].
"dar ni ist eo so listic man der dar iouuiht arliugan megi" (v.94), "nessuno sarà mai tanto astuto da riuscire a mentire su qualcosa": in questo passaggio torna il tema escatologico secondo cui nulla può restare nascosto al giudice celeste[38]. Non c'è menzogna o astuzia che possa celare le colpe, perché il diavolo stesso è pronto a rivelarle e a presentarle davanti a dio. *Il Muspilli*, mutilo di inizio e fine, sembra concludersi con l'immagine della croce del signore. Si tratta di un finale di forte valore simbolico, che riassume il doppio messaggio del poemetto: da un lato la minaccia del giudizio e della condanna per i peccatori, dall'altro il ricordo del sacrificio di Cristo, visto come segno di amore e di speranza, capace di liberare l'uomo dal peccato originale. La croce diventa così il sigillo conclusivo di un testo che ammonisce i corrotti e i malvagi, ma al tempo stesso invita alla conversione e alla possibilità di salvezza[39].

3.4 L'apocalisse di San Giovanni e il Muspilli a confronto

Il confronto tra *il Muspilli* e *l'Apocalisse di San Giovanni* rappresenta il punto centrale di questa tesi, poiché consente di mettere in luce affinità e differenze tra il modello biblico per eccellenza della narrazione escatologica e il poemetto bavarese, sospeso tra tradizione cristiana e germanica. Come è emerso nei precedenti paragrafi, il *Muspilli* si ispira al modello biblico ma ne rielabora profondamente i contenuti e le immagini, adattandoli al proprio contesto culturale e politico.
In entrambe le opere si riconosce il carattere profetico tipico del genere apocalittico, in cui il profeta riceve una rivelazione da un'entità soprannaturale, accrescendo così

[36] *Ivi*, p 129.
[37] *Ivi*, p 133.
[38] *Ibidem.*
[39] Ivi, p 135.

l'autorevolezza del messaggio. Se nell' *Apocalisse* Giovanni riceve la rivelazione da un angelo, nel *Muspilli* sono "dia uueroltrehtuuison" (v.37) a raccontare lo scontro tra Elia e l'anticristo: una sostituzione che avvicina il poemetto alla cultura germanica, in cui l'esperienza e la parola degli anziani avevano valore di garanzia quasi sacra.

Il primo punto di confronto non può che riguardare uno degli episodi più importanti e studiati, ovvero la lotta tra Elia e l'anticristo. Nell'*Apocalisse* non si parla esplicitamente di Elia, ma di due "testimoni", comunemente identificati con Elia ed Enoch, che devono affrontare la "bestia che sale dall'abisso": «Ma farò in modo che i miei due testimoni profetizzino, vestiti di sacco, compiano la loro missione di profeti per milleduecentosessanta giorni [...] E quando avranno compiuto la loro testimonianza, la bestia che sale dall'abisso farà guerra contro di loro, li vincerà e li ucciderà» (Ap 11,3-7). Nel *Muspilli*, invece, Enoch è assente e il combattimento è affidato al solo Elia. Questa scelta riflette un adattamento alla mentalità germanica, che non concepiva la lotta di due contro uno, ma riconosceva nella pratica del duello singolare la forma più legittima di confronto, valida anche come giudizio di Dio. La scena viene così modellata secondo categorie tipiche della cultura germanica: Elia e l'anticristo vengono presentati come due campioni armati e potenti, schierati a difesa di fronti contrapposti, quello dei giusti da un lato e quello di Satana, "altfiante" (v. 44), "l'antico nemico" dall'altro. L'immagine del duello non richiama soltanto l'orizzonte eroico, ma evoca anche un procedimento giuridico altomedievale, in cui il conflitto tra le parti veniva risolto da rappresentanti in armi, lasciando a Dio il verdetto finale[40]. In questo modo, un tema biblico viene tradotto in un linguaggio e in un immaginario familiare al pubblico del *Muspilli*, che poteva riconoscere nella lotta cosmica la stessa logica del duello praticati nella propria società. Inoltre, anche l'esito del duello viene adeguato alla cultura germanica, assegnando la vittoria ad Elia. Infatti, i destinatari del *Muspilli* non avrebbero accettato la versione biblica in cui Elia muore (anche se poi risorge) (Ap 11,7-8), perché avrebbero creduto che Dio parteggiasse per l'anticristo. Come è già stato sottolineato nei paragrafi precedenti, nel poemetto bavarese non viene descritto chiaramente l'esito dello scontro, ma viene soltanto detto del ferimento di Elia, senza chiarire se sopravvivrà o risorgerà.

[40] *Ivi*, p 37.

Questa scelta accentua la tensione, collocando il pubblico davanti all'incertezza della sorte finale e alla necessità di affidarsi al giudizio divino[41].

Dopo la lotta tra Elia e l'Anticristo, un secondo punto di confronto riguarda la rappresentazione dei cataclismi che segnano la fine del mondo. Nell'*Apocalisse*, le calamità sono ordinate in una sequenza simbolica precisa, scandita dall'apertura dei sigilli, dal suono delle trombe e dallo svuotamento delle coppe, dando vita a un crescendo che procede con ritmo solenne. Nel *Muspilli*, al contrario, i cataclismi esplodono tutti insieme, in maniera caotica e improvvisa, scatenati dal sangue di Elia che sgocciola sulla terra. L'elemento cosmico è dunque collegato all'atto umano del duello, sottolineando ancora una volta il legame tra vicende terrene e destino universale. Anche le descrizioni delle catastrofi mostrano differenze significative: nell'opera bavarese il fuoco divino è la forza distruttrice per eccellenza. Si tratta di un fuoco universale, totale, che consuma l'intera creazione, dagli alberi fino al cielo. Invece, nell*'Apocalisse di San Giovanni* le catastrofi sono molteplici e dettagliate: terremoti devastanti che scuotono la terra, fuoco che scende dal cielo, pestilenze, acque che diventano sangue, invasioni di cavallette, eserciti apocalittici e sole infuocato.

In entrambi i testi, tuttavia, il fuoco mantiene un ruolo centrale, come simbolo del potere divino che consuma la creazione. Infine, nell'opera biblica i cataclismi fanno parte di un disegno divino che culmina in una trasformazione redentiva, rappresentata dalla nuova Gerusalemme.

Anche le immagini di inferno e paradiso permettono un confronto significativo: l'inferno in entrambe le opere viene presentato come luogo di tormento, abisso della dannazione eterna, in cui non è possibile trovare conforto. Anche la descrizione del paradiso è molto simile: nel *Muspilli,* infatti*,* viene descritto come un luogo in cui "dar ist lip ano tod, lioht ano finstri, selida ano sorgun: dar nist neoman siuh" (vv 14-15), "c'è la vita senza la morte, luce senza tenebre, una dimora senza preoccupazioni". Questa descrizione si rifà perfettamente al paradiso biblico, che viene descritto anch'esso senza morte e senza tenebre: "né lutto, né lamento, né affanno" (Ap 21,4)[42].

La figura di Satana è un altro punto che merita attenzione: nell'*Apocalisse* è la "bestia" che sale dall'abisso a incarnare il potere del male, mentre nel *Muspilli* viene descritto

[41] *Ivi*, pp 38-39.
[42] *Ivi*, p 100.

come “altfiante” (v.44), alleato dell’Anticristo e avversario diretto dei giusti. Inoltre, nel verso trentanove viene descritto come “der uuarch”, termine giuridico pangermanico che indica un bandito o un criminale esiliato, poi assunto anche in ambito cristiano per indicare il diavolo o il Giuda[43]. Satana nel *Muspilli* diventa così parte integrante del processo escatologico: è lui a denunciare i peccati, a smascherare le colpe nascoste e a presentarle davanti a Dio. È interessante notare quindi come venga descritto in modo più semplice e concreto, in linea con lo stile dell’opera, a cavallo tra sfera giuridica ed escatologica.

Infine, anche il tema del giudizio universale mostra affinità e differenze: nell’*Apocalisse*, Cristo giudice siede sul trono e apre i libri in cui sono registrate le opere di ogni uomo (Ap 20,11-13), mentre nel *Muspilli* l’elemento giuridico è ancora una volta molto evidente. Infatti, il giudizio è presentato come un tribunale, con i morti convocati in assemblea, le membra del corpo che testimoniano come prove d’accusa, e il diavolo che rivela le colpe nascoste, creando così una scena che conserva il linguaggio e le immagini della giustizia altomedievale. In conclusione, il *Muspilli* si ispira chiaramente all*’Apocalisse di San Giovanni*, ma rielabora i temi secondo categorie proprie della cultura germanica: il duello al posto della battaglia corale, il sangue che scatena i cataclismi, il tribunale celeste modellato sul *thing* e la figura concreta di Satana come nemico armato. Dunque, il *Muspilli* non si limita ad imitare *l’Apocalisse di San Giovanni*, ma la traduce in un linguaggio comprensibile al suo pubblico, dando vita a un testo originale che riflette insieme fede cristiana e tradizioni germaniche.

[43] *Ivi,* p 101.

CONCLUSIONE

Lo scopo della presente tesi era quello di analizzare e paragonare due testi fondamentali della letteratura medievale. La ricerca si è soffermata prevalentemente sulle due diverse concezioni di fine del mondo, sulla simbologia utilizzata, sulla visione del giudizio universale e sulla lotta tra bene e male. È emerso che il *Muspilli* si presenta come un testo unico nella produzione altomedievale, in cui motivi cristiani e germanici si fondono in modo originale. La sua struttura frammentaria e la trasmissione incompleta non ne hanno diminuito il valore e l'importanza, ma al contrario, hanno stimolato una riflessione critica continua, che ha cercato di ricostruirne i tratti essenziali. L'analisi condotta ha mostrato come il poemetto alterni dimensione narrativa e funzione parenetica, facendo della giustizia, terrena e divina, il filo conduttore dell'intera opera. Allo stesso tempo, abbiamo visto come l'*Apocalisse di San Giovanni* grazie al linguaggio visionario e simbolico sia una delle opere più riuscite e famose del nuovo testamento. È emerso il forte impatto che ebbe quest'opera nel mondo medievale grazie soprattutto al ruolo centrale dei monasteri in quel periodo e soprattutto grazie al suo messaggio di salvezza che in un'epoca di disordine come il Medioevo rendeva il testo uno strumento per comprendere il senso della storia umana. Come già anticipato, il cuore di questa ricerca è stato il confronto di queste due opere, permettendo di mettere in luce affinità e divergenze significative. Abbiamo osservato come il Muspilli riprenda le strutture fondamentali del modello biblico, come la contrapposizione tra bene e male, la visione del giudizio universale e le immagini di inferno e paradiso, e le rielabori adattandole alle caratteristiche proprie della cultura germanica. Queste scelte hanno mostrato come il poemetto non sia una semplice imitazione dell'*Apocalisse*, ma un'originale interpretazione della visione apocalittica, capace di tradurre il messaggio biblico in immagini comprensibili e vicine al pubblico germanico. Infine, il *Muspilli* e l'*Apocalisse di San Giovanni*, pur appartenendo a contesti culturali e letterari profondamente diversi, condividono la stessa finalità: offrire una visione della fine dei tempi che scuota, ammonisca e allo stesso tempo apra alla speranza della salvezza. La condanna del peccato e la minaccia della dannazione convivono infatti con la promessa della redenzione, sintetizzata nell'immagine finale della croce, segno supremo del sacrificio di Cristo e nella descrizione della nuova Gerusalemme.

BIBLIOGRAFIA

DAVID L. BARR (a cura di), *Reading the Book of Revelation*. *A resource for students,* Atlanta, Society of Biblical Literature, 2003

MARCO BATTAGLIA (a cura di), *Le civiltà letterarie del Medioevo germanico*, Roma, Carocci Editore, 2017

JOHN J. COLLINS, "Apocalypse: The Morphology of a Genre*"*, *Semeia*, Chico, Calif.: Scholars Press, 1979

ELENA DI VENOSA, *Muspilli. Introduzione, traduzione e commento*, Pisa, Pisa University Press, 2023 (*Borealia. Studi di filologia germanica, nederlandistica e scandinavistica*, vol. 3)

CARLO GRUNANGER, *La letteratura tedesca medievale*, Milano, G.C. Sansoni, Firenze ed Edizioni Accademia, 1967

J. HEINZLE (a cura di), *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zum Beginn der Neuzeit*, vol. I, Tübingen, Niemeyer, 1995

LA SACRA BIBBIA, Nuova edizione ufficiale della conferenza episcopale italiana. A cura della CEI. Torino: UELCI, 2008

LAURA MANCINELLI, *Da Carlo Magno a Lutero: la letteratura tedesca medievale*, Torino, Bollati Boringhieri editore s.r.l., 1996

VERIO SANTORO, "Il testo del Muspilli: un esercizio di filologia", in *Critica del testo* XXV/1, 2022

E. VON STEINMEYER, *Denkmaler deutscher Poesie und Prosa aus dem VIII-XII Jahrhundert*, hrsg. Von K. Mullenhoff und W. Scherer, Berlin, Weidmann, 1892

ZUSAMENFASSUNG

Das eschatologische Thema vom Ende der Welt gehört seit jeher zu den zentralen Motiven, die in verschiedenen Religionen und Kulturen behandelt werden, und es hat stets eine starke Faszination auf die menschliche Vorstellungskraft ausgeübt. Aus diesem Grund verfolgt diese Arbeit das Ziel, zwei bedeutende Texte, die dieses Thema aus unterschiedlichen Perspektiven behandeln, zu analysieren und zu vergleichen: den Muspilli, ein althochdeutsches Gedicht, und die Apokalypse des Johannes, das letzte Buch des Neuen Testaments. Ziel ist es, zu untersuchen, wie diese beiden Werke das Weltende und das Jüngste Gericht darstellen, und dabei Gemeinsamkeiten, Unterschiede sowie mögliche kulturelle Überschneidungen aufzuzeigen, die den Einfluss des Christentums auf die germanische Tradition erkennen lassen.

Die Arbeit besteht aus drei Kapiteln. Das erste Kapitel bietet einen Überblick über die althochdeutsche Literatur, die die erste dokumentierte Phase der schriftlichen germanischen Sprachproduktion darstellt. Ziel des Kapitels ist es, den Kontext zu verstehen, in dem der Muspilli entstanden ist, mit besonderer Aufmerksamkeit für das Nebeneinander von christlichen und germanischen Elementen, das ein typisches Merkmal des Mittelalters war.

Unter althochdeutscher Literatur versteht man alle Texte und Dokumente, die in den süd- und mitteldeutschen Varietäten verfasst wurden, die sprachlich durch die zweite Lautverschiebung charakterisiert sind. Der Zeitraum dieser Texte wird als althochdeutsch bezeichnet und erstreckt sich von der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts. Er fällt größtenteils mit der karolingischen Epoche zusammen.

Unter dieser Literatur versteht man nicht nur die in gelehrten Kreisen entstandenen Schriften, sondern auch Spuren mündlicher Tradition. Im Mittelalter genügte es zudem, dass ein Text schriftlich überliefert war, um als literarisch betrachtet zu werden.

Wie bereits erwähnt, fällt die althochdeutsche Literatur zeitlich in die Epoche des Karolingerreiches, also in die Herrschaftsdynastie Karls des Großen. Diese Zeit brachte wichtige politische, kulturelle und sprachliche Veränderungen mit sich. Sie war geprägt von den karolingischen Reformen, die das Ziel hatten, das Christentum zu verbreiten und eine gemeinsame kulturelle Identität im Reich zu schaffen.

Man spricht deshalb von einer regelrechten kulturellen Wiedergeburt, die später als karolingische Renaissance bezeichnet wurde. Im Mittelpunkt stand die Überzeugung,

dass die einigende Kraft des Reiches nur das Christentum sein konnte. Wichtige Etappen dieser Reform waren die Gründung der Schola Palatina, die Epistola de litteris colendis und die Admonitio generalis.

In diesem Zusammenhang waren die Klöster nicht nur Orte des Gebets, sondern auch wahre Kulturzentren. In den Skriptorien der Klöster fand eine intensive Abschreibtätigkeit statt, die zwei Ziele verfolgte: Einerseits sollten Mönche und Kleriker durch den Zugang zu den grundlegenden Texten der christlichen Tradition ausgebildet werden; andererseits sollte eine Kultur bewahrt und weitergegeben werden, die sonst verloren gegangen wäre. Eine der wichtigsten Eigenschaften mittelalterlicher Texte war zudem ihre Abhängigkeit von der gesprochenen Stimme, sodass das Lesen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts eine zentrale Rolle spielte. Die Rolle der Skriptorien war entscheidend, weil dort die ersten Zeugnisse von Schriften in Volkssprache entstanden, in einem Umfeld, in dem das Latein noch die dominierende Kultursprache war.

Die ersten Texte in der Volkssprache waren interlineare Übersetzungen und Glossen.

Später entstanden auch größere Übersetzungen. Ein wichtiges Beispiel ist die Evangelienharmonie (althochdeutscher Tatian.). In diesem Werk wurden die vier Evangelien zu einer einzigen Erzählung zusammengefasst, dazu kam noch ein fünftes hebräisches Evangelium. Es verbreitete sich in der ganzen christlichen Welt, weil es sehr praktisch und nützlich für den Unterricht war.

Wichtig ist auch die Übersetzung von Isidors De fide catholica. Sie ist anders als die Übersetzung des Tatian: dort wurde nicht Wort für Wort übersetzt, sondern der lateinische Text wurde freier angepasst, damit er besser zur Zielsprache passt.

Neben diesen Übersetzungen gab es auch eigene Werke. In der christlichen Dichtung sind das Liber Evangeliorum von Otfrid, Christus und die Samariterin und das Georgslied. Zur Heldendichtung gehört das Hildebrandslied, das den tragischen Kampf zwischen Vater und Sohn erzählt. Zur volkstümlichen Dichtung gehört das Wessobrunner Gebet, dazu auch Sprichwörter, Legenden und Zaubersprüche. Besonders bekannt sind die Merseburger Zaubersprüche.

Dieses Kapitel zeigt insgesamt, dass die Kultur des frühen Mittelalters immer eine Mischung aus Christentum und germanischer Tradition war. In diesem Umfeld entstand auch der Muspilli.

Das zweite Kapitel der Arbeit behandelt die Apokalypse des Johannes, das letzte Buch des Neuen Testaments. Die Schrift wird traditionell einem christlichen Propheten Johannes zugeschrieben. Er lebte in Kleinasien und empfing seine Visionen gegen Ende des 1. Jahrhunderts, wahrscheinlich während seines Exils auf der Insel Patmos im Ägäischen Meer. Das Buch war an die christlichen Gemeinden in Kleinasien gerichtet. Johannes wollte sie ermutigen, trösten und ihnen zur Treue im Glauben raten. Diese Gemeinden litten stark unter dem römischen Reich. Besonders in der Zeit des Kaisers Domitian gab es Druck, am Kaiserkult teilzunehmen.

Die Apokalypse wurde also in einer Zeit der Unsicherheit geschrieben. Sie war ein Buch des Trostes und half den Christen, Hoffnung zu bewahren. Sie war aber auch ein politischer Text, weil sie die Macht des Reiches kritisierte. Das Reich erscheint dort in Bildern wie Babylon, die Hure oder das Tier.

Das Buch gehört zum Genre der apokalyptischen Schriften. In solchen Texten empfängt ein Seher eine geheime Offenbarung, oft durch einen Engel als Vermittler. Die Botschaft ist symbolisch und schwer zu verstehen.

Die Struktur der Apokalypse ist vielschichtig: am Anfang steht ein Prolog, in dem das Ziel des Buches erklärt wird: die Offenbarung von Jesus Christus zu verkünden.

Danach folgen die sieben Briefe an die Gemeinden Kleinasiens. Darin werden sie gelobt, aber auch kritisiert. Dann kommen die großen Visionen: die sieben Siegel, die sieben Trompeten und die sieben Schalen, die den Rhythmus der Erzählung bestimmen.

Diese Abschnitte zeigen Katastrophen, göttliche Strafen und himmlische Szenen. Es handelt sich nicht um eine lineare Erzählung, sondern um einen symbolischen Wechsel zwischen Gericht und Trost, der zeigen soll, dass die Geschichte von einem göttlichen Plan geleitet wird.“

Im Zentrum steht die große Bedrängnis: ein Kampf zwischen Gut und Böse. Dort erscheinen Symbole wie die Frau mit der Sonne bekleidet, der Drache und die zwei Tiere. Diese Bilder meinen einerseits das römische Reich, andererseits allgemein die Mächte des Bösen.

Darauf folgt der endzeitliche Gerichtsabschnitt: Babylon wird zerstört, Christus als Krieger siegt über das Böse, und Satan wird endgültig besiegt.

Am Ende steht die Vision des himmlischen Jerusalem. Die Stadt ist hell, vollkommen und ohne Tempel. Sie symbolisiert die Gemeinschaft mit Gott und das Ende von Schmerz und

Tod. Die Apokalypse endet mit der Erwartung der Wiederkunft Christi und einem allgemeinen Segen.

Im Mittelalter war das Buch sehr einflussreich. Weil seine Sprache stark bildhaft und visionär ist, eignete es sich gut für eine Epoche voller Kriege, Hunger und Unsicherheit. In der germanischen Welt wirkte es besonders auf den Muspilli, der viele biblische Bilder aufnahm, aber in die germanische Kultur einpasste.

Das dritte Kapitel ist dem Muspilli gewidmet, einem der rätselhaftesten und zugleich bedeutendsten Texte der althochdeutschen Literatur. Das Werk ist besonders wichtig, weil es sowohl christliche als auch germanische Elemente vereint.

Die Untersuchung des Muspilli ist schwierig. Autor, Entstehungszeit und Herkunft sind nicht sicher bekannt. Außerdem ist der Text unvollständig und weist sprachliche und metrische Probleme auf. Deshalb bezeichnete Steinmeyer das Werk als „das verzweifelste Stück der althochdeutschen Literatur“.

Der Muspilli wurde in einem einzigen Manuskript aus dem 9. Jahrhundert überliefert. Der Text steht am Rand eines lateinischen Predigtbuches und wurde wohl von einer weniger geübten Hand kopiert. Wie oft im Mittelalter wurden also kleinere volkssprachliche Texte in Handschriften eingefügt, die eigentlich anderen Werken dienten. Der originale Titel ist unbekannt. Der heutige Titel Muspilli geht auf Andreas Schmeller zurück, der die erste Ausgabe 1832 veröffentlichte. Schmeller wählte das geheimnisvollste Wort des Textes.

Der Begriff Muspilli ist schwer zu deuten: im Althochdeutschen ist er ein hapax legomenon, also nur ein einziges Mal belegt. Der Begriff ist schwer zu deuten, weil er in der althochdeutschen Literatur nur als hapax legomenon vorkommt und im Altenglischen überhaupt nicht belegt ist. Im altsächsischen Epos Heliand erscheint er jedoch und bezieht sich dort auf das Weltende und das Jüngste Gericht. In der altnordischen Tradition weist er auf Múspellsheimr, die Heimat der Feuerriesen, die den Weltbrand auslösen, der im Ragnarök endet. Sprachlich zeigt das Gedicht eine Mischung: althochdeutsche Züge stehen neben fränkischen und sächsischen Elementen. Auch die Versform ist unregelmäßig: das germanische Alliterationsschema wird nicht immer eingehalten, manchmal erscheinen Binnenreime. Der Wortschatz verbindet christliche Begriffe wie Krist, engil, paradīs, antichristo mit germanischen Ausdrücken aus Recht und Krieg (kuning, kimil).

Inhaltlich lässt sich der Muspilli in drei Hauptteile gliedern:das persönliche Gericht, der Zweikampf zwischen Elija und dem Antichrist, und das Jüngste Gericht.
Dazwischen stehen zwei kurze Hinweise auf ein himmlisches Tribunal. Im ersten Teil kämpfen Engel und Dämonen um die Seele des Menschen. Das Schicksal hängt von den Taten im Leben ab: wer nach Gottes Willen lebte, wird gerettet; wer sündigte, kommt in die Hölle. Hier betont der Text die persönliche Verantwortung.
Der zweite Teil beschreibt den Kampf zwischen Elija und dem Antichristen. Dieser Abschnitt ist zentral für das Gedicht. Er verbindet biblische Motive mit germanischen Traditionen. Das Duell wird wie ein Heldensieg dargestellt, typisch für die germanische Dichtung. Das Ende des Kampfes bleibt offen, aber das Blut des Elija löst die Weltkatastrophe aus.
Der dritte Teil schildert das Weltgericht. Das himmlische Horn ertönt, und die Versammlung beginnt – in Form eines germanischen Thing, einer Volksversammlung. Die Toten werden von Engeln gerufen und müssen ihre Taten bekennen. Christus erscheint als Richter und zeigt die Wunden des Kreuzes als Zeichen seines Opfers. Satan tritt als Ankläger auf und klagt die unbußfertigen Menschen an. Damit verbindet das Gedicht individuelles und universales Gericht.
Der Muspilli ist keine einfache Nachahmung der Apokalypse, sondern eine eigenständige Bearbeitung. Der Autor überträgt biblische Symbole in eine Sprache, die dem germanischen Publikum vertraut war. So entsteht ein Werk, das zugleich mahnt, tröstet und den Glauben stärkt. Der Muspilli ist daher ein einzigartiges Zeugnis der Verschmelzung von germanischem Denken und christlicher Botschaft im frühen Mittelalter. Im letzten Abschnitt des Kapitels wird der Vergleich mit der Johannesapokalypse gezogen. Beide Texte gehören zur apokalyptischen Literatur und haben prophetischen Charakter. In der Apokalypse empfängt Johannes die Offenbarung von einem Engel. Im Muspilli hingegen berichten die „Weisen der Welt“ vom Kampf Elijas mit dem Antichrist. Dies zeigt die Bedeutung des Rats der Ältesten in der germanischen Kultur.
Ein erster Vergleichspunkt ist der Kampf. In der Apokalypse treten zwei Zeugen (oft mit Elija und Henoch identifiziert) gegen das Tier aus dem Abgrund an. Im Muspilli fehlt Henoch, der Kampf liegt allein bei Elija. Dies entspricht dem germanischen Ideal des Einzelkampfes als gerechteste Form des göttlichen Gerichts.

Ein weiterer Unterschied betrifft die Katastrophen. In der Apokalypse erscheinen sie in geordneter Reihenfolge (Siegel, Trompeten, Schalen). Im Muspilli brechen sie chaotisch und gleichzeitig aus, ausgelöst durch Elijas Blut.

Auch die Bilder von Himmel und Hölle ähneln sich, doch die Darstellung des Satans unterscheidet sich: in der Bibel ist er das Tier, im Muspilli der „alte Feind“, beschrieben mit juristischen Begriffen, fast wie ein Ankläger vor Gericht.

Schließlich zeigt sich der Unterschied auch im Weltgericht: in der Apokalypse öffnet Christus die Bücher mit den Taten der Menschen. Im Muspilli hingegen erscheint das Gericht als germanische Volksversammlung, in der sogar die Glieder des Körpers gegen den Sünder aussagen.

Zusammenfassend ist der Muspilli keine bloße Kopie der Johannesapokalypse. Er ist eine originelle Bearbeitung, die biblische Symbole in Bilder übersetzt, die dem germanischen Publikum vertraut waren. So vereint er christlichen Glauben und germanische Tradition in einer einzigartigen Vision vom Ende der Welt.

Ziel dieser Arbeit war es, den Muspilli und die Johannesapokalypse zu analysieren und miteinander zu vergleichen, besonders im Hinblick auf das Weltende, das Jüngste Gericht, die verwendete Symbolik und den Kampf zwischen Gut und Böse.

Die Untersuchung hat gezeigt, dass der Muspilli ein einzigartiger Text des Frühmittelalters ist, in dem christliche und germanische Motive auf originelle Weise verbunden werden. Seine fragmentarische Struktur und die unsichere Überlieferung haben seinen Wert nicht gemindert, sondern immer wieder zu neuer kritischer Auseinandersetzung angeregt. Das Gedicht vereint Erzählung und Mahnung und stellt die Gerechtigkeit, sowohl göttlich als auch menschlich, in den Mittelpunkt.

Die Johannesapokalypse dagegen, mit ihrer visionären Sprache, gewann im Mittelalter große Bedeutung als Botschaft der Hoffnung. Sie wurde in den Klöstern weit verbreitet und bot in einer Zeit von Unruhe und Unsicherheit eine Orientierung, indem sie Leid und Verfolgung in den größeren Rahmen des göttlichen Plans stellte.

Der Vergleich machte deutlich, dass der Muspilli zentrale biblische Elemente übernimmt, wie den Gegensatz von Gut und Böse, die Bilder von Himmel und Hölle oder das Weltgericht, sie jedoch in eine germanische Denkweise übersetzt. So ist er keine einfache Nachahmung, sondern eine eigenständige Auslegung der apokalyptischen Vision.

Trotz der Unterschiede verfolgen beide Texte dasselbe Ziel: sie wollen mahnen, erschüttern und zugleich Hoffnung auf Rettung eröffnen. Dies verdichtet sich im Bild des Kreuzes als Zeichen des Opfers Christi und in der Darstellung des neuen Jerusalem, das die endgültige Erfüllung der göttlichen Verheißung symbolisiert.

RINGRAZIAMENTI

Eccomi qui, sono arrivata al momento che ho sempre immaginato nella mia testa ma che ho sempre pensato non arrivasse mai e mi fermo a pensare a quanto fosse lontana e impossibile l'idea di laurearmi, invece Sofia, ce l'hai fatta, hai passato l'esame di tedesco, hai scritto la tua tesi e ora sei pronta a ringraziare tutti coloro che ti hanno accompagnata in questo percorso. È strano: ho immaginato questo momento tantissime volte, eppure ora che è reale, fatico a trovare le parole giuste perché ci sarebbero troppe cose da dire per racchiudere tutta la gratitudine, l'affetto e anche un pizzico di follia che hanno accompagnato questo percorso. Ma direi che ho superato cose ben peggiori di questo, e quindi ora, con calma, dal profondo del mio cuore ringrazierò uno per uno. Perché si, questa laurea non è solo mia, ma è fatta di tante mani tese, di tanti incoraggiamenti quando stavo per mollare e di parole giuste arrivate al momento giusto. Quindi, prima di passare ai nomi, che sono tanti e importanti, voglio dire: grazie, davvero a chi ha camminato con me, anche se per poca strada.

Ai miei genitori: siete la radice e il tetto, il terreno solido su cui ho camminato e il cielo che ho sempre guardato. Con i vostri sacrifici mi avete donato la possibilità di studiare, con il vostro amore incondizionato mi avete insegnato a credere in me stessa. Avete asciugato le mie lacrime, avete reso più leggeri i miei passi, mi avete lasciato cadere ma sempre con le braccia pronte a raccogliermi. Vi risceglierei ancora, mille volte.

Alla **mia mamma**: se non ci fossi bisognerebbe inventarti. Sei alta neanche un metro e mezzo; eppure, hai un'energia di una persona alta tre metri: basti pensare che non 39 e mezzo di febbre sei in terrazza a stendere la biancheria. Sei un concentrato di caos, amore e di minacce a fin di bene: ma è questo che ti rende unica. Dietro ogni discussione e rimprovero che abbiamo avuto durante questo percorso c'era sempre amore e dietro i tuoi modi un po' bruschi e rustici c'era il desiderio di spronarmi e di spingermi avanti nei momenti in cui stavo per mollare tutto. Grazie, perché ad oggi se ho fatto tanti passi avanti è anche per merito tuo.

Grazie **al mio papà**, alla mia fotocopia: parliamo tanto, ci emozioniamo per tutto e non ci tiriamo mai indietro davanti a una coccola. All'uomo della mia vita, colui che non mi spezzerà mai il cuore, qualsiasi cosa accada. Grazie per essere da sempre uno dei miei più grandi sostenitori: senza di te oggi non sarei qui. Grazie per avermi sempre incitata ad

andare avanti. Grazie per avermi sempre accolta tra le tue braccia quando avevo bisogno d'aiuto.

Ad Asia, la mia piccola grande sorella: sei la mia persona preferita, la luce più luminosa del mio universo. Da diciannove anni colori la mia vita con i tuoi sorrisi e con il tuo modo unico di esserci. Non esiste parola che descriva l'amore che provo per te. Sei stata la mia spinta, la mia alleata, la mia ispirazione. Questa laurea è anche tua: perché io sono, oggi, quello che sono, anche grazie a te.

Ai nonni: siete l'amore che resiste al tempo. Nonna Anna, la bontà e la purezza che illumina le giornate più buie. Nonno Attilio, il mio mito, il mio punto di riferimento. Nonna Mariolina, che con il tuo amore hai accompagnato la mia crescita: anche se la memoria a volte ti sfugge, io sarò sempre lì a ricordarti che tua nipote ce l'ha fatta. Nonno Gino, che non è più qui ma che sento vicino: so che oggi sorridi da lassù, orgoglioso. Grazie per essermi stati sempre vicini in ogni momento di difficoltà, vi amo.

A zia Elisa: A zia Elisa: sei stata, e sei ancora oggi, uno dei punti cardinali della mia vita, quella stella che non smette mai di brillare anche quando il cielo è coperto. Mi hai cresciuta con la tua simpatia contagiosa, con la tua ironia che sapeva alleggerire ogni momento e, soprattutto, con quell'amore immenso che hai sempre avuto per me. Ricordo ancora i giorni in cui abitavi dalla nonna e mi portavi in giro per Tencarola: quei piccoli giri in macchina erano, per me, viaggi di felicità. Mi hai cresciuta come se fossi tua figlia, e questo è un dono che non potrò mai ripagare fino in fondo. Le nostre vite oggi hanno preso strade diverse, ci sentiamo meno di un tempo, ma l'amore che ci lega resta intatto, forte come allora. Non potevo desiderare una zia migliore: sei parte della mia storia, del mio cuore, della mia forza. Ti voglio bene, ieri, oggi e sempre.

A zio Simone, Cinzia, e ai miei cuginetti Mattia e Matilde: A zio Simone, a Cinzia e ai miei cuginetti Mattia e Matilde: grazie per il sostegno silenzioso ma prezioso che non mi avete mai fatto mancare. Nei momenti di difficoltà ho sempre sentito la vostra vicinanza, e sapere di poter contare su di voi ha fatto la differenza.

A zia Monica e zio Maurizio, o anche detti Zia Pippa e Zio Pippo: A zia Monica e zio Maurizio, i miei "zia Pippa e zio Pippo": voi non siete solo zii acquisiti, siete parte della mia vita da sempre. Mi avete vista nascere, crescere, parlare con le pentole, festeggiare il diciottesimo, affrontare la maturità e adesso siete qui, accanto a me, anche nel giorno

della laurea. Con voi ho imparato che la famiglia è anche scelta, dedizione e amore costante. Siete stati e sarete sempre una presenza fondamentale: un pezzo indelebile del mio cuore vi appartiene.

Dopo aver ringraziato tutta la mia famiglia e i miei parenti, passo a chi ha condiviso con me un altro tipo di viaggio: quello dell'amicizia, che in questi anni si è rivelata un sostegno altrettanto vitale.

Non posso non iniziare dalla mia migliore amica, la mia gemma preziosa: **Chiara**. Cara Chiara, ci siamo conosciute dieci anni fa e lasciami dire, è stato proprio amore a prima vista. Sei entrata nel mio cuore all'istante e lì ci sei rimasta e ci rimarrai per sempre. Siamo cresciute insieme: abbiamo condiviso gioie e dolori e continueremo a farlo per tanto tempo, perché io di te, non ne avrò mai abbastanza. Grazie, per non avermi mai giudicata e soprattutto abbandonata, soprattutto in questo ultimo anno, che è stato molto difficile per me. Grazie, per avermi sempre dato la forza di andare avanti anche quando non riuscivo neanche ad alzarmi dal letto. Grazie, per essere te, semplicemente unica, e quando dico che non c'è nessuno come te, dico la verità. Grazie per essere la mia migliore amica: ti voglio bene da sempre e per sempre.

A Benedetta: ci conosciamo da tanti anni ma il nostro rapporto è diventato speciale in quest'ultimo periodo. Grazie per avermi sopportata e supportata e per aver condiviso chiacchiere, sfoghi e sorrisi che hanno reso più lieve questo percorso.

Ad Alessia: basta parlarti anche solo dieci secondi per svoltarti la giornata. Sei un concentrato di energia e simpatia, ma ho avuto l'onore di conoscere anche la tua parte sensibile, quella che mostri a pochi. Grazie per essere una delle persone che non mi hanno mai abbondata: non te ne sarò mai grata abbastanza. Ti voglio bene.

Alle mie amiche dell'università: **Ad Aurora, Giada e Martina**: non sarò mai grata ad Unipd per averci fatto incontrare. Grazie alle nostre colazioni all'antico forno, per i nostri momenti di risate tra una lezione e l'altra, soprattutto durante quelle di storia contemporanea. Grazie perché non siete delle semplici compagne di università, ma delle vere e proprie amiche che hanno saputo ascoltarmi in ogni momento di difficoltà. Grazie anche **a Giulia**, mia compagna di disavventure per quanto riguarda l'esame di tedesco. Grazie, perché anche quando tu l'esame l'avevi già superato, il tuo incoraggiamento prima di ogni appello non mancava mai.

Grazie ad Alice: ci conosciamo da una vita e il destino ha voluto che riallacciassimo i rapporti durante l'università: grazie per essere stata una delle mie più grandi sopportatrici e sostenitrici. Ti voglio bene.

Ad Emma: avevamo 9 e 7 anni quando ci siamo conosciute grazie a una delle nostre più grandi passioni, il pattinaggio. Siamo cresciute insieme, tra saggi, gare e pizzate con i nostri genitori. Ora, è quattro anni che alleniamo delle splendide bambine e questo ha contribuito a rafforzare la nostra amicizia. Ti voglio bene.

A Riccardo: ci siamo conosciuti ormai otto anni fa nello splendido e limpido mare di Sottomarina. Tutto è iniziato da un pallone che mi è arrivato addosso, e chi lo avrebbe mai detto che dopo otto anni saresti stato ancora qua? Il nostro rapporto non è sbocciato subito, ha necessitato del tempo, ma ora, sei una delle persone più preziose che ho. Grazie, per essere una delle persone più pure e sensibili che io conosca. Grazie, perché anche se in questo percorso non ci siamo visti spesso, non sono mai mancati i tuoi messaggi di vicinanza e di incoraggiamento. Sei speciale.

A Lupo: anche con te ci conosciamo da tanti anni, ma è negli ultimi mesi che abbiamo avuto l'occasione di conoscerci meglio. Grazie, perché anche se non lo sai, con le tue parole, anche se a volte un po' dirette, mi hai aiutato a superare questo periodo.

A Niccolò: grazie per essere sempre stato lì, con la tua ironia, la tua leggerezza e quella capacità unica di sdrammatizzare anche i momenti più caotici. Grazie per le chiacchiere infinite, le risate (a volte fuori luogo) e per aver reso tutto un po' più semplice, semplicemente essendo te stesso.

Un grazie sincero va anche a tutte le persone presenti oggi, che magari non ho nominato singolarmente, ma che in un modo o nell'altro hanno avuto un ruolo importante in questo percorso. La vostra presenza ha fatto la differenza, e vi sono profondamente grata per questo.

Vorrei però ringraziare anche le persone che, per un motivo o per un altro, oggi non sono qui. Nel treno della vita, ci sono persone che salgono, condividono un tratto di strada e poi scendono, a volte per scelta, a volte per necessità. Alcune partenze fanno rumore, altre passano in silenzio. Ma ognuno di loro, con la propria presenza, anche solo per una fermata, ha contribuito a questo viaggio. A chi non è più parte del mio presente, ma ha fatto parte del mio passato: grazie. Anche voi, a modo vostro, mi avete portata fin qui.

Tra queste persone, c'è una che devo menzionare e ringraziare brevemente, e questo sei tu, **Carlo**. Le nostre strade si sono divise, eppure non posso guardare a questo traguardo senza pensare anche a te. Sei stato parte integrante di questo percorso, non solo come presenza costante, ma come sostegno silenzioso nei momenti più difficili. Penso a quell'esame di tedesco, che ho dato otto volte prima di superarlo. Tu c'eri, ogni volta. A consolarmi, a incoraggiarmi, a crederci anche quando io non ci credevo più. E forse è un gioco del destino che proprio il giorno in cui ce l'ho fatta, tu non fossi li, ma sappi che ti ho pensato. Io non so se tu sappia di questo mio importante traguardo, ma a me piace pensare che, anche da lontano e anche se in silenzio, saresti fiero di me, anche se non me lo diresti mai. Ti auguro tutto ciò che cerchi, e anche quella serenità che io non sono riuscita a darti. Il bene che c'è stato resta, e resterà sempre, anche se in forma diversa. Grazie per essere stato parte del mio viaggio.

E poi, un ringraziamento va anche a lui, **l'esame di tedesco**. Mi ha fatto cadere più volte di quante riesce a contare, mi ha messo alla prova nel modo più spietato, mi ha fatto sentire per tante volte inadeguata e stanca. Ma è stato anche lui a farmi scoprire quanto sono forte, quanto so rialzarmi, quanta determinazione posso avere quando voglio davvero qualcosa. Non è stato solo un esame: è stato un ostacolo e lezione di vita. E in fondo, oggi lo ringrazio anche per questo.

Un ringraziamento speciale va anche al mio relatore, al professor **Omar Khalaf**, per la disponibilità, la pazienza e la guida preziosa lungo tutto questo percorso. Grazie per aver creduto nel mio lavoro, per i consigli sempre puntuali e per avermi lasciata libera di seguire le mie idee, pur sapendo quando era il momento giusto per intervenire. La sua presenza ha fatto la differenza, e aver avuto il privilegio di condividere questo pezzo di strada con lui è qualcosa che porterò sempre con me.

E infine, mi sento di dover ringraziare anche **me stessa**. A me che ho resistito, che ho trovato la forza di rialzarmi ogni volta e che ho continuato anche quando credevo di non farcela. Grazie a quella parte di me che ha saputo trasformare la stanchezza in determinazione, la paura in coraggio e le cadute in lezioni. Anche se questa triennale si è conclusa in cinque anni, nulla toglie al valore e alla bellezza del percorso che ho fatto. Ogni passo, ogni ostacolo superato, ogni momento vissuto mi ha resa la persona che sono oggi. E oggi, con questa tesi tra le mie mani e con questo mio percorso di crescita alle spalle riesco a dirmi: Sofia, ti voglio bene e sono fiera di te.