

LA DISPERAZIONE DI GIUDA: SUGGESTIONI EPICO-CAVALLERESCHE IN UN POEMETTO DI GIULIO LILIANO FALSAMENTE ATTRIBUITO A TORQUATO TASSO
La disperazione di Giuda: Epic-chivalrous Suggestions in a Short Poem by Giulio Liliano Falsely Attributed to Torquato Tasso

Itala TAMBASCO

Università degli studi di Foggia

Fecha final de recepción: 30 de junio de 2023

Fecha de aceptación definitiva: 15 de octubre de 2023

RIASSUNTO: Nel 1621, il libraio veneziano Giacomo Scaglia ebbe fra le mani una copia anonima del manoscritto di Giulio Liliani *Impertinenza di Giuda in ottava rima*, poemetto di novanta stanze, stampato nel 1601; egli lo attribuì erroneamente a Torquato Tasso e come tale lo fece pubblicare da Francesco Baba nel 1627. L'importanza di un poemetto che deve la sua ampia diffusione alla falsa paternità tassiana è per noi legata all'eccezionalità di un'opera interamente incentrata sulla figura di Giuda. La risemantizzazione del personaggio neotestamentario, invisibile all'intransigenza dogmatica della Controriforma al punto da essere accostato a Lutero (Aretino, Sarpi), è compiuta da Liliani mediante il ricorso al registro epico. L'episodio di Giuda che si introduce in una selva asettica e priva di connotati geografici, tormentato dalle furie e dal rimorso, è chiaramente costruito in suggestiva antitesi alla follia del paladino Orlando per il quale è prevista una riabilitazione che a Giuda però sarà negata.

Parole chiave: Giuda; Tradimento; Liliano; Tasso; poema.

ABSTRACT: In 1621, the Venetian bookseller Giacomo Scaglia had in his hands an anonymous copy of the manuscript by Giulio Liliani *Impertinenza di Giuda in ottava rima*, a poem of ninety stanzas which was printed in 1601; he erroneously attributed it to Torquato Tasso and as such had it published by Francesco Baba in 1627. The importance of a poem, which owes its wide diffusion to Tasso's false paternity, is for us linked to the exceptional nature of a work entirely

centered on the figure of Judas. The re-semanticisation of the *New Testament* character, disliked by the dogmatic intransigence of the Counter-Reformation to the point of being compared to Luther (Aretino, Sarpi), is accomplished by Liliani through the epic register. The episode of Judas who enters an aseptic forest devoid of geographical connotations, tormented by fury and remorse, is clearly constructed in a suggestive antithesis to the madness of the paladin Orlando, for whom a rehabilitation is envisaged which, on the contrary, will be denied to Judas.

Keywords: Judas; betrayal; Liliano; Tasso; poem.

La collocazione infernale del personaggio di Giuda ha connotato tutto quell'immaginario letterario medievale e moderno che ha osato concedere al traditore un'insolita estensione narrativa, seppur realizzata nella direzione consolidante della sua *damnatio memoriae*. L'indagine condotta sulla fortuna e sull'evoluzione del personaggio neotestamentario nell'alveo della letteratura italiana ci consente di affermare con un certo convincimento che non esiste alcun componimento, almeno fino alla prima metà dell'Ottocento, che dispensi Giuda dall'atrocità delle pene infernali.

Un'analisi attenta della presenza del traditore nelle opere della letteratura moderna non può prescindere dalla ridefinizione a cui fu sottoposto negli anni della Riforma Protestante, quando i riflettori cominciarono ad accendersi su personaggi moralmente condannati dalla Chiesa, per la compromissione provvidenziale della loro vicenda.

Nella sua *Historia del concilio Tridentino*, Sarpi registrava la formazione degli articoli luterani che al primo punto sopra il Libero Arbitrio recitavano: «Dio è total causa delle opere nostre, così buone, come cattive, et è così propria opera di Dio la vocazione di Paolo, come l'adulterio di David e la crudeltà di Manlio et il tradimento di Giuda» (Sarpi, 1974: 367). Il dibattito teologico-filosofico sul Libero Arbitrio induce a una ridefinizione, quantomeno in termini dialettici, sulla responsabilità dell'errore umano che, per la prima volta, getta una luce nuova sull'indiscussa colpevolezza di Giuda che, vale la pena di ricordare, ne *La Passione di Gesù* di Pietro Aretino veniva assimilato proprio alla figura di Martin Lutero: «E chi lo avesse rimirato in viso vi havrebbe scorto nel sembiante quella pessima intentione che scorgono i giusti nelle opre di Luthero per cui Christo accende un fuoco che guai per lui e per i suoi seguaci» (Aretino, 2018: 529).

Mentre si respirava ancora un clima fortemente coercitivo da parte della Chiesa nei confronti della produzione letteraria italiana, nel 1621, il libraio veneziano

¹ È il caso di ricordare che le idee gnostiche conobbero in età umanistica una nuova stagione con la traduzione del *Corpus Hermeticum* di Marsilio Ficino, una raccolta di scritti filosofico-religiosi di epoca imperiale (II-III secolo d. C.) attribuiti ad Ermete Trismegisto. Rappresentante della fonte d'ispirazione del pensiero ermetico e neoplatonico rinascimentale, per secoli, il *Corpus* fu considerato un'opera appartenente alla letteratura dell'Antico Egitto. Secondo la tradizione, Ermete Trismegisto visse ai tempi di Mosè. Marsilio Ficino, che tradusse per primo l'opera in latino, indicò Orfeo (gli *Inni*), Platone e Plotino come i più tardi rappresentanti della sapienza antica contenuta nel *Corpus* (Trismegisto, 2001).

Giacomo Scaglia ebbe fra le mani una copia anonima del manoscritto di Giulio Liliano *Impenitenza di Giuda in ottava rima*, poemetto di novanta stanze, stampato nel 1601; egli lo attribuì erroneamente a Torquato Tasso e come tale lo fece pubblicare da Francesco Baba nel 1627². Se è vero ciò che ha affermato Solerti, sostenendo che «la magia del nome di Torquato servì di passaporto ad altre edizioni» (Solerti, 1985: 122), non possiamo esimerci dal considerare che fu proprio l'inusitato protagonismo di Giuda, accreditato dalla penna del sommo ferrarese, a valergli una diffusione così capillare. D'altronde, abbiamo già rilevato come, proprio negli stessi anni, il Gesuita Masselli denunciava una certa omissione narrativa sulla figura di Giuda nel suo trattato *Del Santissimo Sacramento dell'Altare*, per la prima volta interamente incentrato sulla questione del tradimento, ma orientato a discutere su questioni squisitamente teologiche afferenti al dogma della Transustanziazione³.

Il racconto di Liliano prende avvio dalla crocifissione di Cristo; solo allora Giuda è in grado di comprendere la portata empia del suo misfatto, ma il suo pentimento è vano. I sacerdoti del tempio scherniscono il suo tentativo di riscattarsi mediante la restituzione dei trenta denari e innescano così l'inizio della sua *descentio ad inferos* in una selva dai contorni asettici, priva di connotati geografici, sconvolto ancora per l'intervento classicheggiante delle furie che fomentano il suo rimorso:

Così schernito il traditor si parte
E fugge i tetti, e la città crudele
Fugge a gran passi, e solitaria parte
Cerca sol per sfogar le sue querele.
Se stesso aborre, odia l'ingegno, e l'arte

² L'opera riscosse subito un discreto successo, testimoniato dalle numerose riedizioni, a distanza di dieci anni, ma per una ricognizione più esaustiva delle fasi editoriali del poemetto pseudo-tassiano si faccia riferimento a Solerti (1895: 122), il quale riferisce di una lettera in cui lo stesso Liliano, avvedutosi dell'equivoco, incaricava delle trattative Ciro di Pers, affinché potesse porre rimedio alla falsa attribuzione: «il medesimo Scaglia già mi promise di mutar l'iscrizione a *L'impenitenza di Giuda* pubblicata sotto il nome del Signor Torquato Tasso, avendogli io fatto costatare essere opera mia, passa tuttavolta sotto l'istesso nome, onde per grazia v. s. Illustrissima, si contenti consigliarlo che la muti, perché in altro modo io sarei sforzato di far una dichiarazione di questo fatto, che gli sarebbe di pregiudicio, e di poco gusto...» (D'Alnico, li 18 giugno, 1633). Si tratta di una lettera conservata fra i manoscritti di Giusto Fontanini (LXXI, p. 31) nella biblioteca di San Daniele del Friuli (Civica Biblioteca Guarneriana) (cfr. Narducci, 1875: 5-8). Le pretese dell'autore furono vane e il poemetto continuò ad avere numerose ristampe sotto il nome del più noto poeta fino al 1815 (cfr. Solerti, 1895: 122).

³ Il dato interessante di uno scritto che non prenderemo in considerazione per l'esplicito proposito teologico è l'allusivo ragguaglio riferito all'assenza narratologica della figura di Giuda, resa esplicita nella dedica iniziale a don Bernardino, vescovo del Paraguay e consigliere del Re di Spagna presso Cosenza, in cui si afferma che fra i tre nemici di Dio, Satana, Giuda e l'Anticristo, sia arrivato finalmente il momento di concedere una certa estensione narrativa anche a Giuda: «Adunque se i profeti e i santi dottori assaisimo dissero del primo, e del terzo: san Daniele, san Giovanni e san Paolo: chi proibirà che del secondo altresì non si possa scrivere? Venendo i mortali avvertiti che per quelli sbalzi e cadute e precipity non si avvino, anzi scorrendo in quella vita i passi da lui fatti, ad ogni modo non ci camminino» (Masselli, 1616: 3).

Che'l fè sì poco al suo Signor fedele,
 N'egli dovea morir se di quest'uno
 Indignissimo error fosse digiuno.
 [...]
 Così lontan da cani, e i cacciatori
 Anelando s'en v'è timida belva,
 e ne' più densi e taciturni orrori,
 d'avviluppati boschi si rinselva;
 scorge l'alba nascente, odia gli albori,
 egli fugge e s'asconde in folta selva.
 E là sol creder rimaner sicuro,
 dove antro i[[] cieli cavernoso e scuro.
 [...]
 Le furie ultrici, che da i Regni Stigi,
 a far gl'iniqui uffici erano uscite,
 e seguian del fellon l'orme, e i vestigi,
 per quelle inculte strade erme e romite,
 Acciò sian pronte à gli ultimi litigi,
 Con le faci fomanti accese in Dite
 Gli stan d'intorno, e voce al cor gli suona,
 che così minacciando gli ragiona (Liliano, 1601: 6-8).

Uno scandaglio di pulsioni contrastanti è posto al centro del poema: il lunghissimo monologo cadenzato dalla modulazione armonica delle ottave persuade Giuda sulla convenienza della sua morte per porre fine a un'esistenza ignobile. Da qualsiasi angolatura consideri il suo tradimento, egli non trova conforto e precipita senza soluzione di continuità nella più cupa disperazione.

In una suggestione lessico-semantica di evidente derivazione ariostesca, il turbamento di Giuda è narrato in circostanze simili a quelle di Orlando che, inabissato in una selva dagli evidenti connotati danteschi, cede alla follia e perde il senno⁴. Le «furie ultrici» che qui tormentano Giuda, conducendolo gradualmente alla morte,

⁴ La pervasività dei rimandi alla *Commedia* all'interno del sistema linguistico del *Furioso* non presenta certo una questione nuova per i moderni studi filologici. Il dantismo linguistico di Ariosto è un fenomeno ampiamente consolidato già dai notevoli lavori di Segre (1966: 51-83) e Blasucci (1968: 188-231), che, da un lato, sottoponevano a misure statistiche i materiali raccolti, dall'altro, ne rilevano un livello fonologico e stilistico tale che la frase dantesca, nella sua pura impostazione ritmico-sintattica, si convertiva nel poema ariostesco in un ricorrente stilema narrativo. Sarebbe più opportuno indagare sulle implicazioni ermeneutiche che emergono da tali rimandi, per le quali ci baseremo in parte sul recente lavoro svolto da Bartoli (2017: 75-82), che per primo ha segnalato la necessità di andare oltre tale banalizzazione in senso filologico per compiere quella che lui stesso definisce una rifunzionalizzazione di determinati versi valutandoli nella complessiva trama intertestuale che unisce i due testi.

rievocano «l'ultrici furie» che molestarono Filandro dopo aver ucciso Argeo a causa dell'inganno di Gabrina⁵.

Sulla responsabilità del loro assillante lavoro insiste molto il protagonista liliano che conduce il lettore alla radice della sua colpevolezza, acuita dall'empio retaggio dei natali infernali:

non frà mortali nò, ne l'irenosa
Africa, o in Lerna il primo sol mirai,
or di Furia il Cocito à la dogliosa
Riva d'Averno atro velen succhiai,
nei latrati di Cerbero sdegnosa,
si fè la mente, e rigida nei guai,
e ne' tiranni scempi horridi insami,
gli atti imparai d'ogne pietà lontani (Liliano, 1601: 10).

Numerosissime e ancora più esplicite sono le suggestioni di derivazione dantesca (e quindi Virgiliana) a partire dalla provenienza delle furie che già nella *Commedia* erano collocate in prossimità della palude Stigia, all'ingresso della città di Dite⁶. A ciò si aggiunge l'allusione al ghiaccio di cui Giuda dice di sentire i tormenti mentre è ancora in vita: un presagio della sua effettiva collocazione infernale nel lago ghiacciato di Cocito, sul fondo della Giudecca⁷:

e la vita cadente in mezo al core
sospinge, e chiusa in breve assedio tiene
tutta cinta di ghiaccio, e di pallore,
stilla freddo sudor la fronte, e sviene (Liliano, 1601: 9)

E più avanti:

Anzi sepolto ove più orrenda fossa
ha colà giù l'inesorabil morte
e le gelate serpi alle nude ossa

⁵ «Non fu da indi in qua rider mai visto: / tutte le sue parole erano meste, / sempre sospir gli cian dal petto tristo; / et era divenuto un nuovo Oreste, / poi che la madre uccise e il sacro Egisto, / e che l'ultrice Furie ebbe su moleste. / E senza mai cessar, tanto l'afflisse/ questo dolor, ch'infermo al letto il fisse» (Ariosto, 1964: 708-709).

⁶ «Questa palude che 'l gran puzzo spira / cigne dintorno la città dolente, u' non potemo intrare omai sanz'ira. / E altro disse, ma non l'ho a mente; / però che l'occhio m'avea tutto tratto / ver' l'alta torre a la cima rovente, / dove in un punto furon dritte ratto / tre furie infernal di sangue tinte, / che membra feminine avieno e atto, / e con idre verdissime eran cinte; / serpentelli e ceraste avien per crine, / onde le fiere tempie erano avvinte» (*Inf.* IX, 31-42).

⁷ Non è tuttavia da escludere che altri suggerimenti nel medesimo senso possano essere venuti a Dante da alcuni luoghi della *Bibbia*, nei quali l'immagine del freddo e del ghiaccio è collegata con Lucifero o con il male e il peccato; e anche, più genericamente, da precedenti rappresentazioni medievali dell'inferno, in cui è frequente, tra le pene, quella dell'immersione nel ghiaccio (Pézar, 1963: 316-317).

orribilmente se ne stanno attorte (Liliano, 1601: 19)⁸.

Seppur inaccettabile, il tradimento di Giuda merita di essere riconsiderato alla luce di una più adeguata analisi dei suoi impulsi. Come Ariosto fa sì che Orlando «generi una crepa all'interno dell'intero mondo di valori dell'intero sistema cavalleresco» (La Trecchia, 2010: 19), allo stesso modo, ci pare che anche Liliano crei una spaccatura all'interno di quel sistema di certezze dogmatiche che imputavano parentoriamente a Giuda la crudeltà dell'inganno, ignorando del tutto lo scandaglio di emozioni che dovettero certamente condurlo alla disperazione e alla morte. Un ruolo fondamentale nella descrizione dello stato collerico di Orlando era attribuito da Ariosto alla sua incapacità di lasciare andare le pulsioni negative: l'impetuoso dolore che usciva a fatica («goccia a goccia») dal suo corpo:

Fu allora per uscir del sentimento
 sì tutto in preda del dolor si lassa.
 Credete a chi n'ha fatto esperimento,
 che questo è 'l duol che tutti gli altri passa.
 Caduto gli era sopra il petto il mento,
 la fronte priva di baldanza e bassa;
 né poté aver (che 'l duol l'occupò tanto)
 alle querele voce, o umore al pianto.
 L'impetuosa doglia entro rimase,
 che volea tutta uscir con troppa fretta.
 Così veggían restar l'acqua nel vase,
 che largo il ventre e la bocca abbia stretta;
 che nel voltar che si fa in su la base,
 l'umor che vorria uscir, tanto s'affretta,
 e ne l'angusta via tanto s'intrica,
 ch'a goccia a goccia fuore esce a fatica⁹ (Ariosto, 1964: 785).

Nella scelta dell'autore di intervenire a questo punto della narrazione con una *invocatio* al lettore si rifletteva l'urgenza di chiedergli uno sforzo di immedesimazione. Il progressivo ampliamento della follia viene costantemente messo in relazione

⁸ Incedendo di qualche ottava, più numerosi diventano i riferimenti al gelo da cui si sente avvolto: «s'ogn'aura di sospir che s'avvicina / la commove e di pianto ogni liev'onda / fia mai ch'io sol gelata la miri / ai nemi de' miei pianti, à i miei sospiri?» (Liliano, 1601: 22); «Così diceva che dal destro lato / l'angel miglior spirava aura soave / e di fiamme d'amor il cor gelato / struggea, e quel peso divenia men grave» (Liliano, 1601: 23).

⁹ Scrive in proposito Casadei (2008: 173): «all'interno dello spazio testuale liberamente romanzesco si colloca l'io del poeta, che ne è pienamente responsabile, e che lo usa per manifestare le pulsioni contraddittorie che lo spingono alla scrittura. In quest'ottica il procedimento creativo fondamentale di Ariosto sembrerebbe molto simile a quello di Pirandello che, in effetti, al di là dei giudizi specifici sul poeta ferrarese, teatralizza e rende quasi uno psicodramma il suo rapporto con i personaggi e con la loro realtà più autentica di quella delle persone in carne e ossa».

all'esperienza di un narratore, Ariosto, dalla personalità spiccata che dichiara di aver già sperimentato un dolore simile a quello del paladino, rinunciando al più diffuso moralismo stereotipato per aprirsi alle esigenze di un'etica tendenzialmente flessibile. Sullo scenario del richiamo evidente alla teoria galenica degli umori, l'autore sembra prospettare al lettore il grado di responsabilità umana sulla possibilità di dirigere le proprie pulsioni¹⁰. Ci pare allora che il poema di Ariosto agisca come ipotesto anche in questo senso, per l'estensione poetica che Liliano dedica all'introspezione di Giuda:

Volea gridar ma ancor tenea il martiro,
imperioso, al suon le strade chiuse,
e per angusto càlle usciva à pena,
debole spirto, e faticosa lena.
Mà fatta meno quella doglia acerba,
libero il suon, gli occhi men pigri, e lenti,
col mento in giù steso il fellon su l'herba,
dir comincò con interrotti accenti (Liliano, 1601: 9).

Giuda è colto in atteggiamento composto e piange, abbassando la testa («col mento in giù steso il fellon su l'herba,/ dir comincò con interrotti accenti», Liliano, 1601: 9); il grido di dolore esce a fatica dal suo corpo rinviando alle stesse circostanze in cui Ariosto ha raccontato Orlando, descritto in atteggiamento di pudica vergogna, con «la fronte priva di baldanza e bassa» (Ariosto, 1964: 785) nell'atto di dar sfogo al pianto che a fatica fuoriesce dai suoi occhi.

Ancora più esteso è il racconto delle pulsioni su cui Liliano costruisce il protagonismo di Giuda, incentrato sull'autocommiserazione. L'obiettivo non è tuttavia quello di fornire a Giuda una giustificazione per il suo tradimento –reso esplicito dalla reiterante autocondanna conclamata lungo tutto il poema– quanto più, in virtù di una certa coerenza con l'*humanitas* filantropica del tempo, un'apertura verso la multiforme fenomenologia delle emozioni posta alla base dell'agire umano.

Liliano ci conduce gradualmente alle ragioni della disperazione di Giuda e ciò gli conferisce un certo spessore tragico che distoglie il lettore dalla piatta crudeltà del

¹⁰ Così, Orlando va somigliando sempre più ai dannati della decima bolgia dantesca, in particolare i falsari e fra loro maestro Adamo. Sebbene le affezioni dantesche siano sempre frutto dalla volontà divina, vi è anche chi, tra gli antichi commentatori, prova a descrivere la loro malattia come conseguenza diretta di una attitudine assunta in vita. Jacopo della Lana, ad esempio, tiene a precisare che la compromissione del loro corpo derivi dal fatto che il falsario «ha avuto la mente e la operazione corrotta», suggerendo l'idea che l'infermità che li affligge fosse inevitabile conseguenza della loro dedizione mentale, oltre che fisica, al peccato (della Lana: 1866-67). I falsari di moneta della decima bolgia sono tormentati dall'idropisia, una malattia causata dall'accumulo di liquido sieroso, che gonfia a dismisura il corpo umano. Nella generale trasfigurazione dei dannati che abitano l'ottavo cerchio, quella di Maestro Adamo è sicuramente la più repellente ed anche la più nota. L'infelice che per la pancia gonfia giace a terra e, nella sua magrezza, allunga il collo, su cui spunta un esile viso, rassomiglia ad uno strumento musicale: il liuto (*cf.* Tambasco, 2020).

misfatto compiuto. A ben guardare, anche la scelta di trasporre in ottave la vicenda neotestamentaria sembrerebbe alludere in qualche misura alla prospettiva di un personaggio anacronisticamente allineato ai paladini cristiani della letteratura coeva. Non a caso, aggiungiamo –e non per alimentare dubbi sull’attribuzione di un’opera giustamente ricondotta al suo legittimo autore–, il poema di Liliano fu ritenuto a lungo del Tasso in virtù della sua evidente similarità stilistica con la *Gerusalemme*, come dichiarato dal curatore della seconda ristampa, Renato Bona, che su questa conformità ha costruito la sua prefazione¹¹:

Meritano eterna vita e d’esser per ciò dissepolti dalla tomba dell’oblivione le opere di quell’autore che col suo stile ha sì gloriosamente cantata la Liberazione del Sepolcro della medesima Vita; ond’è che alla luce delle stampe, dall’ombre di un segreto cancello in questi morti caratteri è stata esposta alla vita [...] opera del Signor Torquato Tasso, affinché si vegga, nei carmi di questa nobil musa, risorgere alla vita miracolosamente la morte stessa, e vittoriosa emulare questa novella tromba l’antica lira di Orfeo che si vantò d’haver tratto dal Regno della Morte Colei ch’egli apprezzava quanto la vita. E finalmente, perché s’ammiri un Tasso destar col dolce suo canto dal sonno della morte la morte di colui che con l’insoave scoppio d’un bacio ha cagionato il sonno della morte alla vita: così mentre nello stile divino di quest’autore che vive immortalmente, scorgerassi la morte di un Deicida, sarà sì come eterno questo glorioso stile, così eterna l’infame morte di lui. Et in quest’operetta come in un picciol Paradiso ritroverà l’autore eterne le sue glorie e come in un picciol Inferno, eterne le sue pene ritroveravvi questo empio, poiché in Inferno *nulla est redemptio*. Pertanto o tu che leggi, avverti a non latrar qual Cerbero, e a non baciar qual Giuda, acciocché a te Inferno simile o simil morte non tocchi (Liliano, 1601: 8-9).

La prefazione è intrisa di dantismo finanche nella scelta di latinizzare, sulla scorta di Boccaccio, lo sconcertante ammonimento che Dante legge sulla porta dell’*Inferno* «lasciate ogni speranza voi ch’entrate» (*nulla est redemptio*)¹² che assieme ai latrati di Cerbero non lascia molti dubbi circa la collocazione pensata dallo scrittore per il personaggio neotestamentario (Boccaccio, 2007: 116-117)¹³.

Occorre allora tornare al poemetto per compiere alcune riflessioni sulla sua scelta di versificare per la prima volta la spinosa questione della dibattuta indulgenza

¹¹ È da precisare, a conferma della complicatissima vicenda editoriale che caratterizzò il poema in oggetto, che sulla copertina della seconda ristampa figura, subito dopo il titolo, la dicitura apposta inequivocabilmente a inchiostro «di Gennaro Giannelli» che lascia pensare ad una lunga contesa autoriale delle sorti del poemetto.

¹² «Lasciate ogni speranza, o voi ch’entrate», dentro di me, “quia in inferno nulla est redemptio”, se ciò di potenza assoluta Iddio non facesse, come fece de’ santi padri, li quali ne trasse quando già risuscitato da morte spogliò il limbo» (Boccaccio, 2007: 116-117). L’assioma latino «in Inferno nulla est redemptio», popolare nella letteratura medievale, è secondo Berthier (1899: 35), ricavata dal *Responsorio dell’ufficio cattolico (Off. defunct. In Resp. Lect. VII)*.

¹³ In linea con l’innologia acetica del XIII secolo, il timore divino si fa strumento di salvezza. Sull’argomento, si veda Erminni (1902: 42-55).

divina. Giuda continua a discutere fra sé sull'opportunità o meno di abbandonarsi al suicidio, mentre un barlume di speranza nasce dal ricordo delle parole usate in vita da Gesù che era pronto a elargire il suo perdono a ogni sorta di peccatore:

Ma che penso? Che parlo? E in abbandono
A sì gran precipizio affretto il piede?
Perché non devo ancor sperar perdono,
se sol merta perdon chi 'l brama e chiede?
Chi sa se pur sospiro umile e prono,
che pietà nbon ritrovi la mia fede?
E dal mio duolo e da un amaro lutto,
Di pace io ne riporti eterno frutto?
Non vuol la morte il mio Signor dell'empio,
ma si converta e viva a lui gradito:
io l'ho pur fra la turba e 'n mezzo il tempio,
A dir sovente di sua bocca udito.
Dovea in croce patir l'ultimo scempio,
che ab eterno nel ciel fu stabilito;
e se venne a morir perché diffido,
d'aver grato perdon se ben l'ancido? (Liliano, 1601: 21)

Il traditore chiama in causa la questione spinosa del Libero Arbitrio, negli stessi anni in cui la Chiesa controriformistica tentava di lasciarsi alle spalle la *querelle* sulla predestinazione discussa fra «eresia» luterana e Chiesa cattolica. E proprio al vagheggiamento della predestinazione si allude nelle terzine dello speranzoso monologo in cui Giuda discute della morte di Cristo nei termini vischiosissimi di morte necessaria («Dovea in croce patir l'ultimo scempio/ che ab eterno nel ciel fu stabilito», Liliano, 1601: 21). Visto da tale prospettiva, il suo tradimento meriterebbe il perdono già solo in virtù di un suo adeguamento al proposito divino («d'aver grato perdon se ben l'ancido», Liliano, 1601: 21).

L'ardimentosa trasgressione del Liliano dura però solo il tempo di due ottave. La vagheggiata possibilità di un'assoluzione cede subito il passo alla disperazione e torna ad allinearsi agli intenti compositivi dichiarati fin dal titolo; ma resta pur sempre agli atti di una letteratura che si avvia pian piano verso il processo di «dissimulazione narrativa» del più noto antagonista della storia.

La fugace prospettiva salvifica, suggerita dalla stessa magnanimità di cui Cristo aveva sempre dato prova tra le folle, non basta a Giuda per confidare nel suo perdono; egli sprofonda nella più cupa e irreversibile disperazione e dopo aver invocato per sé pene atroci, dà avvio alla più colpevole abnegazione mediante la tradizionale scena dell'impiccagione a un albero «appeso a un ramo ombroso» (Liliano, 1601: 23), acuita dall'espedito virulento di due ferite che si autoinfligge sul fianco e sul volto¹⁴. Poi, secondo lo scenario riferito negli *Atti* del particolare macabro del corpo

¹⁴ «Il traditor di nuovo i sensi caccia/ lunge, e in se stesso a incrudelir si move/ già sù'l ferito petto e su la faccia/ un rio di sangue horribilmente piove/ dal fianco un largo cinto indi si scaccia/ per far del

squarciato e delle viscere sparse sul campo di sangue¹⁵, Giuda immagina che le sue membra possano essere squartate e gettate via da lupi rapaci e da esseri mostruosi: «rapite queste membra e in ogni parte/ sian nel mondo per voi divise e sparte» (Liliano, 1601: 30).

Sopraffatto dalla sua disperazione, Giuda si uccide, ma solo dopo aver trascinato il lettore nelle tortuose insenature della sua anima. Egli finisce, per questo, col tramutarsi in un eroe tragico che, a differenza degli eroi forti e compatti della tradizione epica, tutt'uno col divino (come il Tancredi tassiano), è un essere moderno e complesso in costante tensione fra pulsioni spirituali ed esigenze carnali, pienamente consapevole del dramma che lo attraversa, fino a darsi la morte¹⁶. Il dramma del Giuda liliano coincide con il dramma dell'eroe tragico che, pur essendo obbligato ad una scelta dolorosa per volontà divina, ne è assolutamente e radicalmente responsabile, e quindi prova sentimenti moderni, conflitti interiori, angoscia, disperazione, ma soprattutto un senso di estrema solitudine. Il personaggio si richiama alla tradizione epica coeva per rovesciarne i parametri. Se i poemi cavallereschi contemporaneamente cantavano le vittoriose gesta dei paladini cristiani contro gli infedeli a difesa della

suo valor ultime prove» (Liliano, 1601: 41).

¹⁵ Negli *Atti degli Apostoli* l'episodio è descritto al primo capitolo, quando Pietro deve sorteggiare un sostituto di Giuda Iscariota per i dodici apostoli, che risulterà poi essere Mattia (*cf.* *Atti* 1, 18-19): «Hic quidem possedit agrum de mercede iniquitatis; et pronus factus crepuit medius, et diffusa sunt omnia viscera eius. Et notum factum est omnibus habitantibus Ierusalem, ita ut appellaretur ager ille lingua eorum Aceldamach, hoc est ager Sanguinis».

¹⁶ Ci sia concessa una breve, seppur doverosa digressione sul suggestivo accostamento che ci sembra di poter azzardare con la figura mitica di Aiace, nella sua più drammatica rappresentazione sofoclea. Molte sono le risonanze nell'itinerario della comune *descentio ad inferos* scandita da sentimenti simili. Aiace incarna la figura dell'eroe che, vittima di un tragico destino, si mostra capace di affrontare la cattiva sorte senza cedimenti e compromessi, fino all'estremo atto del suicidio che nella prospettiva precristiana di Sofocle, si traduce in esempio di eroismo puro e incontaminato. Quando Ulisse viene giudicato il più degno di ricevere in consegna le armi del defunto Achille, Aiace non sopporta l'affronto e medita di vendicarsi, ma la dea Atena gli toglie il senno e Sofocle descrive con tratti molto efficaci la sua follia. Impazzito, fa strage del bestiame dei Greci e di tutto ciò che si trova dinanzi determinato ad uccidere il suo avversario. Recuperato il senno, ma irrimediabilmente compromessa la sua immagine di valente guerriero, egli teme la sua reputazione e il pubblico scherno. Decide allora di togliersi la vita come ultima possibilità per salvare il suo onore. Lo stesso viaggio introspectivo è riconducibile alla scansione del Giuda di Liliano; accecato dall'invidia, egli decide di tradire Gesù per effetto delle furie «ultrici» che lo privano del senno. Quando Giuda rinsavisce ormai è troppo tardi e medita il suicidio come unica possibilità di salvare il suo onore: «Ahi, che diran gli ossequiosi amici,/ che meco un tetto, una sol mensa accolse?/ Altri presaghi de' miei crudi offici/ nel dubio stā, che grave duol gl'involve/ Altri ancora per rupi, e per pendici/ va forse in fuga, ove 'l timor gli volse,/ et alternando flebili concenti/ empion gli antri di gridi e di lamenti» (Tasso, 1688: 40). A ciò si aggiunga il particolare sofocleo della negata sepoltura che in prima battuta intensifica il livello di tragicità del suicidio di Aiace, il cui cadavere recupera dignità per i meriti del saggio Ulisse, suo avversario, che, in qualche misura, lo riabilita. Diverse sono le sorti pensate per Giuda che, in linea con gli esigui riferimenti scritturali di *Atti* 1, 18-19, prefigura per il suo corpo la fine indegna della dilapidazione del suo cadavere.

cristianità, Giuda si figura spesso in una battaglia combattuta contro il Cristo e per questo si pone in posizione antitetica rispetto ai leggendari combattenti per la fede, ai quali anacronisticamente si richiama nel suo lungo monologo in ottave:

Altri già si vantò d'alta e munita
rocca espugnar le formidabil mura.
S'habbia trà l'arme e trà la gente ardità
via di portar gran somma fuor sicura
a me vil prezzo à pena l'hoste addita
e gli apro il varco, egli entra, e preda, e fura;
col sâgue altrui, vëdo il mio sâgue e l'alma
e'l tiranno hà trofeo di doppia palma. (Liliano, 1601: 11)

[...]

Che quasi in campo di battaglia intorno
staranno ogn'hor con angosciosa voce
rimproverando, e rammentando il giorno
ch'ultimo vide il mio Signore in croce;
temerò in tanta pena, in tanto scorno
che giust'ira dal ciel cada veloce
e qual Tifeo sotto il gravoso pondo
de le mie colpe ch'io sol resti al mondo (Liliano, 1601: 21).

Qualche parola in più meriterebbe il riferimento a Tifeo, che, nella *Commedia*, compare ancora in prossimità della ghiaccia di Cocito, tra i giganti che torreggiano, circondandolo, il pozzo («Non ci fare ire a Tizio né a Tifo», *cf. Inf.* xxxi, 124). Ma ancora più espliciti sono i riferimenti guerreschi nei versi successivi, in cui racconta il suo tradimento nei termini di una battaglia combattuta contro il Cristo: «Armo io contro il mio Christo il fiero core/ di ribelli pensier munito, e cinto» (Liliano, 1601: 19)¹⁷.

Colpevole del proprio traviamiento, egli invoca la punizione mediante l'eterno castigo, ma anche per mezzo dell'espedito topico della scrittura come principio eternante della sua dannazione, impressa per sempre sulle cortecce arboree della selva:

Deserti boschi, hor che l'inferral forza,
seco mi tragge à la spietata corte,
fin che'l Sol i suoi raggi ammorza,
resti memoria in voi della mia morte;
ogni sasso, ogni tronco e ramo e scorza,
scritto così di nero smalto porte,
Giuda, che nacque semplice colomba,
qui morì corvo, e l'aria ebbe per tomba (Liliano, 1601: 29).

¹⁷ «Con armi, e insegne di mentito amore/ il vedo, il vendo e'l dò frà i lacci avvinto/ ei dal trafitto sen l'anima fuore/ manda, e riman sovra una croce estinto,/ e mi sostien la terra e non m'inghiotte/ nel tenebroso centro, eterna notte» (Liliano, 1601: 19). Giuda vagheggia una morte che possa farlo sprofondare nel «tenebroso centro» delle tenebre, esattamente dove lo colloca Dante, in *Inferno* xxxiv.

Anche per l'incisione dei segni del suo crudele misfatto, ci pare che Liliano si stia suggestivamente richiamando alla vicenda di Orlando, che ebbe prova del tradimento di Angelica quando «vide scritti / molti arbuscelli in su l'ombrosa riva» (Ariosto, 1964: 781). Ma anche Tancredi nella *Gerusalemme Liberata* volge il pensiero a Erminia e «ne la scorza dè faggi e degli allori / segnò l'amato nome in mille guise/ e de' suoi strani ed infelici amori / gli aspri successi in mille piante incise» (Tasso, 1957: 201). Giuda è consapevole del dramma che lo attraversa fino al punto da volerne lasciare traccia in segno di ammonimento prima di darsi la morte.

Forse intimorito dallo stesso spessore tragico che aveva conferito al suo personaggio, Liliano avverte l'esigenza di incuneare la sua personale e obbligata condanna sul tradimento nel verso finale del poema. L'interruzione insolita delle dolorose riflessioni di Giuda impone al lettore un confronto con il severo ammonimento dell'autore a non lasciarsi impietosire dal discepolo. *In extremis*, Liliano riconduce al suo dichiarato intento didascalico un poema che a tutti gli effetti aveva assunto i contorni del dramma *dell'eroe* diviso tra la soggiogazione al sovrastante disegno divino e la personale responsabilità di aver contravvenuto alla fiducia del Maestro:

Pur sale al tronco, un ramo avince, e'l collo
 Co'l cinto annoda, e in giù cader si lascia,
 dan le membra pesanti orribil crollo,
 e sente ei del morir l'ultima ambascia.
 Così il fellon di più viver satollo,
 l'alma slegò della terrena fascia,
 che fuggì ratta à i regni imi e dolenti,
 Né prendete pietà quindi ò viventi (Liliano, 1601: 30)¹⁸.

Dalle ultime pagine del poema liliano trasuda tutto il terrore della pressione controriformistica, tanto coercitiva per la produzione letteraria del tempo. Del tutto trascurato dalla critica, *La disperazione di Giuda* meriterebbe un più ampio approfondimento, già solo per il fitto reticolato di suggestioni con cui si cala per la prima volta il traditore nel più ampio *entourage* della tradizione letteraria. Il protagonista del poema liliano predispone il lettore alla graduale «riabilitazione» letteraria del tradimento. L'impulso della fantasia poetica, come sempre, ha incoraggiato nei secoli l'ideazione di racconti che hanno colmato gli indugi silenti e i vuoti circostanziali delle *Scritture*, inducendo perfino a riconsiderare il ruolo di Giuda nella storia.

¹⁸ L'incerta derivazione del suo etimo ha suggerito a molti l'idea che il termine «ambascia» fosse neologismo dantesco. Giacomo Poletto nel suo commento ottocentesco è fra i primi ad avanzare l'ipotesi concreta di un volgarizzamento dell'autore per esprimere una certa stanchezza e mancanza di respiro (Poletto, 1894).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALIGHIERI, Dante (1899). *La Divina Commedia, Inferno*. G. Berthier (a cura di). Milano: Hoepli.
- ARETINO, Pietro (2018[1535]). *La Passione di Giesù*. É. Boillet (a cura di). Roma: Salerno Editrice.
- ARIOSTO, Ludovico (1964). *Orlando furioso*. E. Sanguineti e M. Turchi (a cura di). Milano: Garzanti.
- BARTOLI, Lorenzo (2017). «Solo e senza altrui rispetto». (Orlando Furioso xxiii, 122, 2)». *Quaderns d'Italià*, vol. 22, pp. 75-82.
- BLASUCCI, Luigi (1968). «Ancora sulla Commedia come fonte linguistica e stilistica del Furioso». *Giornale storico della letteratura italiana*, vol. 145, pp. 188-231.
- BOCCACCIO, Giovanni (2007). *Il commento alla Divina Commedia e gli altri scritti intorno a Dante*. D. Guerri (a cura di). Bari: Laterza.
- CASADEI, Alberto (2008). «Nuove prospettive su Ariosto e sul Furioso». *Italianistica*, vol. 37, n. 3, pp. 167-192.
- DELLA LANA, Jacopo (1866-67). *Commento sopra la Divina Commedia di Jacopo della Lana bolognese*. L. Scarabelli (a cura di). Bologna: Tipografia Regia.
- ERMENNI, Filippo (1902). «Il Dies Irae e l'innologia ascetica nel secolo decimoterzo». *Rivista Internazionale di Scienze Sociali e Discipline Ausiliarie*, vol. 30, n. 117, pp. 42-55.
- LA TRECCHIA, Patrizia (2010). «Considerazioni sull'episodio della follia di Orlando nell'*Orlando Furioso*». *Rivista di letteratura italiana*, vol. 28, n. 1. Recuperato il 3 novembre 2023, in <http://digital.casalini.it/10.1400/142995> - Casalini id: 2403242.
- LILIANO, Giulio (1601). *L'impenitenza di Giuda*. Udine: Natolini Editore.
- MASSELLI, Lorenzo (1616). *Aggiunta al trattato del santissimo Sacramento. Dove con l'occasione dell'indegno comunicarsi di Giuda il Traditore si tratta della sua perversa, vita, e costumi. Et se Salomone sia salvo. Del padre Lorenzo Masselli della Compagnia di Giesù. Predicata dopo vespro nell'Annunziata di Napoli nell'anno 1608*. Napoli: Stamperia di Tarquinio Longo.
- NARDUCCI, Luigi (1875). «Lettera inedita di Giulio Liliano di San Daniele al cav. Fra Ciro di Pers». *Notizie storiche della Biblioteca comunale di Sandaniele del Friuli*. Venezia: Tipografia del Commercio di M. Visentini.
- PÉZARD, André (1963). «Le chant des traîtres». In V. Vettori (a cura di), *Lecture dell'Inferno*. Milano: Marzorati.
- POLETO, Giacomo (1894). *La Divina Commedia di Dante Alighieri con commento del Prof. Giacomo Poletto*. Roma: Lefebvre.
- SARPI, Paolo (1974[1544]). *Historia del Concilio Tridentino*. C. Vivanti (a cura di). Torino: Einaudi.
- SEGRE, Cesare (1966). «Un repertorio linguistico e stilistico dell'Ariosto». In *La Commedia, Esperienze ariostesche* (pp. 51-83). Pisa: Nistri-Lischi.
- SOLERTI, Angelo (1895). *Vita di Torquato Tasso, Lettere di diversi a documento e a illustrazione della vita e delle opere di Torquato Tasso*, II. Torino/Roma: Ermanno Loescher.
- TAMBASCO, Itala (2020). «L'omor che mal converte». Quando la mente condanna: Dante e Boccaccio». In A. Campana e F. Giunta (a cura di), *Natura, Società, Letteratura*. Atti del XXII Congresso dell'ADI-Associazione degli Italianisti. Roma: Adì editore.

- TASSO, Torquato (1628). *La disperazione di Giuda. Poema del signor Torquato Tasso, con dedica a Nicolò Barbarigo e Marco Trivisano, ad istanza di Giacomo Scaglia*. Venezia: Francesco Baba.
- TASSO, Torquato (1688). *La disperazione di Giuda, Poemetto postumo del Signor Torquato Tasso, Impresso per la prima volta in Milano l'anno 1628 e di nuovo in questa seconda impressione dedicato a all'Em.mo e Rev.mo Signore Cardinal Felice Rospigliosi* (1628). Roma: Domenico Antonio Ercole.
- TASSO, Torquato (1957). *La Gerusalemme liberata*. L. Caretti (a cura di). Milano: Mondadori.
- TRISMEGISTO, Ermete (2001). *Corpus Hermeticum*. V. Schiavone (a cura di). Milano: Biblioteca Universale Rizzoli.