

4

a cura di Mauro de Socio,
Cristina Di Maio,
Maria Valeria Dominioni
e Giulio Martire

EXPERIMETRA

Lo snodo/la svolta

**Permanenze, riemersioni e dialettica
dei livelli di cultura nel testo**



Lo snodo/la svolta

Permanenze, riemersioni e dialettica dei livelli di cultura nel testo

a cura di Mauro de Socio, Cristina Di Maio,
Maria Valeria Dominioni e Giulio Martire

eum

Esperimenta

Collana di studi linguistici e letterari comparati
Dipartimento di Studi umanistici – Lingue, Mediazione, Storia,
Lettere, Filosofia

4

Collana diretta da Marina Camboni e Patrizia Oppici.

Comitato scientifico: Éric Athenot (Université Paris XX), Laura Coltelli (Università di Pisa), Valerio Massimo De Angelis (Università di Macerata), Rachel Blau DuPlessis (Temple University, USA), Dorothy M. Figueira (University of Georgia, USA), Susan Stanford Friedman (University of Wisconsin, USA), Ed Folsom (University of Iowa, USA), Luciana Gentili (Università di Macerata), Djelal Kadir (Pennsylvania State University, USA), Renata Morresi (Università di Macerata), Giuseppe Nori (Università di Macerata), Nuria Pérez Vicente (Università di Macerata), Tatiana Petrovich Njegosh (Università di Macerata), Susi Pietri (Università di Macerata), Ken Price (University of Nebraska), Jean-Paul Rogues (Université de Caen – Basse Normandie), Amanda Salvioni (Università di Macerata), Maria Paola Scialdone (Università di Macerata), Franca Sinopoli (Università di Roma La Sapienza).

Comitato redazionale: Valerio Massimo De Angelis, Renata Morresi, Giuseppe Nori, Tatiana Petrovich Njegosh, Irene Polimante.

La collana intende pubblicare volumi di carattere multi- e interdisciplinare, in italiano e in altre lingue, capaci di misurarsi e dialogare con la critica internazionale, proponendo una innovativa esplorazione e trasgressione dei confini teorici, linguistici, ideologici, geografici e storici delle lingue e delle letterature moderne e contemporanee, al fine di dare un contributo originale al dibattito transnazionale sulla ridefinizione del ruolo delle discipline umanistiche nel XXI secolo.

issn 2532-2389

Isbn 978-88-6056-729-1 (print)

Isbn 978-88-6056-730-7 (on-line)

Prima edizione: dicembre 2021

©2021 eum edizioni università di macerata

Corso della Repubblica, 51 – 62100 Macerata

info.ceum@unimc.it

<http://eum.unimc.it>

Impaginazione: Centro Stampa di Meucci Roberto

Questo volume è stato pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi umanistici dell'Università degli Studi di Macerata (Dottorato di ricerca in Studi linguistici, filologici e letterari).

Indice

- 9 Introduzione
di Mauro de Socio, Cristina Di Maio, Maria Valeria Dominioni e
Giulio Martire
- Massimo Bonafin
- 19 Lo snodo, la svolta e altri concetti critici sui rapporti fra testi
e culture
- Andrea Ghidoni
- 41 Scintille di un archetipo: draghi alla fontana, eroi sonnolenti e
fanciulle vigili nella narrativa medievale
- Gloria Zitelli
- 83 Elena di Troia nei romanzi in francese antico del XII secolo:
un possibile esempio di personaggio liminale
- Daniela Mariani
- 103 I racconti della *Vie des Pères* del XIII secolo: tra catechesi
cristiana e paradosso folklorico
- Tiziano Presutti
- 121 Aiace e Atena. Il dissidio come innovazione nella teodicea di
Sofocle
- Olena Igorivna Davydova
- 139 *Ubi sunt leones?* L'evoluzione del confine tra Europa e Asia
nei testi odeporeici dei secoli XIII-XIV

- Flavia Garlini
157 Affioramenti e caratterizzazioni di un personaggio alla luce della varianza geografica: Gui de Nanteuil
- Silvia Rozza
169 Lancillotto “cambia direzione”: la materia arturiana ritorna ai versi
- Serena Cutruzzola
185 La pastorella: caratteri innovativi e riemersioni popolari in Giraut de Borneil (*BdT* 242.44) e in Gavaudan (*BdT* 174.4 e *BdT* 174.6)
- Jasmine Bria
203 Gli enigmi anglosassoni come crocevia di generi e culture: gli esempi di #85 e #72
- Francesca Cupelloni
221 Antonio Pucci e il lessico della *Commedia*: una svolta “popolare”
- Marco Montedori
235 La svolta del 241-240 a.C. nell’*ager faliscus*: identità e romanizzazione nella “lamina di Minerva”
- Valeria Smedile
251 *Vox populi*: “versi popolari” di argomento politico tra tarda repubblica e Impero (I a.C.-III d.C.) nella letteratura storiografica latina
- Carlotta Larocca
265 Tra schermature e camuffamenti: il caso (politico) del Brancaleone di Giovan Pietro Giussani
- Riccardo Castellana
283 La svolta antropologica da Verga a Pirandello
- Patrizia Oppici
301 La passione in cornice
- Roberto Lauro
319 La Crestomazia della prosa di Giacomo Leopardi: una svolta nel genere ‘antologia’?

- Salvatore Azzarello
331 Though aloft on turf or perch ... di noi sarà corpo e morte.
Un trespolo tra Hopkins e Giudici
- Matteo Maselli
347 Dall'*Oppositore* all'*Aiutante*: una rielaborazione topica
come svolta narrativa nella *Commedia*
- Luca Montanari
369 Tra Shem e Yafet. L'ermeneutica della Scrittura in
Emmanuel Lévinas
- Emiliano Alessandroni
385 «Guerriglia semiologica» o «punto di vista della totalità»?
La presenza di Hegel in Franco Fortini
- Gioele Marozzi
397 Dal limite a *L'infinito*: per una lettura (anche) digitale
dell'idillio leopardiano
- Elena Santilli
411 La svolta del “nodo”: dal caso di una filigrana parlante (1293)
alla digitalizzazione dell'Album di filigrane storiche di
Augusto Zonghi (1884)
- Francesco de Cristofaro
425 Così lontano, così vicino. Sulla “giusta distanza” dell'interprete

Introduzione

di Mauro de Socio, Cristina Di Maio, Maria Valeria Domini
nioni e Giulio Martire

La natura stessa dei testi culturali, ossia il loro essere tessuti di voci, richiede un'ermeneutica che non può risolversi in uno studio solitario (ed elitario). Si rende perciò indispensabile un ulteriore intreccio di voci, che delle intramature del testo metta in evidenza le vene, le sintesi, le contraddizioni: così è stato nella nostra esperienza dottorale, maturata all'interno del corso in Studi linguistici, filologici e letterari dell'Università di Macerata fra gli anni accademici 2017 e 2021.

In particolare, l'estrema importanza riconosciuta all'interdisciplinarietà in questo contesto ci ha ispirato la volontà di estendere le riflessioni che stavamo maturando ad altri ambiti, e il nostro percorso di ricerca dottorale si è potuto concludere con la soddisfazione di appurare quanti altri studiosi fossero sensibili alla tematica che ci ha interessato: con loro abbiamo potuto ragionare ulteriormente sul nostro approccio all'analisi testuale, interrogandoci sulle convergenze e le divergenze delle nostre opinioni in merito.

Dai loro molteplici punti di vista, infatti, i contributi raccolti nel presente volume restituiscono concordemente un'idea di testo inteso come un sistema culturale, nel quale cooperano l'individualità autoriale, rifrazioni di eventi storici passati o coevi, materiale archetipale e presenze folkloriche: in sostanza, un prodotto storicizzato, il cui sviluppo è necessariamente ancorato a un concreto ambiente sociale, ideologico ed economico, di cui può attualizzare alcune potenzialità.

I rapporti tra queste componenti testuali, operanti a varie profondità e con un diverso tasso di integrazione, vengono spesso ricombinati in forme consuete, in sostanziale continuità con la produzione culturale preesistente; talvolta, però, assumono forme assolutamente imprevedibili, che implicano un netto e subitaneo distacco, un salto qualitativo, rispetto ai paradigmi tradizionali, e che perciò marcano un momento di svolta nella storia della cultura. Testi siffatti si presentano come punti di snodo di un flusso culturale scontornato e – altrimenti – indistinto: ne raccolgono, selezionano e incanalano le sollecitazioni, sia a livello morfologico che a livello tematico, e le interpretano e risemantizzano, arrivando anche ad operare, a volte, un loro ribaltamento.

Condividendo l'efficacia euristica dei concetti di 'svolta' e 'testo-snodo', mutuati da alcune riflessioni di Nicolò Pasero (si veda «Unicità e pluralità della cultura folklorica medievale», *L'Immagine Riflessa*, 2009), abbiamo voluto improntare su questi un dialogo tra studiosi di differenti ambiti disciplinari, per provare a esplorare le modalità con cui particolari testi riescono a rappresentare altrettante emersioni di nuove istanze culturali o di nuovi equilibri nella dialettica tra livelli di cultura.

Il risultato che si offre in queste pagine è una variegata disamina di casi esemplari, che attingono tanto alla storia quanto alle tradizioni letterarie che la informano, senza trascurare il necessario complemento di considerazioni teoriche sul tema.

A questa esigenza preliminare risponde il contributo introduttivo di Massimo Bonafin, che indaga la natura processuale della creazione poetica attraverso la prospettiva dell'antropologo scozzese Victor W. Turner, per arrivare a chiarire come il testo si collochi entro una dimensione che è quella del *limen*, ovvero del "non più e non ancora". Questa sua costitutiva apertura è ciò che gli garantisce la possibilità di corrispondere ai bisogni degli uomini lungo quello che Michail Bachtin definiva il 'tempo grande', e ciò che, in definitiva, sostiene la sua potenziale eternità.

A una presunta dimensione metastorica è sottratta anche la nozione di archetipo nella riflessione di Andrea Ghidoni, che qui analizza l'emersione di alcuni motivi legati all'iniziazione

eroica nella *chanson de geste* del *Maugis*. Lo studio comparato di questi permanenze permette di apprezzare la complessa stratificazione antropologica dei racconti medievali in esame e di seguire la formazione del bacino di rappresentazioni che nutre la cultura dei *trouvères*. In questo caso, per Ghidoni, il movimento è dal Vicino Oriente all'Occidente: gli archetipi guadagnano, così, sostanza storica e geografica.

Un'ulteriore conferma dell'altissimo grado di persistenza di retaggi culturali di più o meno profonda antichità e stratificazione, ancora almeno fino alla letteratura medievale, si ritrova nell'intervento di Gloria Zitelli, che mostra bene l'imprescindibile contributo che gli studi antropologici possono (ma devono) fornire anche alla filologia. La storia letteraria della figura di Elena attesta, infatti, come anche in un'operazione di recupero colto permanga una componente folklorica irriducibile, che il personaggio eredita e senza la quale rimarrebbe parzialmente incompreso nella sua fisionomia complessiva.

Che poi l'elemento folklorico sia il vero nucleo da cui dipendono tutti i principali snodi culturali del medioevo lo dimostra soprattutto la complessa dialettica che corre fra cultura ufficiale e culture variamente subalterne. Particolarmente esemplificativo di questo movimento è certo l'atteggiamento della cultura ecclesiastico-teologale, che denuncia un tentativo dell'"obliteration" (Le Goff) di elementi culturali tradizionali ('folklore'), ma che ottiene in realtà di immetterne rappresentazioni e motivi in nuove strutture di senso. In questo senso, il *corpus* di testi religiosi studiato da Daniela Mariani fissa in maniera inequivocabile l'incapacità dell'agiografia di imporre appieno il proprio sistema di valori, e dunque la situazione di densa stratificazione culturale in cui si trova la letteratura medievale del XII secolo.

D'altro canto, ed è forse una premessa a quanto già detto, Tiziano Presutti prova che anche gli eroi dell'epica possono essere investiti, all'occorrenza, di una svolta nella loro caratterizzazione psicologica, a riprova del fatto che nessun tratto identitario di alcun personaggio è necessariamente fisso né avulso dal contesto sociale in cui viene recepito. La figura di Aiace Telamonio sta appunto a dimostrare che anche l'*ethos* di un eroe epico, che a prima vista sembrerebbe quanto di più grani-

tico una società conserva, è mutabile e può essere riadattato in risposta a nuove istanze culturali, per farle emergere. Del resto, la forza metastorica di tali istanze sta appunto nella loro capacità di applicarsi a questi caratteri preesistenti e condizionarli.

Quando invece sono le rappresentazioni identitarie collettive a mutare, lo si riscontra in prima luogo nella letteratura di viaggio, cioè nei testi di chi concretamente osservava e descriveva gli “altri”. Su una selezione di testi odeporeici scritti fra XIII e XIV secolo si concentra Olena Igorivna Davydova, mostrando alcuni importanti evoluzioni nella costituzione reciproca delle identità occidentali e orientali. Più che di svolte testuali, si tratta qui di illuminare veri e propri snodi evenemenziali nella circolazione di uomini e di idee da un capo all’altro del mondo allora conosciuto.

Allo stesso modo, anche Flavia Garlini pone al centro del suo intervento alcuni snodi geografici, suggerendo come gli affioramenti di taluni segni letterari siano vincolati a mode caratterizzate più in senso diatopico che diastratico. È il caso del personaggio epico di Gui de Nanteuil, eroe d’arme o d’amore a seconda del territorio in cui la sua leggenda è fiorita: guerriero senza fronzoli nello spazio occitanico, campione d’amore secondo il pubblico italiano.

Effettivamente, quello del rapporto tra il testo e i suoi fruitori sembra confermarsi un punto di vista privilegiato per l’osservazione delle dinamiche evolutive all’interno delle diverse tradizioni letterarie. Un esempio è offerto dal contributo di Silvia Rozza sul genere dei cantari, a proposito del quale mette a fuoco l’importante svolta rappresentata dal ritorno alla rima della materia arturiana in Italia: così nei quattrocenteschi *Cantari di Lancillotto*, che rielaborano in ottava rima i racconti consegnati stabilmente alla prosa dalla *Vulgate* a inizio XIII secolo. Tale innovazione porta con sé una svolta ulteriore, consistente in un ritorno a una fruizione orale e comunitaria di detti racconti, di contro alla lettura prevalentemente libresca e più ristretta delle *mise en prose*.

Specularmente, Serena Cutruzzolà individua in una pastorella del poeta Giraut de Borneil un esempio atipico di ‘testo-snodo’, che esprime la profonda esigenza di novità ricercata dall’autore eppure, al contempo, resta un caso abbastanza isolato nel suo

genere, il quale, evidentemente, oppone una particolare resistenza a innovazioni di questo tipo. Che poi la struttura inedita del testo in questione si fondi su una riemersione di motivi già popolari – e che dunque sia questa l’innovazione che il genere della pastorella rifiuta – suggerisce riflessioni su quanto questo genere fosse conservativo e, quindi, ideologicamente orientato.

Non in un singolo testo, ma in un singolo codice, o meglio nella peculiare fisionomia dei componimenti enigmatici raccolti in un manoscritto anglosassone, Jasmine Bria ravvisa un momento di svolta per l’intero genere letterario cui appartengono. Il confronto tra questi enigmi e la tradizione latina preesistente consente di apprezzare la novità dei toni e dello stile che li caratterizzano, frutto di una commistione tutta interna alla cultura letteraria alto-inglese: il modo in cui la tradizione viene recepita e rimodulata secondo le tendenze culturali contestuali, insieme alla volontà editoriale di raccogliere questi enigmi in una stessa miscellanea, può ben rendere applicabile la definizione di ‘testo-snodò’ all’intera raccolta, intesa come un macrotesto organico.

Sempre in funzione di una destinazione pubblica è modulato l’uso innovativo del linguaggio, in questo caso dantesco, da parte del fiorentino Antonio Pucci, che scientemente lo ripropone in modi e forme utili a sostenere esigenze espressive diverse da quelle originali, calate in un nuovo contesto nettamente popolareggiante. Attraverso uno spoglio di undici suoi testi, Francesca Cupelloni mette in luce l’abile disinvoltura con cui il poeta attinge al modello della *Commedia*, risemantizzandone il lessico per adattarlo al filone comico-giocoso che stava avendo grande fortuna nella Firenze del tempo.

D’altra parte, non mancano casi in cui quello stretto legame che un testo cerca di intrattenere con i suoi interlocutori sia spesso sfruttato in vista di una concreta utilità politica o almeno propagandistica. Dall’analisi di Marco Montedori sull’iscrizione della cosiddetta “lamina di Minerva”, rinvenuta nel nuovo insediamento romanizzato di *Falerii Novi*, appare chiaro che da sempre la reinvenzione di un’identità trova la sua più immediata e concreta applicazione sul piano linguistico. L’adozione di ricercati usi linguistici in un testo destinato a una frui-

zione pubblica, qual era questa *tabula* esposta, riflette la forte consapevolezza con cui una classe sociale, quella dominante, s'impegnava a promuovere, sia presso i propri concittadini che presso i nuovi dominatori, la svolta politica e ideologica che aveva recentemente maturato.

Verso una destinazione schiettamente politica va anche la svolta impressa al genere comico-satirico dalla cultura popolare della Roma tardo-repubblicana e imperiale: la diffusione di un vero e proprio filone di *versus populares*, di cui Valeria Smedile ripercorre la tradizione, conferma una certa tendenza collettiva a esprimere il dissenso in forme testuali a loro modo normate, ovvero "poetiche", forse percepite come maggiormente comunicative.

Al contrario, proprio le potenziali implicazioni politiche di un testo diventano causa di una "svolta mancata" nel panorama letterario italiano del '600, come attesta il contributo di Carlotta Larocca. Il *Brancaleone* di Giovan Pietro Giussani non riesce difatti a porsi in testa a una nuova stagione romanzesca a causa del suo *sensus* politico piuttosto dirompente, che ha indotto il suo autore a limitarne precauzionalmente la diffusione entro una cerchia ristrettissima di sodali, al riparo da probabilissime reprimende.

Quanto al trattamento dei soggetti sociali usualmente descritti dalla letteratura, un'ampia riflessione sulle cause di alcuni mutamenti di carattere diastratico, oltre che diacronico, è sviluppata da Riccardo Castellana. Lo studioso individua nella nascita dell'antropologia culturale come scienza e nelle prime indagini demologiche sul proletariato urbano e campestre europeo il motore di una svolta radicale all'interno della narrativa italiana. Da questo momento in avanti, infatti, la rappresentazione del "popolare" offerta dagli scrittori italiani non è più irriflessa ma mediata da repertori e da paradigmi interpretativi etno-antropologici. Di tale svolta letteraria – che corrisponde indicativamente alla nascita del Verismo in Italia e si protrae fino agli anni Sessanta del secolo scorso – Castellana tratteggia l'evoluzione, che appare tendere a una sempre maggiore consapevolezza della mediazione.

Parallelamente, nell'Ottocento francese si segnala un altro cambio di passo nella letteratura romanzesca, benché tematica-

mente più circoscritto: ne discute Patrizia Oppici, che esplora l'espedito letterario del ritratto dell'amato/a, rintracciandone le origini e segnalandone un punto di svolta proprio nel romanzo ottocentesco francese di analisi e di costumi. È infatti in questo genere che il ritratto dell'amato/a si trasforma in uno strumento di indagine sulla modernità. Il risultato è la compresa necessità di distruggere questo modello di rappresentazione del desiderio, al fine della concettualizzazione di un nuovo canone romanzesco.

Un'ulteriore riflessione sull'identità di un genere letterario è infine quella cui si dedica Roberto Lauro, con riferimento all'opera leopardiana. Prendendo in esame tre autorevoli precedenti, verosimilmente già noti al poeta, e ponendone in evidenza gli aspetti di continuità e di differenza rispetto all'antologia leopardiana, Lauro si domanda se la *Crestomazia della prosa* rappresenti una svolta nella storia del genere dell'antologia e quali siano gli elementi che potrebbero giustificare un simile riconoscimento, mettendo così in discussione la fortunata ipotesi di Bollati di un'assoluta originalità dell'opera.

Tra l'Ottocento e il contemporaneo si muove poi l'ipotesi intertestuale di Salvatore Azzarello, che esamina la funzione dell'immagine poetica dell'allodola nell'opera giovanile di Giovanni Giudici, alla luce dell'influenza esercitata sulla sua estetica dall'inglese Gerard Manley Hopkins. Come costui aveva a sua volta operato una svolta nella rappresentazione dell'uccello in gabbia o sul trespolo, nell'ipotesi di Azzarello l'allodola in gabbia condensa una serie di istanze esistenziali e poetiche che evidenziano un legame metafisico tra i due poeti, attraverso secoli e tradizioni letterarie differenti.

Una approccio narratologico all'analisi testuale è invece proposto da Matteo Maselli, che parte dal quadro semiotico teorizzato da Greimas per arrivare a individuare nel IX canto dell'*Inferno* e del *Purgatorio* due luoghi di svolta, nel senso di permutazione attanziale, del testo dantesco. Nella prima cantica, soggiacente all'allegoria dello scontro fra bene e male lo studioso ritrova lo schema topico Oppositore/Aiutante, incarnato dalla porta della città di Dite, dischiusa solo grazie a un intervento angelico; nella seconda, parallelamente, la fenditura che conduce al Purgatorio, sbarrata da un portiere angelico,

potrà essere superata soltanto dopo la purificazione penitenziale del personaggio-Dante.

Al rapporto tra un testo e un suo particolare esegeta si dedica invece Luca Montanari: concentrandosi sulle *Letture talmudiche* di Emmanuel Lévinas, pone in luce alcuni snodi teoretici che legano l'interpretazione tradizionale della Scrittura ebraica alla prassi ermeneutica dell'autore. Nello specifico, lo snodo su cui si sofferma è quello della diatriba tra Atene e Gerusalemme all'interno del pensiero di Lévinas, che non andrebbe inteso come una dinamica di reciproca esclusione né, tantomeno, come una dialettica tra due termini da superare in vista di un mutuo appiattimento. Il dilemma dell'alternativa tra sapienza biblica e *logos* filosofico indica semmai un carattere di incompiutezza e inesauribilità, e interpella il lettore come interprete attivo della Rivelazione, che proprio da lui viene risignificata.

Emiliano Alessandrini tratteggia il profilo filosofico dell'opera critica di Franco Fortini, presentandola come un'autentica svolta rispetto all'astrattismo di certa ermeneutica letteraria ancora piuttosto rappresentata nei nostri studi. La *Negazione* nella critica di Fortini assume connotati storici e consistenza concreta, rispondenti in ultima istanza al campo sociale che la informa. Fortini, e Alessandrini con lui, ci invita in sostanza a recuperare la reale dimensione *determinata* della negazione, e quindi della critica, riprendendo quel filo teorico che lega Hegel a Marx, Gramsci e Lukács, congedato con troppa fretta dagli intellettuali occidentali.

I tre saggi conclusivi di questo volume spostano il fulcro dell'analisi sulle possibilità oggi offerte dall'applicazione degli strumenti delle *Digital Humanities* al testo letterario. Appunto su questo recente intreccio è incentrato il contributo di Gioele Marozzi: il caso di studio che egli prende in esame è quello dell'idillio senza dubbio più celebre di Giacomo Leopardi, ovvero *L'infinito*. Sorto come svolta in un momento molto buio dell'esperienza umana del Recanatese, esso costituisce la prova di come talvolta sia proprio il limite a spalancare scenari altrimenti impensati. Così la trascrizione digitale dell'idillio, eseguita ed illustrata dall'autore, apre la strada a una sua più profonda disamina e a nuove interpretazioni critiche. Ancora

grazie a una notevole digitalizzazione del campo disciplinare, un ambito trasversalmente afferente all'oggetto 'testo' che oggi potrebbe essere meglio valorizzato in ambito filologico e di *digital sciences* è quello della filigranologia, i cui ultimi sviluppi sono documentati nel contributo di Elena Santilli. Attraverso l'esame di un caso di studio, facente parte della collezione di antiche filigrane fabrianesi, la studiosa mette in luce come la filigrana si dimostri uno snodo evolutivo fondamentale ai fini della concezione della carta, sia in quanto oggetto veicolo di conoscenza che in termini di valore estetico.

Infine, il contributo di Francesco de Cristofaro chiude il volume con una riflessione su quella che non a torto egli definisce una delle questioni metodologiche «più incandescenti della teoria letteraria». Il suo saggio approfondisce la proposta morettiana del *distant reading*, evidenziandone il ruolo assolutamente innovativo nell'approccio critico ai testi. Attraverso una ricca analisi che va dai paradigmi ormai classici alle *digital humanities*, de Cristofaro propone infine il superamento dell'opposizione manichea tra *close reading* e *distant reading*, identificando tra i due piuttosto un rapporto di produttiva complementarità.

Come si vede, alla fisionomia complessiva della raccolta ha concorso una scelta inevitabilmente parziale; ma riteniamo soddisfatta la domanda che più ci premeva approfondire, ovvero quale relazione intrattengano certi testi con i rispettivi contesti di produzione. Dalla storia alla filosofia, alla narrativa etc., sembra di poter desumere ovunque una norma stabile: che ogni snodo culturale rilevante, ogni momento di svolta nella storia del pensiero e delle sue applicazioni vengono puntualmente testualizzati, perché è solo questo il modo in cui l'intuizione originale, le istanze di cambiamento o già la presa di coscienza di un'avvenuta innovazione possono formalizzarsi e rendersi (ri)conoscibili.

Il presente volume ha potuto vedere la luce grazie alla nostra Scuola di Dottorato, che fin da subito ha sostenuto questa iniziativa. Un ringraziamento particolare meritano, invece, Patrizia Oppici, attuale coordinatrice del nostro Corso di Dottorato, e Massimo Bonafin, suo predecessore nel ruolo nonché primo convinto sostenitore di questo nostro progetto.

Massimo Bonafin

Lo snodo, la svolta e altri concetti critici sui rapporti fra testi e culture

Penso che sia di qualche interesse e utilità fermarsi ogni tanto a riflettere sui concetti critici che adoperiamo quando trattiamo della letteratura, e in particolar modo delle polarità tra cui, intuitivamente, essa si colloca nel discorso filologico ed interpretativo, vale a dire la sua espressione concreta, i testi attraverso cui la incontriamo, e il suo sfondo imprescindibile, l'humus a cui è intimamente collegata, la cultura o le culture, secondo si scelga un approccio pluralista o unitarista.

In questa circostanza, mi limiterò a qualche considerazione sulle concettualità che ruotano intorno alla nozione di testo, ai suoi rapporti con la realtà, la cultura, l'ideologia, rapporti che, come ognuno sa, sono spesso più o meno felicemente illuminati da metafore e coppie di categorie contrapposte: due esempi, banali e macroscopici, possono essere la metafora del rispecchiamento (*Wiederspiegelung*, *mimesis*, ecc.) e la coppia tradizione/innovazione, che tanto peso hanno avuto nella teoria della letteratura del XX secolo.

In un saggio di più di venti anni fa, Nicolò Pasero¹ aveva proposto una sorta di inventario delle rappresentazioni inconsapevoli che sono associate ai diversi usi del testo (la parola e la cosa) nelle scienze letterarie e filologiche; la critica di questi pregiudizi impliciti nella nozione di testo era finalizzata a valo-

¹ Cfr. N. Pasero, *Marx per letterati. Sconvenienti proposte*, Roma, Meltemi, 1998.

rizzare invece la sua natura relazionale e processuale, a restituirgli una dinamica di rapporti con il mondo degli uomini in società.

Una prima ovvietà da discutere è che il testo sia una “cosa”, anche se si presenta con una tangibile evidenza, soprattutto per i cultori delle discipline filologiche e linguistiche, per i quali il testo è indubbiamente qualcosa di materiale, un oggetto fisico, un manoscritto, un libro, una sequenza di suoni e parole governati da una grammatica, una retorica, una stilistica, e così via. Il rischio di feticizzare il testo è molto alto, perché «non tutto quello che si può ricavare da un testo si risolve nel suo essere oggetto»². Un testo non si può ridurre al suo supporto materiale, sia esso un codice manoscritto o un codice linguistico.

È innegabile che dopo il predominio del paradigma dell'autore, dal Romanticismo in avanti, l'avvento di un paradigma testo-centrico, dal formalismo in poi, ha rappresentato un indubbio guadagno critico per una fondazione scientifica della teoria della letteratura; ma «una pregiudiziale empiristica, in forza della quale si tendono a considerare solo i caratteri strettamente oggettuali del testo»³ ha impedito di cogliere la dinamicità del testo, nella ricchezza delle sue determinazioni e nel processo delle sue letture. Non a caso, una delle reazioni al paradigma testo-centrico si è manifestata proprio nell'estetica della ricezione (e negli approcci di pragmatica della letteratura)⁴.

Al pregiudizio della cosalità del testo è connessa anche l'idea del testo come contenitore, come deposito, collettore di materiali eterogenei in misura direttamente proporzionale alle specialità e agli interessi del critico-esegeta. Nel testo si possono rinvenire dunque, secondo le preferenze, figure di parola e di pensiero, temi, motivi, sogni, ricordi, indizi, tracce della biografia sociale e psichica dell'autore, formule, proverbi, schemi formali, ecc. che si potranno estrarre per comporre elenchi, repertori, cata-

² Pasero, *Marx*, cit., p. 10.

³ Ivi, p. 12.

⁴ Cfr. H.R. Jauss, *Storia della letteratura come provocazione*, a cura di P. Cresto-Dina, Torino, Bollati Boringhieri, 1999; H.R. Jauss *et al.*, *Teoria della ricezione*, a cura di R.C. Holub, Torino, Einaudi, 1989; M. Pagnini, *Pragmatica della letteratura*, Palermo, Sellerio, 1999.

loghi, *data-bases*, nei quali, è facile inferenza, delle connessioni del testo originale, così disgregato, non ci sarà che una debole eco.

Un'altra rappresentazione del testo si è fatta strada per provare a restituirgli un po' di vita e di umanità, quella del testo come "prodotto", come risultato di un'attività (creativa, artistica) che si muove dunque da un artefice, artigiano, produttore, verso un destinatario, ascoltatore/lettore, consumatore, cliente (?). Il rischio della reificazione del testo, assimilato a un bene materiale, è sempre in agguato, però, ed è maggiore quanto più si enfatizza il risultato finale e si trascura il processo che lo precede e che non può fare a meno delle relazioni sociali fra gli attori coinvolti.

La reificazione appare piuttosto evidente ogniqualvolta si rappresenti la storia e l'evoluzione della letteratura in termini esclusivamente testuali, come sequenza o avvicendamento di tradizione e avanguardia, di canone e anticanone, quando ci si interessi solo allo studio delle fonti oppure, per usare un concetto tardo novecentesco, ma ormai d'uso corrico, di intertestualità. A onor del vero, bisognerebbe dire che il potenziale innovativo dell'intertestualità – trascrizione che Julia Kristeva⁵ fece del più filosofico concetto di dialogo che Michail Bachtin⁶ aveva introdotto e valorizzato per interpretare la dinamica della cultura e della letteratura senza dimenticare la polifonia dei diversi attori sociali – è andato progressivamente perduto, appiattendosi una nozione complessa a livello di mero ammodernamento terminologico di pratiche critiche convenzionali.

Non era certo sfuggito a una mente brillante e di sterminate letture come Edoardo Sanguineti che dietro la lotta reificata del testo con l'intertesto (quella che altri avrebbe percepito come l'angoscia dell'influenza)⁷ si celava un antagonismo sociale e individuale:

In termini molto elementarmente didattici, si tratterebbe allora di capire, in primo luogo, *contro chi* è diretto un "testo" [...]: perché non c'è

⁵ Cfr. J. Kristeva, *La parola, il dialogo, il romanzo*, in *Semeiotikè. Ricerche per una semanalisi*, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 119-143.

⁶ Cfr. M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968.

⁷ Cfr. H. Bloom, *L'angoscia dell'influenza*, Milano, Feltrinelli, 1983.

discorso che non nasca come alternativo e contraddittorio in relazione ad altro discorso, ad altro “testo”, e non c’è discorso o “testo” che riesca comprensibile, se non comprendendo il rifiuto e la negazione di cui è portatore. Ogni discorso o “testo”, nella sua valenza simbolico-sociale, ovvero ideologica, è in dialogo, in contestazione, è voce di opposizione, in relazione ad altra voce reale o possibile (di altro gruppo o classe sociale)⁸.

Alle rappresentazioni fallaci, reificanti e feticizzanti, del testo come cosa, contenitore o prodotto, e al soggiacente pregiudizio partenogenetico, secondo cui la letteratura si riprodurrebbe solo a partire da se stessa, postulati che, tra l’altro, minano alla radice il senso e il valore della letteratura per gli uomini, per tutti e non solo per gli addetti ai lavori, e non spiegano la sua continua metamorfosi e sopravvivenza evolutiva, si può opporre una concezione del testo come “rapporto”, come verbalizzazione e trasposizione di relazioni fra gli uomini, cioè di relazioni sociali. Anche le scelte dell’autore, dopotutto, «si realizzano entro e contro un complesso sistema di determinazioni»⁹, che danno al testo la sua fisionomia e la sua consistenza: le opere precedenti, che l’autore ha letto e metabolizzato, interagiscono con la nuova opera insieme con tutta la cultura e l’esperienza sociale e la coscienza ideologica dell’autore.

Lungi dall’essere una cosa, il testo esiste in una dimensione processuale sia nel suo farsi che nel suo incontro con il pubblico, che solo compie il miracolo di farlo, temporaneamente, vivere. La metafora del miracolo, a cui ricorre Pasero, non è peregrina o impressionistica: «Come per il sangue del santo, che si liquefa nella reiterazione del miracolo, così per il testo lo stato normale è quel precario equilibrio, detto tixotropia o meta-stabilità, che può esser rotto ogni momento da un intervento esterno»¹⁰. Il

⁸ E. Sanguineti, *Alcune ipotesi di sociologia della letteratura*, «L’immagine riflessa», I, 1977, pp. 261-271, p. 265. Non si può fare a meno di notare, *en passant*, quanto le parole di Sanguineti corrispondano all’interpretazione bachtiniana del dialogismo della parola, fondato nel conflitto delle voci reali, socialmente determinato. All’altezza cronologica della lezione pronunciata da Sanguineti (1976), si ricordi che in Italia di Bachtin era noto sostanzialmente solo il libro su Dostoevskij (citato alla nota 6) e un paio di saggi tradotti in riviste letterarie. Cfr. *Bachtin in Italia: una bibliografia*, a cura di M. Bonafin, «L’immagine riflessa», VII, 1984, pp. 415-434.

⁹ Come ricorda Pasero, *Marx*, cit., p. 17.

¹⁰ Ivi, p. 18.

testo in altre parole, lungi dall'essere chiuso, definito, fermo, immobile, come una cosa morta, appunto, è come in bilico, fra passato e futuro, «è sostanziato dalle correnti della tradizione e prefigura le opere che verranno»¹¹.

Proprio quest' ultima definizione mi sembra suscettibile di un ampliamento interpretativo e, forse, di un approfondimento metaforico. Infatti, essa colloca il testo esattamente nella dimensione del “non più e non ancora”, della soglia, del passaggio o del *limen*, per usare il termine dell'antropologo scozzese Victor Turner. Si tratta di una nozione elaborata a partire dalla struttura trifasica dei riti di passaggio, scanditi in separazione dallo stato precedente, margine, aggregazione al nuovo stato. Proprio la fase di margine si rivela la più interessante speculativamente, perché contiene in sé tutti i simboli di una condizione di ambivalenza, di compresenza di opposti, di “né/né”, di negazione della negazione.

Nella liminalità sono messe tra parentesi le relazioni sociali e strutturali della vita “profana”, ordinaria, sono sospesi gli obblighi, i doveri e i presupposti normativi precedenti, in una parola l'ordine è temporaneamente messo in questione; la liminalità può comportare una sequenza di episodi in uno spazio-tempo separato (sacro) e anche eventi ludici e sovversivi degli elementi fondamentali della cultura di riferimento (maschere, travestimenti, inversioni, ecc.). «Poi questi fattori o elementi culturali possono essere ricombinati in molti modi, spesso grotteschi perché disposti secondo combinazioni possibili o immaginarie anziché secondo quelle dettate dall'esperienza»¹².

Nella liminalità, si gioca con gli elementi della sfera familiare rendendoli non familiari, si opera una manipolazione semiotica dei costituenti di base della visione del mondo di un gruppo, in modo che emerga, possibilmente, qualcosa di nuovo dalla ricombinazione di dati della tradizione. Il disordine della liminalità (la destrutturazione dell'ordine precedente) fa emergere le alternative potenziali, insite nel sistema della cultura data, rappresentando quindi una sorgente di creatività culturale.

¹¹ *Ibidem*.

¹² V.W. Turner, *Dal rito al teatro*, Bologna, il Mulino, 1986, p. 60.

Turner sottolinea la radicalità di questo processo di scomposizione della cultura nei suoi fattori costitutivi e ricomposizione libera o ludica dei medesimi in ogni e qualsiasi configurazione possibile¹³; inoltre questi nuovi simboli e costrutti mentali retroagiscono sulle dinamiche della società, sui conflitti economici e politici, offrendo aspirazioni, suggerimenti, modelli, spinte di vario genere.

La liminalità, maturata nell'esperienza di terreno e nell'approfondimento dell'interpretazione dei riti di passaggio¹⁴, diventa poi una metafora in grado di leggere gli aspetti rituali e simbolici di fenomeni, individui e produzioni culturali di società più complesse e articolate di quelle tribali. Ogni volta che qualcuno/qualcosa, individuo, gruppo, sistema simbolico, si sposta da un livello o modalità di organizzazione e interdipendenza a un altro, «si crea necessariamente una zona interfacciale [interstiziale?] o, per usare un'altra metafora, un intervallo, per quanto breve, di *margin*e o *limen*, in cui il passato è temporaneamente negato, sospeso o abolito, e il futuro non è ancora iniziato, un istante di pura potenzialità, in cui ogni cosa è come sospesa a un filo»¹⁵.

La liminalità, anche quella tribale, può assurgere quindi al ruolo di embrione dell'innovazione, una sorta di capsula istituzionale che contiene i germi degli sviluppi sociali e culturali successivi, in una misura neanche lontanamente immaginabile: si pensi alle diverse "rivoluzioni" che il processo storico ha conosciuto, e specialmente ai cambiamenti nell'ordine delle idee e dell'immaginario.

Nelle società complesse, capitalistiche o postindustriali, la differente articolazione di sfere fondamentali come il lavoro, lo svago, il gioco, induce l'antropologo a definire un tipo di fenomeni che assomigliano a quelli liminali, ma hanno subito anche delle trasformazioni, i fenomeni *liminoidi*; a differenza dei precedenti, di solito collettivi, legati a ritmi stagionali, biologici

¹³ Ivi, p. 61.

¹⁴ Cfr. A. Van Gennep, *I riti di passaggio*, Torino, Boringhieri, 1981.

¹⁵ Turner, *Dal rito*, cit., p. 87. Cfr. d'altronde Pasero, *Marx*, cit., p. 90: «il fascino del testo risiede in un equilibrio fra tensioni contrapposte, che non richiede di essere risolto in sintesi speculativa, [...] piuttosto, il termine chiave è "sospeso"».

o a crisi dei processi sociali, i fenomeni liminoidi sono perlopiù prodotti individuali, indipendenti da una ciclicità temporale, realizzati in uno spazio-tempo separato dal lavoro; si sviluppano negli interstizi, ai margini delle istituzioni centrali della società; a differenza dei fenomeni liminali che funzionano come rappresentazioni collettive, avendo un identico significato per tutti gli appartenenti al gruppo sociale, i fenomeni liminoidi tendono a essere più particolari e individualizzati, prodotti da specialisti, all'interno di gruppi settoriali; infine assomigliano alle merci (che si scelgono e si comprano) piuttosto che a elementi in grado di suscitare un senso di appartenenza comunitaria.

Se a tutto questo si aggiunge che la liminalità – proprio per la sua natura stessa di pratica simbolica e rituale fondata sul paradosso, sull'ambivalenza e sulla liberazione di una pluralità di possibili – offre una sorta di metacommento sulla società e sul mondo circostante, una riflessione sui propri fondamenti, sul proprio linguaggio e sulle costrizioni che derivano da una sua certa organizzazione e quindi sull'effetto rigenerante che può avere una sua ristrutturazione, credo si possa apprezzare senz'altro la sua omologia con il testo, che attualizza nella letteratura le stesse caratteristiche; a ulteriore riprova di questo statuto del testo, può valere l'intuizione, sempre di Turner, che la letteratura, al pari di altri modi artistici, derivi proprio dalla disarticolazione del rituale in una serie di generi performativi che, come frammenti di uno specchio, ne conservano tuttavia il potere di mettere chi vi prende parte in condizione di immaginare un ponte fra ciò che è e ciò che potrebbe essere, di sentirsi messo in discussione nelle proprie certezze eppure protagonista virtuale di una specie di palingenesi¹⁶.

¹⁶ Cfr. M. Bonafin, *Non più e non ancora. Liminalità e Carnevale (sulle categorie di Victor W. Turner e Michail M. Bachtin)*, in *In limine. Frontiere e integrazioni*, a cura di D. Poli, Roma, Il Calamo, 2019, pp. 65-78. Qualcosa di simile traspare anche dalla proposta critica che individua in una modalità estetica specifica di *entre-deux* (di gioco, di moto pendolare fra poli distinti e contrapposti) il denominatore comune di quei testi della letteratura medievale «dans lesquels l'entre-deux découle d'une volonté ludique pour mettre en place une poétique de l'ambiguïté afin de brouiller les pistes du sens et de jouer avec le lecteur» (D. Boutet, *Poétiques médiévales de l'entre-deux, ou le désir d'ambiguïté*, Paris, Champion, 2017, p. 10).

A questo punto anche il tradizionale rapporto fra testo ed extratesto, cioè il mondo reale dei rapporti economici, politici, sociali, culturali ed esistenziali, può forse ricevere nuova luce. Non si può più pensare che i testi della letteratura stiano al di sopra (o al di fianco o, peggio, al di sotto) della realtà, quando invece ci stanno dentro e ne sono parte, ne condividono addirittura lo statuto ontologico, potremmo dire; se è vero o almeno plausibile quanto si è affermato sulla natura liminale, quindi rituale e processuale, del testo, esso svolge una funzione sociale del tutto analoga ad altre pratiche di mediazione in uso fra gli esseri umani, con il vantaggio non trascurabile di permettere esperienze anche “estreme” in condizioni protette, perché si svolgono a livello dell’immaginario e delle strutture mentali.

Proprio per queste ragioni o condizioni di esistenza, riesce difficile asserire ormai con naturalezza che la realtà, il mondo della produzione e i rapporti sociali che ne discendono, determinino direttamente i testi, come pretendeva una certa vulgata materialistica. Lo stesso Pasero specificava che «i testi sono determinati dalla realtà non per ciò che li concerne direttamente e singolarmente, ma quanto al loro rapporto con una specifica *pensabilità del mondo*: un dato, questo, che si può ragionevolmente proporre come materialmente determinato in ogni epoca»¹⁷. Si tratta di un allargamento della nozione classica di ideologia¹⁸, che forse ha metabolizzato anche il concetto di formazione discorsiva di matrice foucaultiana e che non va quindi confusa con il significato riduttivo di “visione del mondo” dell’autore oppure di “falsa coscienza” soggettiva, ma va invece correttamente intesa nella sua «natura oggettiva, in quanto forma determinata del pensare, prodotta dalla specifica struttura della società»¹⁹. Che esistano, o possano esistere, differenti opzioni ideologiche, individuali e di gruppo, anche in contrasto fra di loro in una stessa società o epoca non è in questione: esse tuttavia «trovano coerenza ultima in quanto

¹⁷ Pasero, *Marx*, cit., p. 46.

¹⁸ Cfr. F. Rossi-Landi, *Ideologia*, Roma, Meltemi, 2005.

¹⁹ Pasero, *Marx*, cit., p. 47.

inserite entro la cornice di una dimensione-limite [...] materialmente determinata in ogni formazione economico-sociale»²⁰.

La metafora della cornice mi sembra euristicamente felice in questo caso, perché definisce soltanto i limiti di ciò che si può pensare a partire da condizioni date; si pensi per fare solo un esempio al modello del mondo costituito per il Medioevo dallo schema tripartito o trifunzionale, che, pur affondando le sue radici in un passato remoto, genericamente indeuropeo, viene riattivato grosso modo al passaggio dell'anno Mille come rappresentazione collettiva della società, articolata in *oratores / bellatores / laboratores*²¹: una cornice di tale potenza che continuerà a esercitare il suo influsso anche di fronte a una realtà in evoluzione, nella quale sarà obiettivamente sempre più difficile ridurre la complessità sociale al trittico di riferimento²².

Accanto alla nozione di ideologia, nell'accezione sopra definita, a valere come piano intermedio fra la realtà e i testi, si potrebbe richiamare per affinità quella di *Weltbild*, di immagine o quadro del mondo, nel senso che ha nella filosofia tedesca, da Dilthey a Wittgenstein: «un corpo di conoscenze e credenze circa quello che è cognitivamente considerato come il “mondo reale”»²³, ovvero un insieme di certezze, ereditate e non sottoposte a verifica, che fanno da sfondo a ogni atteggiamento teorico e pratico, il *background* che ci viene tramandato e che è il presupposto della comprensione stessa (del reale, degli altri)²⁴. La potenza di questa immagine del mondo si rivela anche nella determinazione che imprime alla capacità di immaginare altri mondi, utopistici o ultraterreni, proiettati in altri spazi e altri tempi, ma inevitabilmente rappresentati ricorrendo, in pratica, quasi esclusivamente, a procedure di commutazione, inversione, antitesi,

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Cfr. G. Duby, *Lo specchio del feudalesimo*, Roma-Bari, Laterza, 1998.

²² Un trittico che resiste, nelle strutture mentali, fino alla Rivoluzione francese: cfr. O. Niccoli, *I sacerdoti, i guerrieri, i contadini. Storia di un'immagine della società*, Torino, Einaudi, 1979.

²³ Traggo la definizione dall'uso intellettualmente partecipato di Dilthey fatto da V.W. Turner, *Antropologia della performance*, Bologna, il Mulino, 1993, p. 164.

²⁴ Cfr. M. Brusotti, *Mondi estranei. Note su Weltanschauung e Weltbild in Wittgenstein*, «Idee. Rivista di filosofia», XX, 2006, n. 62-63, pp. 101-113.

antifrase, accumulo/rarefazione, spostamento, ecc. degli elementi distintivi della realtà conosciuta ed esperita ordinariamente.

Per evitare che questa concettualizzazione dello sfondo e delle costrizioni intellettuali entro cui si collocano e muovono i testi diventi troppo formale e anche troppo vaga, occorre introdurre delle forze determinanti di tipo antropologico, che non si sostituiscono all'ideologia, nel senso anzidetto, ma si relazionano con essa dialetticamente e avvicinano questo complesso intermedio di pre-determinazioni del testo alle rappresentazioni collettive, nel senso comunemente inteso da Durkheim in poi, cioè di "fatti sociali", dunque sovra-individuali, che integrano forme e contenuti attraverso cui un gruppo rappresenta se stesso e il suo rapporto con la realtà.

Dare valore alla dimensione antropologica, e specialmente portare l'attenzione alla stratigrafia culturale dei testi, consente, a mio vedere, di proporre un'ermeneutica in grado di muoversi sia sul fronte del testo che sul fronte dell'extra-testo, cioè di cogliere, se non addirittura di spiegare, il rapporto quasi osmotico fra letteratura e mondo. Infatti, le determinanti antropologiche si collocano sia sul versante delle pratiche e delle azioni di cui si può fare esperienza diretta, partecipandovi o assistendovi, sia su quello delle verbalizzazioni e delle testualizzazioni, orali o scritte, in cui la letteratura può essere immediatamente coinvolta, senza alcuna soluzione di continuità.

Se il rapporto di determinazione che corre fra la realtà, intesa soprattutto in senso sociale ed economico, e i testi della letteratura impone il ricorso al piano intermedio della cornice ideologica, del quadro del mondo, la considerazione del livello antropologico fornisce, per così dire intrinsecamente, per statuto proprio, la mediazione, il ponte in grado di collegare i due piani (realtà e testo), in quanto il livello antropologico è per natura anfibo, è unione di pratiche e di discorsi, di esperienze e di parole, di rituali e di mitologie, di azioni e di narrazioni.

La cultura in cui sono immersi i testi e della quale partecipano – ormai l'antropologia storica e la storia culturale ce lo hanno ampiamente insegnato – non può certo essere confinata alla sola tradizione scritta, dotta, elevata o ufficiale che dir si voglia, trasmessa dalle istituzioni scolastiche, dall'antichità al

Medioevo e arrivata, in sostanza, fino a oggi. La cultura di cui il testo partecipa, sembra quasi un truismo ribadirlo, è stratificata, è sintesi, non sempre dialettica, di molti passati e molte tradizioni: la semiotica culturale stessa (Lotman, Uspenskij e altri)²⁵ ci ha mostrato che non si dà taglio sincronico in cui non si possano riconoscere, interagenti fra di loro, fenomeni appartenenti a differenti diacronie.

L'antropologia culturale ha sottolineato l'importanza, nella vita sociale e nell'immaginario collettivo, di rituali e credenze, di abitudini e convenzioni, condivisi da tutti e fondanti la comunità. Si pensi p.es. ai riti di passaggio, che forniscono un modello generale a una grande varietà di usi e costumi, sia a livello individuale che a livello sociale: essi scandiscono le tappe dell'esistenza del singolo, la nascita, la pubertà, il matrimonio, la morte, ma anche quelle della società, intervenendo nelle situazioni in cui è in pericolo o in crisi, nell'avvicendamento delle stagioni e dei raccolti, come in quello dei capi e dei sovrani. Riti di iniziazione, da un lato, riti di rovesciamento e inversione di status, ovvero di disordine controllato, dall'altro.

Ora, questo livello delle pratiche sociali, insieme a quello delle credenze (in un mondo ultraterreno, nell'anima separata dal corpo, nella discendenza da una specie animale, nella guarigione mediante la parola e i gesti, ecc.), possono entrare nei testi direttamente, come "citazioni" per così dire, in modo grezzo o come parte del quadro del mondo presupposto, attraverso descrizioni o digressioni, oppure per un riuso in funzione narrativa o di caratterizzazione dei personaggi, e così via, in breve come materiali o sostanze del contenuto. Oppure pratiche, rituali e credenze possono essere tematizzate direttamente nei testi, cioè possono fornire l'argomento e quindi anche l'architettura portante del testo (si pensi p.es. ai riti di iniziazione o ai viaggi nell'aldilà). Infine possono fornire figure archetipiche, modelli di eroi, sul cui stampo sono costruiti i personaggi o il protagonista del testo (si pensi p.es. al *trickster*).

²⁵ Cfr. Ju.M. Lotman, B.A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, a cura di R. Faccani, M. Marzaduri, Milano, Bompiani, 1975; Ju.M. Lotman, *Tesi per una semiotica delle culture*, a cura di F. Sedda, Roma, Meltemi, 2006.

Ma oltre a questo livello ce n'è un altro, che per chi si interessa dei testi è senza dubbio di primaria importanza; infatti, alla sfera antropologica appartengono tutte quelle forme del contenuto costituite da temi, motivi, archetipi, già depositati e inventariati nella memoria culturale e passibili di essere riutilizzati, riattivati e rifunzionalizzati nei testi, nonché schemi e modelli narrativi, *patterns*, intrecci, leggende, in grado di strutturare interi generi e testi. Si tratta dunque non di meri comportamenti o azioni rituali o festive o credenze di substrato, ma di elementi o configurazioni di elementi già verbalizzati, già linguisticamente codificati e pronti all'uso; inoltre, come ci ha insegnato il pensiero di Lotman, queste configurazioni non vanno intese solo come un patrimonio già pronto di discorsi (e testi a loro volta), un repertorio, un insieme o un sistema di sedimenti culturali, ma altresì come programmi per nuovi testi potenziali²⁶.

Di questi segni culturali di applicazione letteraria, come li avrebbe chiamati Avalle²⁷, i comparatisti e i folkloristi del XX secolo hanno redatto cataloghi ed elenchi benemeriti: si pensi all'indice dei tipi del racconto popolare di Aarne e all'indice dei motivi di Thompson, per citare solo i due più celebri²⁸.

D'altro canto, è appena il caso di ricordare la fondamentale scoperta di Propp²⁹ dell'unitarietà morfologica delle fiabe di

²⁶ Riflette su questa ambivalenza del concetto di cultura nella semiotica slava C. Segre, *Culture et texte dans la pensée de Jurij M. Lotman*, in *Semiosis. Semiotics and the History of Culture*, in *Honorem Georgii Lotman*, a cura di M. Halle et al., University of Michigan, 1984, pp. 3-15.

²⁷ Cfr. d'A.S. Avalle, *Dal mito alla letteratura e ritorno*, Milano, il Saggiatore, 1990.

²⁸ Cfr. S. Thompson, *Motif-index of Folk-literature : a Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends*, 6 voll., Copenhagen, Rosenkilde and Bagger, 1955-1958; H.J. Uther, *The Types of International Folktales: A Classification and Bibliography based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*, 3 voll., Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, Academia scientiarum Fennica, 2004, «FF Communications», vol. CXXXIII, n. 284, *Part I: Animal Tales, Tales of Magic, Religious Tales, and Realistic Tales, with an Introduction*; «FF Communications», Vol. CXXXIV, n. 285, *Part II: Tales of the Stupid Ogre, Anecdotes and Jokes, and Formula Tales*; «FF Communications», Vol. CXXXV, n. 286, *Part III: Appendices*.

²⁹ Cfr. Vl. Ja. Propp, *La fiaba russa. Lezioni inedite*, a cura di F. Crestani, Torino, Einaudi, 1990: cito questo volume perché esprime in maniera sintetica e illuminante la visione organica e ultima dello studioso sulla narrativa fiabistica.

magia, della loro obbedienza a uno schema di base comune e articolato in un numero fisso di funzioni, logicamente ordinate, per avere un esempio di modello narrativo o di intreccio archetipico. Proprio l'esempio di Propp, insieme con la poetica storica di Veselovskij, ci viene in aiuto per approfondire la connessione fra contenuti antropologici, forme codificate nel linguaggio e testi. È noto infatti che la morfologia della fiaba di Propp rappresenta solo il primo tempo di una ricerca che si completa con lo studio delle radici storiche della fiaba di magia; l'esame dell'organizzazione formale del racconto che costituisce il modello comune a una serie determinata di fiabe della raccolta di Afanasjev – e che successivamente verrà estrapolato e generalizzato per delineare una specie di archetipo degli intrecci possibili, di *fil rouge* dei racconti universali – era il preliminare indispensabile, per il folklorista russo, per comprendere il fondamento etnico delle fiabe, quelle radici storiche, che sono in realtà piuttosto delle matrici antropologiche di grande profondità temporale ed estensione areale e che, in sintesi, corrispondono alla pratica dei riti di iniziazione nelle società tribali.

Che cosa dimostra quindi, per il discorso che stiamo facendo sui testi, la ricerca proppiana? A me sembra che sia lampante, oltre che euristicamente redditizio, il fatto che la relazione fra i singoli testi (nella fattispecie le fiabe, ma anche, con le opportune trasformazioni e mediazioni, i racconti che ne derivano nella letteratura) e la realtà, l'universo delle pratiche e dei rapporti sociali (in questo caso esemplificato dai riti di iniziazione), passi attraverso, avvenga per il tramite, sia mediata insomma dal modello narrativo che quei comportamenti rituali hanno determinato. Per dirla altrimenti, la morfologia della fiaba è la forma di un contenuto determinato che, come tale, si presta a modellare sempre nuovi contenuti determinati (cioè interagendo con le altre determinazioni che agiscono di volta in volta nei testi)³⁰.

³⁰ Tra l'altro, sottolinea giustamente Pasero (*Marx*, cit., p. 50), sono proprio i testi più riccamente e variamente determinati ad avere più probabilità di essere esteticamente riusciti, di catalizzare una dinamica e una pluralità di significazioni in grado di assicurare loro una durata e una ricezione sempre rinnovate, a differenza dei testi che nascono e muoiono nel loro tempo e risentono di determinazioni soltanto intra-letterarie e immediate.

Lo stesso si potrebbe dire per i motivi (temi, figure, formule), cioè per quelle unità minori, di livello inferiore all'intreccio, la cui estrema varietà e variabilità e possibilità di combinazione costituisce una risorsa quasi inesauribile della letteratura. Ma da dove vengono i motivi, questi segni culturali di applicazione letteraria, per riprendere la felice definizione di Avalor? Non si può dare una risposta uguale per tutti evidentemente; tuttavia si può ragionevolmente ritenere che essi traducano delle esperienze o delle situazioni o anche degli atteggiamenti investiti di particolare rilievo e significato nella vita reale e, soprattutto, ripetibili e ripetuti³¹. Proprio la salienza della situazione e la sua ricorsività sembrano i tratti che portano a estrarre dal continuum esistenziale, dalla varietà dei contesti e degli attori una forma discreta, una struttura con un gradiente di cristallizzazione che la rende riconoscibile e pronta a fungere da tipo per altre repliche. Come mi è capitato di sperimentare, studiando il motivo dei vanti eroici simposiali, il motivo si presenta appunto come il dispositivo in grado di operare la mediazione fra serie antropologica e serie letteraria, come avrebbero detto i formalisti, insomma fra vissuto, mondo reale, e sua trasposizione nel discorso di invenzione. Esso non è però una forma vuota o uno schema astratto, ma è e resta sempre forma di un contenuto determinato e definito da un insieme di tratti variabili, ma concreti, ancorati alla loro origine eppure plasticamente disposti a nuovi investimenti di senso³².

È per queste ragioni che l'approccio antropologico può avere una marcia in più rispetto ad altre prospettive critiche, che non contraddice né rinnega affatto, ma anzi può integrare sia in un regime di complementarità sia in un regime di mediazione dialettica. L'approccio antropologico ai testi ha nel suo stesso oggetto e nel suo stesso metodo, per così dire, la capacità di tenere insieme

³¹ Giusta l'intuizione di A.N. Veselovskij, *Poetica storica*, Roma, Edizioni *elo*, 1981, p. 283, secondo cui il motivo «fissava quelle impressioni particolarmente vive, desunte dalla realtà, che apparivano importanti o si ripetevano», di conseguenza motivi simili potevano sorgere presso società differenti, perché «la loro identità o somiglianza non può essere spiegata con il prestito, ma con l'uniformità delle condizioni sociali e delle reazioni psicologiche ad esse».

³² Ancora Veselovskij, *ivi*, p. 290, esprime così la storicità dei motivi (e degli intrecci): «sono forme create per esprimere un contenuto ideale in continua crescita».

la serie della prassi e la serie degli schemi che ne derivano, ma che possono anche retroagire su di essa e arrivare a governarla.

L'idea, suggerita nel temario di questo convegno, che ci siano dei testi-snodo, dei testi crocevia, dei testi attraverso i quali si possono realizzare delle svolte, scegliere strade nuove, o comunque dei testi che permettono al loro fruitore di essere messo davanti a delle scelte possibili, magari inaspettate, è un'idea che si accorda benissimo con quanto detto fin qui. Infatti, a differenza dei testi che si limitano a riutilizzare, a recuperare come ingredienti del proprio percorso semantico segni e moduli provenienti da un'altra cultura, ma sottoponendoli comunque, in sostanza, a una monologizzazione³³, a una uniformazione ideologica, che li priva della loro originaria autonomia, del loro essere frammenti speculari di una differente visione del mondo, anche solo per il fatto di non riconoscerla come tale, i testi-snodo³⁴ saranno quelli che riorganizzano dialogicamente i materiali di cultura allotria, facendoli interagire con il quadro del mondo e con l'ideologia propri del testo (e del suo autore, evidentemente) e riconoscendoli quindi come latori di punti di vista eterogenei.

Proprio questa attitudine dialogica, questa capacità di orchestrare una polifonia di significati e di modelli della cultura, conferma che i testi che hanno queste caratteristiche possono compiutamente dirsi testi liminoidi³⁵, testi che adottano la sospensione dei valori e delle regole ordinari, ovvero il loro rovesciamento, o la loro permutazione, per sperimentare o almeno far provare l'esperienza ai loro destinatari di una diversa organizzazione della realtà, di una differente visione del mondo.

³³ Cfr. N. Pasero, *Livelli di cultura e chansons de geste*, in *Metamorfosi di Dan Denier e altri saggi di sociologia del testo medievale*, Parma, Pratiche, 1990, pp. 151-178.

³⁴ Riprendo qui la proposta di N. Pasero, *Unicità e pluralità della cultura folklorica medievale*, «L'immagine riflessa», XVIII, 2009, pp. 11-19.

³⁵ Testi che lavorano al modo congiuntivo, direbbe Turner (*Antropologia della performance*, cit., p. 83), «creando parole che non furono mai, ma che potrebbero essere, hanno il potere di essere, possono essere, e introducendo tutti i tropi – metafora, metonimia, sineddoche, eccetera – per arricchire queste parole alternative di un potere magico, festivo o sacro, sospendendo l'incredulità e rimodellando i termini del credere».

Testi, per dirla ancora con Pasero³⁶, che si articolano su strutture di ambivalenza in quanto più idonee a sintonizzarsi con il processo del divenire, reale e sociale.

I testi della letteratura, così intesi, sono a tutti gli effetti testi della cultura, giusta la classica formulazione semiotica di Lotman, cioè sono incardinati nelle correnti profonde della cultura, nella pluralità dei suoi livelli e articolazioni, dei suoi modelli, del suo immaginario, della sua lunga durata (che include beninteso anche il tempo breve in cui i testi vedono oggettivamente la luce). Perciò l'ermeneutica antropologica riesce, a mio vedere, tanto più indispensabile e produttiva: perché decifrando i *patterns*, gli archetipi, le configurazioni etniche, a cui i testi fanno ricorso, non può trattenersi dall'additare anche le pratiche e le credenze che quelli sottendono, e quindi invita di fatto a interpretare la dinamica ideologica che ne scaturisce all'atto della loro riattivazione nella singolarità e specificità dei testi, nella concretezza e pluralità di tutte le loro determinazioni.

C'è poi un altro aspetto in cui l'apporto dell'antropologia può essere rilevante per dirimere una serie di problemi connessi in un modo o nell'altro con la discussione e la storiografia letteraria, problemi che frequentemente si manifestano in forma dicotomica, di coppie di concetti rigidamente contrapposti³⁷. Intendo la necessità della comparazione, in senso largo e profondo: sia comparazione orizzontale, geografica o diatopica, che mette a confronto testi prodotti da culture, paesi, lingue, spazi diversi e lontani; sia comparazione verticale, storica o diacronica, che mette a confronto testi realizzati in tempi, epoche e gradi di civiltà distinti. In entrambi i casi, il più delle volte, la comparazione è sempre anche interculturale, cioè non può prescindere dalle differenze di tradizione e dai dislivelli di cultura, comunque intesi. Comparare testi e culture si rivela in molti casi un indispensabile strumento euristico, al quale non a caso, implicita-

³⁶ Pasero, *Marx*, cit., p. 82.

³⁷ Non posso non ricordare qui la critica di Turner (*Dal rito al teatro*, cit., p. 52) al "rigor mortis dualistico" a cui il binarismo strutturalistico condanna l'esperienza e la vita dei simboli culturali. Altrove (*Antropologia dell'esperienza*, cit., p. 77) scriverà lapidariamente che «la paura del cambiamento è la madre di tutte le divinità strutturaliste».

mente, ho fatto ricorso anche negli esempi precedenti. L'aspetto che adesso voglio considerare è piuttosto quello delle somiglianze e delle differenze, del loro equilibrio, del loro rapporto, del loro diverso peso nella dinamica della comparazione³⁸.

Quando si mettono a confronto i testi fra di loro o con il repertorio culturale a cui fanno riferimento, il rischio è di considerare inconsapevolmente in modo statico e prefissato le polarità in gioco, anziché in modo processuale e con attenzione ai punti di vista coinvolti. Accade per esempio quando si usano coppie di concetti come quella di tradizione/innovazione, frequente e corriva in una certa storiografia letteraria, nella quale sembra che tutto si riduca allo sforzo di ogni nuovo testo di uscire dai canoni ricevuti, di dire qualcosa di nuovo, rifiutando o sovvertendo la tradizione ricevuta e imperante. Chi è familiare con gli studi sulla cultura medievale e con le discipline antropologiche sa invece piuttosto bene non solo che ciò che viene ereditato e trasmesso da una società e da una cultura è lo sfondo imprescindibile di ogni nuova configurazione, fornisce, come si è detto sopra, i modelli e i materiali ricombinando i quali si possono affrontare le nuove sfide, ma anche che ciò che chiamiamo tradizione è stratificato e dinamico, è una riserva di possibilità e di visioni del mondo, almeno tanto quanto lo sono i nuovi testi che si creano. I discorsi e i testi depositati nella memoria della cultura, i motivi e i *patterns* delle narrazioni, le pratiche sociali e le credenze entrano nel testo che si produce con tutta la loro temporalità e la loro valenza semantica, le quali sono messe in gioco e in dialogo con quelle proprie del testo che le accoglie. Dall'equilibrio che si crea, dalla relazione che si stabilisce fra il "già pronto" e il "nascente", scaturisce il valore estetico, la potenzialità di significati, la densità temporale del testo, la sua capacità cioè di oltrepassare il tempo breve del suo presente immediato.

³⁸ Riprendo in parte e integro quanto espresso in M. Bonafin, *Somiglianze e differenze nella comparazione*, in *Transferts culturels franco-italiens au Moyen Âge – Transferts culturali italo-francesi nel contesto medievale europeo*, Colloque organisé par la Società italiana di Filologia romanza, la Société de langues et littératures médiévales d'oc et d'oïl et la Société de Linguistique romane, Paris 20-22 septembre 2018, a cura di R. Antonelli et al., Turnhout, Brepols, 2020, pp. 7-20.

Su questo sfondo si stagliano appunto i problemi legati alle somiglianze e alle differenze, al loro peso relativo, alla loro connessione con la lunga durata e con l'ermeneutica dei testi. È truistico affermare che la comparazione faccia emergere sia somiglianze che differenze; importa invece cercare di intenderle in maniera processuale e collegarle alla questione del punto di vista, nel senso della posizione rispetto all'oggetto. Se, per esempio, l'analisi comparativa fa emergere un certo numero di somiglianze fra un testo e degli elementi della cultura popolare della sua epoca, questo fatto andrà interpretato diversamente se consideriamo quegli elementi come popolari, cioè espressione di una subalternità sociale che può essere definita solo per quell'epoca e quel sistema culturale determinato, quindi nel tempo breve in cui il testo si iscrive, e allora si valuterà come il testo si rapporta alle dinamiche ideologiche e sociali proprie del suo contesto immediato; oppure se consideriamo quegli elementi come retaggio della memoria culturale collettiva, cioè come espressione di una stratigrafia densa e complessa che risale a un passato remoto, trasmessa per vie carsiche, prevalentemente orali, quindi distesa in un tempo lungo in cui le determinazioni sociali sfumano, e allora si valuterà il testo in rapporto agli archetipi, ai paradigmi di base che esso riattiva, alle ragioni per cui si ripresentano e alle potenzialità che gli offrono di superare il suo tempo immediato.

A corollario di questo, si può aggiungere che le due prospettive euristiche che ne discendono, quella che chiude il testo nel suo tempo storicamente determinato e usa le somiglianze come fondale su cui proiettare le differenze, le specificità letterarie, ideologiche, ecc., e quella che proietta il testo nella lunga durata della civiltà, in cui le somiglianze, comunque modulate, concorrono a ribadire delle costanti universali, dei caratteri comuni evolutivi della specie umana, rispecchiano due opzioni di fondo, due "filosofie fondamentali", si potrebbe quasi dire, due approcci che tendenzialmente si sovrappongono rispettivamente al punto di vista interno e al punto di vista esterno rispetto alla cultura data. Intendo dire che la tendenza della critica a enfatizzare i caratteri specifici, esclusivi, peculiari nella relazione fra testi, società e culture, la sottolineatura delle diffe-

renze che distinguono un testo (ma anche un autore, un genere, un'epoca, un linguaggio, una cultura, un gruppo sociale) da un altro, si contrappone spesso alla tendenza a riconoscere e privilegiare soltanto i tratti che proiettano i testi su orizzonti e panorami interminati, le strutture profonde che assimilano (per il tramite di temi, motivi, figure, modelli trasversali) testi, generi, letterature, epoche e società lontane, in un'ottica di generalizzazioni sempre più ampie.

Vedere ciò che è comune sembra dunque in contrasto con vedere ciò che è diverso. Eppure, poiché una dicotomia non è mai una spiegazione e anzi irrigidisce e cristallizza ciò che nella realtà è mutevole e flessibile, basterebbe introdurre, nuovamente, una visuale antropologica, per rendersi conto che queste due polarizzazioni critiche corrispondono a due punti di vista differenti ma non inconciliabili e pertanto possono interagire in un regime di distribuzione complementare³⁹.

All'antropologia culturale è infatti familiare la distinzione operativa ed epistemologica, mutuata dalla linguistica di K.L. Pike, fra "emico" ed "etico", fra la presa in carico dei fatti, delle emozioni, delle azioni, delle relazioni sociali dal punto di vista interno a una cultura, dal punto di vista nativo, per così dire, di chi è intrinseco allo spazio e al tempo di una cerchia determinata, e, all'altro lato, la considerazione degli stessi elementi da parte di un osservatore esterno, di chi si pone dal punto di vista di un ricercatore, di uno sguardo indipendente dal contesto determinato e in grado di abbracciare comparativamente una pluralità di contesti, virtualmente da uno spazio e da un tempo "universali". Dalla prospettiva emica, il testo sarà riguardato soprattutto se non esclusivamente come parte della cultura e della società del suo tempo e del suo spazio geografico; dalla prospettiva etica, il testo sarà confrontato con la cultura su una scala molto più ampia e comparativa⁴⁰.

Quello che importa mettere in evidenza è che non si tratta di due prospettive antagoniste o semplicemente in contraddi-

³⁹ Riprendo qui un'espressione cara a E.M. Meletinskij, *Archetipi letterari*, Macerata, eum, 2016.

⁴⁰ Cfr. M. Bettini, *Comparazione*, in *Con i Romani. Un'antropologia della cultura antica*, a cura di M. Bettini e W.M. Short, Bologna, il Mulino, 2014, pp. 23-44.

zione reciproca, ma di due scale diverse, di due differenti punti di osservazione, di due focalizzazioni che possono e debbono essere messe in relazione in un'ermeneutica complessiva del testo. Dico ermeneutica non a caso, perché non sfugge all'esperto di teoria della letteratura che la distinzione emico/etico corrisponde a quella fra l'immedesimazione storicistica in un'epoca, una cultura, un testo, per comprendere il passato *iuxta propria principia*, dimenticando o per dir così mettendo fra parentesi il proprio tempo e la propria cultura (come se ciò fosse poi realmente possibile!), e l'interrogazione del testo a partire dalle proprie domande, dalla propria extralocalità, come diceva Bachtin, dalla "propria alterità" che è in grado di vedere dal di fuori quello che dal di dentro non è possibile vedere in un'opera, un autore, un genere, un'epoca storica. Bachtin chiamava questo processo di andirivieni fra i due punti nello spazio-tempo della cultura la comprensione creativa, quella «che non rinuncia a sé, al proprio posto nel tempo, alla propria cultura e non dimentica nulla»⁴¹; sottolineerei adesso "non dimentica nulla", che esprime, in estrema sintesi, la necessità del dialogo ermeneutico, cioè l'esigenza che la ricostruzione storicizzante della genesi immediata dell'opera e la ricostruzione antropologica dei suoi costituenti profondi e stratificati non restino irrelate, ma possano dialogare insieme, tolte e conservate in una sintesi dialettica⁴². Infatti, il parallelogramma delle forze semantiche di un testo, tanto più questo è carico di storia e di tradizioni, sostanziato dalla pluralità delle correnti culturali e dalla polifonia degli uomini (e delle donne) che vi hanno contribuito, produce come risultante un significato a cui concorrono le tensioni del tempo breve e le tensioni del tempo lungo, in una sorta di stadio liminale in cui tutto è di nuovo ancora possibile, il passato, il presente, il futuro, della nostra esperienza, del nostro senso, della nostra immaginazione⁴³.

⁴¹ M.M. Bachtin, *Risposta a una domanda della redazione del Novyi Mir*, «Strumenti critici», XLII-XLIII, 1980, pp. 323-330, p. 330.

⁴² A scanso di equivoci, forse, occorre precisare che il concetto di dialogo preferito da Bachtin (a quello di dialettica) è meglio in grado di esprimere il conflitto interno alla comprensione creativa.

⁴³ Perché, come diceva ancora Bachtin, «tutto ciò che appartiene solo al presente muore con esso».

Bibliografia

- Avalle d'A.S., *Dal mito alla letteratura e ritorno*, Milano, il Saggiatore, 1990.
- Bachtin in Italia: una bibliografia, a cura di M. Bonafin, «L'immagine riflessa», VII, 1984, pp. 415-434.
- Bachtin M.M., *Risposta a una domanda della redazione del Novyi Mir*, «Strumenti critici», XLII-XLIII, 1980, pp. 323-330.
- , *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968.
- Bettini M., *Comparazione*, in *Con i Romani. Un'antropologia della cultura antica*, a cura di M. Bettini, W.M. Short, Bologna, il Mulino, 2014, pp. 23-44.
- Bloom H., *L'angoscia dell'influenza*, Milano, Feltrinelli, 1983.
- Bonafin M., *Somiglianze e differenze nella comparazione*, in *Transferts culturels franco-italiens au Moyen Âge – Transferts culturali italo-francesi nel contesto medievale europeo. Colloque organisé par la Società italiana di Filologia romanza, la Société de langues et littératures médiévales d'oc et d'oïl et la Société de Linguistique romane, Paris 20-22 septembre 2018*, a cura di R. Antonelli et al., Turnhout, Brepols, 2020, pp. 7-20.
- , *Non più e non ancora. Liminalità e Carnevale (sulle categorie di Victor W. Turner e Michail M. Bachtin)*, in *In limine. Frontiere e integrazioni*, a cura di D. Poli, Roma, Il Calamo, 2019, pp. 65-78.
- Boutet D., *Poétiques médiévales de l'entre-deux, ou le désir d'ambiguïté*, Paris, Champion, 2017.
- Brusotti M., *Mondi estranei. Note su Weltanschauung e Weltbild in Wittgenstein*, «Idee. Rivista di filosofia», XX, 2006, n. 62-63, pp. 101-113.
- Duby G., *Lo specchio del feudalesimo*, Roma-Bari, Laterza, 1998.
- Jauss H.R., *Storia della letteratura come provocazione*, a cura di P. Cresto-Dina, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.
- Jauss H.R. et al., *Teoria della ricezione*, a cura di R.C. Holub, Torino, Einaudi, 1989.
- Kristeva J., *La parola, il dialogo, il romanzo*, in *Semeiotikè. Ricerche per una semanalisi*, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 119-143.
- Lotman Ju.M., *Tesi per una semiotica delle culture*, a cura di F. Sedda, Roma, Meltemi, 2006.
- Lotman Ju.M., Uspenskij B.A., *Tipologia della cultura*, a cura di R. Faccani, M. Marzaduri, Milano, Bompiani, 1975.
- Meletinskij E.M., *Archetipi letterari*, a cura di M. Bonafin, Macerata, eum, 2016.

- Niccoli O., *I sacerdoti, i guerrieri, i contadini. Storia di un'immagine della società*, Torino, Einaudi, 1979.
- Pagnini M., *Pragmatica della letteratura*, Palermo, Sellerio, 1999.
- Pasero N., *Unicità e pluralità della cultura folklorica medievale*, «L'immagine riflessa», XVIII, 2009, pp. 11-19.
- , *Marx per letterati. Sconvenienti proposte*, Roma, Meltemi, 1998.
- , *Livelli di cultura e chansons de geste*, in *Metamorfosi di Dan Denier e altri saggi di sociologia del testo medievale*, Parma, Pratiche, 1990, pp. 151-178.
- Propp Vl.Ja., *La fiaba russa. Lezioni inedite*, a cura di F. Crestani, Torino, Einaudi, 1990.
- Rossi-Landi F., *Ideologia*, Roma, Meltemi, 2005.
- Sanguineti E., *Alcune ipotesi di sociologia della letteratura*, «L'immagine riflessa», I, 1977, pp. 261-271.
- Segre C., *Culture et texte dans la pensée de Jurij M. Lotman*, in *Semiosis. Semiotics and the History of Culture, in Honorem Georgii Lotman*, a cura di M. Halle et al., University of Michigan, 1984, pp. 3-15.
- Thompson S., *Motif-index of Folk-literature: a Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends*, 6 voll., Copenhagen, Rosenkilde and Bagger, 1955-1958.
- Turner V.W., *Antropologia della performance*, Bologna, il Mulino, 1993.
- , *Dal rito al teatro*, Bologna, il Mulino, 1986.
- Uther H.J., *The Types of International Folktales: A Classification and Bibliography based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*, 3 voll., Helsinki, Suomalainen Tiedekatemia, Academia scientiarum Fennica, 2004:
- , «FF Communications», vol. CXXXIII, n. 284, *Part I: Animal Tales, Tales of Magic, Religious Tales, and Realistic Tales, with an Introduction*.
- , «FF Communications», vol. CXXXIV, n. 285, *Part II: Tales of the Stupid Ogre, Anecdotes and Jokes, and Formula Tales*.
- , «FF Communications», vol. CXXXV, n. 286, *Part III: Appendices*.
- Van Gennep A., *I riti di passaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1981.
- Veselovskij A.N., *Poetica storica*, Roma, Edizioni e/o, 1981.

Andrea Ghidoni

Scintille di un archetipo: draghi alla fontana, eroi sonnolenti e fanciulle vigili nella narrativa medievale*

1. La *chanson de geste* del XIII secolo nota col titolo di *Maugis*¹ racconta gli esordi dell'eroe eponimo, noto perlopiù al pubblico medievale come il mago incantatore che aiuta i suoi cugini nella lotta feudale contro re Carlo, testimoniata per esempio dal poema francese *Renaut de Montauban*². Si tratta dunque di un racconto di *enfances*, di un *prequel* rispetto alle avventure dell'eroe in età matura³.

Maugis viene rapito ancora neonato e sottratto alle cure dei suoi genitori da una serva infedele. Il bambino, a seguito di alcune peripezie, viene salvato e amorosamente allevato dalla fata Oriande, che lo educa alle arti magiche e guerresche nel castello di Rocheflor. Un giorno, passeggiando con la madre adottiva, il giovane vede all'orizzonte un'isola fumante. In-

* Il nucleo di questo contributo è stato presentato (col titolo: «Plots Migrating Across the Mediterranean and Europe: Clusters of Motifs Concerning Saint George (and Surroundings)») al seminario *Plots in Time. A Symposium on Historical Poetics* organizzato dallo Historical Poetics Working Group (HPWG) e tenutosi il 10 dicembre 2018 alla Columbia University di New York. Il seguente lavoro è stato realizzato nell'ambito del progetto DAAD Prime 2019 “The Funerary Lament in Medieval Literature: Models and Archetypes Between Literature, Religion and Anthropology”.

¹ *Maugis d'Aigremont, chanson de geste*, a cura di Ph. Vernay, Bern, Franck, 1980.

² *Renaut de Montauban*, a cura di J. Thomas, Genève, Droz, 1989.

³ Sul genere delle *enfances* nelle *chansons de geste*, cfr. A. Ghidoni, *L'eroe imberbe. Le enfances nelle chansons de geste: poetica e semiologia di un genere epico medievale*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2018. Cfr. inoltre Fr. Wolfzettel, *Zur Stellung und Bedeutung der Enfances in der altfranzösischen Epik*, «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», LXXXIII, 1973, pp. 317-348 e LXXXIV, 1974, pp. 1-32.

terrogata in proposito, la fata descrive al fanciullo l'asperità di quel luogo: è l'infernale isola di Bocan, impregnata da miasmi puteolenti e infestata da creature feroci e crudeli, serpenti e demoni. Tra queste creature vi è pure il cavallo Bayard, figlio di un drago e di un serpente, che attende solo di essere domato. Il giovane Maugis desidera ora fortemente possedere quel fatato destriero e con l'aiuto della fata si dota di una *weaponry* adeguata al luogo in cui compirà la sua prima impresa: indossa una pelle di orso e code di volpi ornate da corna; maneggia oltre alla spada, un *croc*, un gancio di ferro. Parato egli stesso come un *deable*, sbarca sull'isola e con le arti incantatorie che ha appreso riesce a immobilizzare subito un potente demone. Quindi si dirige verso il suo obiettivo principale, il cavallo, che però è sorvegliato da un orrendo serpente.

Il travestimento di Maugis inizialmente sortisce l'effetto di ingannare la belva, facendo passare l'eroe per un diavolo; solo quando Maugis colpisce il serpente sulla testa con la spada, il mostro inizia a dare la caccia al giovane: l'eroe è ora la preda designata e come un animale cacciato si rintana in un anfratto (*Maugis*, vv. 860-869):

Et Maugis fist que sage, ne l'a pas atendue,
 derriere lui choisi une pierre fendue;
 Li crues fu grant et large, mes poi i a veüe,
 l'entrée en fu estroite et petite et moussue.
 Enz s'est Maugis feru sanz point d'aresteüe
 et la beste emprés li s'est tantost enbatue;
 mes trop est grant et grosse et espesse et corsue,
 par les espaules est el pertuis retenue:
 ne puet aler avant, ilec est remanue.
 Or a Maugis l'alee de cele part perdue.

[E Maugis fece la cosa più saggia, non perse tempo, / dietro di sé vide una spaccatura nella roccia; / la crepa era grande e larga, ma si vedeva appena, / l'entrata era stretta, piccola e coperta di muschio. / Maugis vi si è gettato dentro senza esitazione / e la bestia dietro di lui vi si è precipitata; / ma essa era troppo grande, grossa, spessa e corpulenta, / è rimasta incastrata nel pertugio all'altezza delle spalle: / non riesce ad avanzare, in quel punto è rimasta ferma. / Ora Maugis non potrà uscire da quella parte.]

Il serpente è incastrato nel pertugio della caverna ed è quasi immobilizzato: per quanto morda e si scuota, non riesce a muoversi. Maugis ha dunque gioco facile e squarta il drago con la spada e il gancio di ferro. Quando la bestia muore, insorge un altro problema: il cadavere è inamovibile e si è pure gonfiato,

bloccando l'unica via d'uscita dell'eroe. Presto, col calare delle tenebre, il problema dell'uscita diventa pure secondario, giacché nell'antro inizia a strisciare ogni genere di *bestes sauvages*, serpenti, scorpioni, tigri e altro ancora (*Maugis*, vv. 952-960):

Sus une haute pierre est montez en estant
 por la fiere vermine dont il i avoit tant,
 et tint le croc de fer et nu sache le brant.
 Trestote nuit s'estut que ne sist tant ne quant,
 onques ne clost son oil ne ne fu en sèant,
 et convint jëuner la vassal combatant.
 Grant fain a et gran soif qui le va destraignant,
 ne d'ileques n'istroit por tot l'or d'Oriant:
 reclus li convint estre, n'i voi autre semblant.

[Su un'alta roccia è salito e si è messo in piedi / a causa delle tante bestie velenose che c'erano, / e teneva il gancio di ferro e sguainato il brando. / Tutta la notte stette così e non si sedette nemmeno un po', / non chiuse mai occhio e non si riposò, / e dovette patire la fame, quel vassallo combattivo. / Lo tormentano una gran fame e una gran sete, / ma non sarebbe uscito da là neppure per tutto l'oro d'Oriente: / dovette starsene lì imprigionato, non c'era altra possibilità.]

Accantoniamo il nostro eroe per un momento (prendendo a prestito una nota battuta teatrale, *ha da passa' 'a nuttata*) e volgiamoci all'interpretazione di questo curioso episodio.

L'iniziazione di Maugis è infatti singolare ed eccentrica all'interno del panorama delle *chansons de geste* e inevitabilmente richiama alla memoria analogie con le forme dei riti iniziatici delle società cosiddette primitive o tradizionali⁴, a prima vista più pertinenti per descrivere e interpretare questa porzione del poema che non le altre *enfances* dell'epica anti-co-francese. Queste in genere includono un percorso esordiale secondo l'uso feudale-cavalleresco: servizio presso un sovrano, addobramento cavalleresco (con spesso dono del destriero da parte del re o della figlia di questo), conquista delle armi in

⁴ Sui riti di passaggio iniziatici si veda un classico come A. Van Gennep, *Les rites de passage*, Paris, Émile Nourry, 1909, le cui categorie critiche sono state riesaminate in C. Calame, *Le rite d'initiation tribale comme catégorie anthropologique (Van Gennep et Platon)*, «Revue de l'histoire des religions», CCXX, 2003, pp. 5-62. Cfr. inoltre: S. Allovio, *Riti di iniziazione. Antropologi, stoici e finti immortali*, Milano, Raffaello Cortina, 2014.

duelli in battaglia⁵. Anche nel più tardo *Tristan de Nanteuil* reperiamo un'iniziazione attraverso la lotta col serpente, ma non vi è nulla di prossimo al travestimento mostruoso di Maugis, alla sua veglia nell'antro infernale, alla *trickery* con cui inganna le creature dell'isola⁶.

Paragoni più efficaci possono essere tipi e modelli dell'antropologia delle iniziazioni: per esempio, il *chasseur noir* indagato da P. Vidal-Naquet⁷ nel quadro dell'efebia ateniese, in cui i giovani che intraprendevano il servizio militare assumevano tratti selvaggi e ferini durante la perlustrazione dei confini; la liminalità turneriana, zona marginale in cui gli iniziandi delle società tribali vengono relegati per essere educati ai principi della loro società e in cui vengono sospese le regole sociali e (idealmente) naturali, per cui i giovani affrontano creature mostruose e oltremondane (incarnate dalle maschere indossate da chi officia il rito)⁸; il passaggio antropologico da *preda* a *predatore*, su cui ha scritto un bel libro M. Bloch⁹ a proposito dei riti iniziatici degli Orokaiva.

Tutti questi collegamenti ci permettono di compiere una «agnizione del simile nel dissimile»¹⁰ a livello antropo-letterario, un riconoscimento dell'universalità delle forme simboliche con cui l'uomo costruisce se stesso o altri individui, siano essi reali o finzionali, come appunto sono quella classe specialissima che sono gli eroi, uomini dotati di qualità sovrumane: in sostanza la *poiesis* eroica (o con formula più sintetica,

⁵ Cfr. Ghidoni, *L'eroe imberbe*, cit.

⁶ *Tristan de Nanteuil, chanson de geste inédite*, a cura di K.V. Sinclair, Assen, Van Gorcum, 1971.

⁷ P. Vidal-Naquet, *Le chasseur noir et l'origine de l'éphébie athénienne*, «Annales. Économies, Sociétés, Civilisations», XXIII, 1968, pp. 947-964.

⁸ V.W. Turner, *Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites de Passage*, in *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*, Ithaca, Cornell University Press, 1967, pp. 93-111.

⁹ M. Bloch, *Prey into Hunter. The Politics of Religious Experience*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

¹⁰ A. Barbieri - M. Bonafin, *Gli archetipi e i testi: quasi un'introduzione*, in *Gli archetipi e i testi: modelli, metodi, interpretazioni*, a cura di A. Barbieri, M. Bonafin, R. Caprini, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2018, pp. 1-16, p. 7 [= «L'immagine riflessa», XXVII, 2018].

l'*eroo-poiesi*) è un modo particolare di *antropo-poiesi*, è una modalità narrativa di costruzione dell'identità umana¹¹.

Il concetto di *poetica* – tanto a livello antropologico, nella nozione di *antropo-poiesi*, quanto a livello letterario e artistico – si dovrebbe però saldare con uno studio mirato non solo alle forme simili rintracciabili nei costumi e nel folklore internazionale, ma con una prospettiva storica, volta a rintracciare anche le *tradizioni* specifiche entro cui passano queste forme (riti, oggetti, immagini, intrecci, personaggi). Ed è sul piano della *tradizione* che l'interpretazione del passo del *Maugis* presenta una difficoltà dalla quale apparentemente non si trova via d'uscita: qual era l'orizzonte culturale di riferimento del compositore e dei fruitori della *chanson* di fronte all'iniziazione di Maugis? I rilievi con le analogie antropologiche sono pertinenti, ma non spiegano come emerga storicamente in un testo del XIII secolo una descrizione quasi etnografica di un rito iniziatico venato di arcaismi e primitività, denso di riferimenti archetipici alla formazione dell'umano, al teriomorfismo innato nell'uomo, al rovesciamento delle leggi naturali e sociali nel *limen*. Certamente la fantasia umana può rielaborare in modo poligenetico le stesse immagini e gli stessi *pattern*, ma è necessario indagare anche eventuali materiali che vengono elaborati dal

¹¹ La teoria dell'*antropo-poiesi*, termine introdotto in studi antropologici recenti per sostituire e ampliare la nozione di iniziazione, descrive tutti quei processi (rituali), messi in atto dalle culture umane, in cui si realizza un "processo di costruzione dell'uomo", affinché un individuo possa uscire da una condizione "incompleta". Sul concetto di *antropo-poiesi* si vedano i seguenti studi: F. Remotti, *Tesi per una prospettiva antropo-poietica*, in *Le fucine rituali: temi di antropo-poiesi*, a cura di S. Allovio, A. Favole, Torino, il Segnalibro, 1996, pp. 9-25; F. Remotti, *Fare umanità. I drammi dell'antropo-poiesi*, Roma-Bari, Laterza, 2013; F. Affergan et al., *Figures de l'humain. Les représentations de l'anthropologie*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2003; E. Franchi, *Destini di un paradigma: il rito iniziatico tra antropologia e scienze dell'antichità*, «Mythos», V, 2011, pp. 175-190. Il neologismo composto *eroo-poiesi* è forgiato a partire dal termine corrente negli studi antropologici *antropo-poiesi*, concetto che sarà ampiamente trattato più avanti. Il prefisso *eroo-* è poco corrente nelle lingue moderne, ma ha un'ascendenza nella *Heroologia* di Ecateo di Mileto, opera mitografica nota più comunemente come *Genealogiai* (cfr. C. Calame, *Mito e storia nell'Antichità greca*, Bari, Edizioni Dedalo, 1999, p. 55). Il neologismo è stato proposto dallo scrivente e si rimanda per un approfondimento a A. Ghidoni, *Tesi per una prospettiva eroo-poietica*, «AOQU. Achilles Orlando Quixote Ulysses», I, 2020, pp. 295-339.

troviero, personaggi, intrecci e schemi che facevano parte della memoria culturale sua e dei suoi committenti o ascoltatori, veicolati da storie o manufatti con cui avevano un rapporto più o meno diretto. La “costruzione” dell’eroe che egli propone forse ammiccava a rappresentazioni già note, a motivi e *topoi* diffusi nella narrativa medievale e soprattutto intesseva legami con altre tipologie eroiche, per cui Maugis non compie le sue prime imprese in un vuoto narrativo, in una *terra nullius*, ma è costruito in siffatto modo, secondo questo codice, perché attraverso le sue azioni il personaggio possa aderire a iconografie preesistenti che arricchiscono la semantica dell’eroe e che erano ovviamente condivise dal pubblico del poema: è questo il senso della nozione di *poiesis* – ciò che viene “fabbricato” è intessuto di materiali derivanti dalla tradizione culturale o narrativa; questi però non sono banalmente fonti letterarie, ma nebule motiviche, pezzi di una configurazione narrativa più ampia che storicamente non hanno mai trovato una combinazione integrale ma che circolavano in aggregati parziali, attraverso “testi” (in un’accezione latamente semiotica) o virtualità mentali, e che si diffondevano quasi in maniera epidemiologica¹²; nebule di elementi narrativi gravitanti attorno a un centro mai completamente manifestato in forme concrete, bensì associazione di idee, e che potremmo definire il cuore archetipico del complesso.

Anticipo che sarà deluso chi si aspetta una ricostruzione globale delle “fonti” del segmento del *Maugis*. Tuttavia forse un tassello di questo intreccio può essere recuperato nella sua filiazione storica: l’eroe che finisce intrappolato nella caverna del drago. Inizieremo ora un lungo periplo attraverso storie e testi di culture diversissime che apparentemente ci condurrà lontano dal nostro eroe che deve trascorrere la notte nell’antro; ma alla fine l’ambage proprio a lui ci riporterà e ci permetterà di ricostruire l’archetipo a monte di questo episodio (o meglio: di un segmento di esso) – e al tempo stesso a una definizione più elaborata del concetto stesso di *archetipo*.

¹² La teoria epidemiologica delle rappresentazioni culturali è frutto della riflessione di D. Sperber, *Explaining Culture. A Naturalistic Approach*, Oxford, Blackwell, 1996; tr. it. D. Sperber, *Il contagio delle idee. Teoria naturalistica della cultura*, Milano, Feltrinelli, 1999.

2. Il primo testo della nostra collezione è il *Roman d'Auberon*. La scelta cade su questa atipica *chanson de geste* del XIV secolo perché su di essa si è appuntata anche l'attenzione di un importante studioso del passato, il russo A. N. Veselovskij (1838-1906), il quale, oltre a essere universalmente noto per essere stato l'iniziatore della "scuola" russo-sovietica della poetica storica, ci fornisce alcuni spunti metodologici che agevoleranno le nostre conclusioni teoriche¹³.

Il problema che affronteremo assieme a Veselovskij con alcuni esempi è quello della migrazione di intrecci e motivi narrativi nell'Europa medievale. La domanda a cui rispondere (alla quale *tenteremo* di rispondere) è: come viaggiano gli intrecci? Interi o a pezzi? Potremmo affermare che a viaggiare siano testi scritti più o meno fissati ovvero versioni orali degli stessi; oppure che gli elementi che realmente si spostano siano tipi di personaggi, moduli, motivi, temi, i quali si muovono in modo indipendente e si ricompongono in configurazioni che condividono un'aria di famiglia. Per usare una metafora, potremmo chiederci se a spostarsi attraverso il Mediterraneo e il continente europeo fossero carri e navi, oppure se lo facessero soltanto le loro assi di legni e i loro giunti, i pezzi che componevano questi agglomerati, frammenti che si ricombinavano nei luoghi in cui approdavano senza ricorrere però a un *design* originale, semplicemente seguendo i contorni che permettevano a questi pezzi di stare insieme come tessere di un *puzzle* raramente completo. Al problema, che è al

¹³ Per una sintesi sulla culturologia russo-sovietica, si veda *La cultura nella tradizione russa del XIX e XX secolo*, a cura di d'A.S. Avalle, Torino, Einaudi, 1982. Sulla poetica storica, punto di partenza per il lettore italiano è A.N. Veselovskij, *Poetica storica*, a cura di C. Giustini, Roma, Edizioni e/o, 1981. Per approfondire l'argomento cfr. M. Glowinski, B. Braunrot, *Theoretical Foundations of Historical Poetics*, «New Literary History», VII, 1976, pp. 237-245; E. M. Meletinskij, *Tre lezioni di poetica storica e comparata*, Roma, Tor Vergata, 1992; E. M. Meletinskij, *Vvedenie v istoričeskiju poetiku eposa i romana*, Moskva, Nauka, 1986; tr. it. *Introduzione alla poetica storica dell'epos e del romanzo*, Bologna, il Mulino, 1993; E. M. Meletinskij, *Poetika mifa*, Moskva, Nauka, 1976; tr. it. *Il mito: poetica, folclore, ripresa novecentesca*, Roma, Editori Riuniti, 1993; *Die russische Schule der Historischen Poetik*, a cura di D. Kemper *et al.*, München, Fink, 2013; I. Klinger, B. Maslov, *Introducing Historical Poetics: History, Experience, Form*, in *Persistent Forms: Explorations in Historical Poetics*, a cura di I. Klinger, B. Maslov, New York, Fordham University Press, 2016, pp. 1-36.

centro della teoria della migrazione degli intrecci¹⁴, si possono dare risposte parziali e contingenti, in relazione a *case studies*: al massimo, per spiegare questi fenomeni, si possono costruire modelli, purché siano elastici e non rigidi.

Il personaggio da cui inizieremo la nostra *recensio* sarà san Giorgio. Ma considereremo anche san Teodoro, il primo santo sauroctono del Medioevo orientale, in quanto a san Giorgio venne attribuita questa eroica impresa solo in una fase successiva della sua trasformazione leggendaria¹⁵; e, infine, anche una serie di eroi bizantini e antico-francesi che uccidono draghi o serpenti giganti, senza limitarsi a questo *exploit*, tuttavia: spesso sono anche rapitori di donne.

San Giorgio è al centro di uno studio del 1880 dello stesso Veselovskij¹⁶: in realtà – come spesso accade nella bibliografia del «formidabile russo»¹⁷ – si tratta di una lunghissima recensione di uno studio sul tema “georgico” a opera di A.I. Kirpičnikov¹⁸. In ogni sezione di questa recensione (oltre 200 pagine, comprese le appendici con edizioni di testo, praticamente una monografia), Veselovskij affronta aspetti specifici della tradizione di san Giorgio in determinati luoghi e tradizioni culturali (Cappadocia, Georgia, Francia, Inghilterra,

¹⁴ Sulle teorie fiabistiche e in particolare sulla migrazione degli intrecci, una panoramica sintetica è fornita da A. Buttitta, *Postfazione*, in N. Belmont, *Poetica della fiaba*, Palermo, Sellerio, 2002, pp. 187-220.

¹⁵ Sulla tradizione agiografica relativa a Teodoro e Giorgio, si possono vedere per esempio i seguenti studi: Ch. Walter, *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition*, Aldershot, Ashgate, 2003; P. Grotowski, *Arms and Armour of the Warrior Saints: Tradition and Innovation in Byzantine Iconography (843-1261)*, Leiden, Brill, 2010; T. De Giorgio, *San Teodoro. L'invincibile guerriero. Storia, culto e iconografia*, Roma, Gangemi, 2016.

¹⁶ A.N. Veselovskij, *Sv. Georgij v legende, pesne i obriade*, «Sbornik otdelenija russkogo jazyka i slovenosti Imperatorskoj Akademii Nauk», XX, 6, 1879-1880, pp. 1-228. Particolarmente focalizzate sui problemi relativi alla storia delle religioni trattati dalla filologia veselovskijana sono le pp. 174-192 di S. Mazzanti, *Gli studi sulla religione degli antichi slavi*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Roma “La Sapienza”, 2008.

¹⁷ Felice e fortunata etichetta di C. Dionisotti (*Varia fortuna di Dante*, in C. Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 255-303, p. 281).

¹⁸ A.I. Kirpičnikov, *Sviatoj Georgij i Egorij Chrabrij. Issledovanie literaturnoj istorii christianskoj legendy*, Sankt-Peterburg, Balaševa, 1879.

Germania, Romania, Russia ecc.), utilizzando fonti agiografiche, descrizioni di rituali, superstizioni, credenze, storie orali, testi letterari profani, al fine di ricostruire non solo la tradizione narrativa del santo, ma anche le varie espressioni culturali che si innestano su quella stessa tradizione agiografica. Lo scopo non è solo genealogico, egli non intende ricostruire le origini di ogni singolo filone (o persino trovare le fonti pagane di queste nuove formazioni georgiche locali: anzi, si oppone a questo approccio, che degrada la tradizione cristiana a vernice superficiale¹⁹). L'obiettivo di Veselovskij è mostrare come un "universale cristiano"²⁰ (un concetto paradossale che collega assieme la nozione di archetipo e la sua antitesi, ossia la specificità culturale) forgiato nel Vicino Oriente trovi nuove e diverse forme di espressione in determinati contesti culturali. Questi motivi "universali" nella tradizione georgica sono ad esempio l'uccisione del drago – riconosciuta nell'agiografia scritta su san Giorgio non prima dell'XI secolo²¹ –, ma anche il tema della fuga degli innamorati – schemi che, secondo Veselovskij, emergono anche in Europa, ipotizzando una tradizione folklorica o apocrifa della leggenda del santo importata dall'Oriente e rielaborata in Occidente.

¹⁹ Per un esempio delle ipotesi di Veselovskij riguardanti la dialettica culturale tra slavi pagani e cristiani, cfr. Mazzanti, *Gli studi*, cit., p. 191.

²⁰ Gli scritti di Veselovskij sono assai pochi in considerazioni teoriche; concetti quali quello di "universale cristiano" sono stati piuttosto enucleati dall'interpretazione successiva. Si veda per esempio: M. B. Pljuchanova, *Veselovskij kak issledovatel' form istoričeskogo soznanija*, in *Nasledie Aleksandra Veselovskogo: Issledovanija i materialy*, pod red. P. Zaborov, Sankt-Peterburg, Nauka, 1992, pp. 40-54; M. Capaldo, *Il ruolo della leggenda cristiana e della mediazione bizantino-slava nella migrazione degli intrecci*, in *Medioevo romanzo e orientale. Il viaggio dei testi (Atti del III Colloquio Internazionale 'Medioevo romanzo e orientale', Venezia, 10-14 ottobre 1996)*, a cura di A. Pioletti, F. Rizzo Nervo, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1999, pp. 51-60; I.A. Esaulov, *Der christliche Subtext der europäischen Literaturen der Neuzeit als Gegenstand der Historischen Poetik*, in *Die russische Schule*, cit., pp. 201-209; A.A. Panchenko, *A. N. Veselovskij i teorija fol'klornoj legendy*, «Russkaja literatura», I, 2013, pp. 3-20; M.V. Paščenko, «*Russkij Graal*»: *filologija simvoličeskich form A.N. Veselovskogo*, in A.N. Veselovskij, *Izbrannoe: Legenda o Sv. Graale*, a cura di M.V. Paščenko, Moskva-Sankt-Peterburg, Petroglyph, 2016, pp. 397-475.

²¹ Walter, *The Warrior Saints*, cit., pp. 109-144; De Giorgio, *San Teodoro*, cit., p. 60.

Il testo chiave di questa dimostrazione di Veselovskij è una *chanson de geste* scritta al più tardi all'inizio del XIV secolo, il cosiddetto *Roman d'Auberon*²².

Questo fantasioso e a tratti surreale poema racconta la giovinezza di Auberon, il mago nano protagonista di altre *chansons de geste*²³, sviluppandola non solo come una narrazione dei primi giorni dell'eroe, ma come la ricostruzione della sua intera genealogia, costellata di personaggi mitici, storici e pseudo-storici, tratti da varie *matières* dell'immaginario medievale: il fondatore della dinastia è Giuda Maccabeo, la cui figlia Brunehaut – una fata – sposa Cesare, imperatore di Roma; la coppia dà alla luce Giulio Cesare, il quale, dopo varie imprese guerresche, sposa la maga Morgane; dalla coppia discendono i due fratelli san Giorgio e Auberon. Mentre l'infanzia di Auberon è ampiamente raccontata, il *roman* dedica a Georges alcune centinaia di versi in cui l'intreccio delle fonti e dell'immaginazione dell'autore si fa sempre più contorto e onirico.

Il giovane Giorgio si reca alla corte del sultano di Babilonia, della cui figlia presto si innamora; quando la ragazza si ritrova incinta, i due amanti fuggono per sposarsi e durante il viaggio raggiungono Mont Noiron, un luogo selvaggio. Lo schema narratologico è fornito dunque dal motivo a diffusione pressoché universale della fuga dei due amanti²⁴. Giorgio e la ragazza arrestano la loro fuga nei pressi di una fontana (*Roman d'Auberon*, vv. 1859-1865):

²² *Le Roman d'Auberon, prologue de Huon de Bordeaux*, a cura di J. Subrenat, Genève, Droz, 1973.

²³ Per esempio in *Huon de Bordeaux (Huon de Bordeaux, chanson de geste du XIII^e siècle*, a cura di W.W. Kibler, F. Suard, Paris, Champion, 2003).

²⁴ Sul tema cfr. Fr. Geissler, *Brautwerbung in der Weltliteratur*, Halle, Max Niemeyer Verlag, 1955; C. Bornholdt, *Engaging Moments. The Origins of Medieval Bridal-Quest Narrative*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 2005. Ulteriori informazioni possono essere derivate dagli studi sul *Digenis Akritis* bizantino, efficace testimone del costume del ratto della sposa e della fuga degli amanti in area cappadociana: P. Mackridge, "None but the brave deserve the fair". *Abduction, elopement, seduction and marriage in the Escorial Digenes Akrites and Modern Greek heroic songs*, in *Digenes Akrites. New Approaches to Byzantine Heroic Poetry*, a cura di R. Beaton and D. Ricks, New York, Routledge, 2016² [1993], pp. 150-160, al quale si può aggiungere P. Mackridge, *Bride-Snatching in Digenes Akrites and Cypriot Heroic Poetry*, «Epetiris Kentrou Epistimonikon Erevnon (Nicosia)», XIX, 1992, pp. 617-622.

Gorges li frans .i. ruissel avisa,
 d'une fontainne issoit qui cler raia.
 Caut ot eü et celle qu'il mena;
 cascuns d'iax deus le boire convoita.
 Gorges tout droit a la fontainne ala,
 la descendi, s'amie desmonta,
 avoecques li illuec se repoza.

[Il nobile Giorgio scorse un ruscello, / sgorgava da una fonte luccicante. / Egli aveva caldo e pure colei che egli conduceva; / entrambi desiderarono dissetarsi. / Giorgio si avviò subito verso la fontana, / scese da cavallo e aiutò la sua amica a smontare, / là con lei si riposò.]

I due amanti fuggiaschi si riposano nei pressi della fontana e, mentre l'eroe dorme, la fanciulla resta vigile e monta la guardia, pronta a svegliare l'amato in caso di pericolo (*Roman d'Auberon*, vv. 1867-1870):

Il s'endormi, la bele le garda.
 Vit un serpent venir qui manoit la,
 grant paour ot, son ami esvilla,
 le grant serpent qui venoit li moustra.

[Egli si addomentò, la bella lo sorvegliava. / Ella vide avvicinarsi un serpente che là viveva, / ne ebbe gran paura, svegliò il suo amico, / gli mostrò il gran serpente che si avvicinava.]

Giorgio affronta la mostruosa creatura – che sputa fuoco e *qui grant faim a* (v. 1877) – e, pur ferito, la uccide.

Immediatamente dopo la morte del drago, la ragazza viene presa dai dolori del parto; l'arrivo della Sacra Famiglia – in fuga dai massacri ordinati da Erode – salva la coppia; la Vergine assiste la partoriente e guarisce Giorgio con l'acqua in cui ha lavato Gesù Bambino. Giorgio quindi parte alla ricerca di cibo; un gruppo di briganti ruba suo figlio, il bastone e i baffi di san Giuseppe (!); Giorgio affronta i ladri e recupera i beni rubati.

Veselovskij evidenzia questo episodio in ragione dell'interessante rapporto ivi instaurato tra l'uccisione del drago da parte di san Giorgio e il tema della *Brautwerbung*, ossia la conquista della sposa²⁵: in questo caso siamo in presenza del motivo specifico della fuga degli innamorati da e attraverso

²⁵ Cfr. nota precedente.

una terra ostile. La combinazione dei due motivi (uccisione del drago e ricerca nuziale) è una variante rispetto alla maggior parte della tradizione agiografica, in cui la storia si sviluppa in questo modo: un drago infesta una regione ancora pagana ed è placato solo con il sacrificio periodico di vittime umane; è tempo di mandare a morte la figlia del re; lei, parata come una sposa, si avvia incontro alla morte; sulla strada verso la tana del mostro incontra il cavaliere cristiano Giorgio; l'eroe lotta con il drago, lo uccide o lo sottomette e, grazie al suo *exploit*, converte la popolazione locale al cristianesimo²⁶. Quindi la leggenda non si conclude come una *Brautwerbung*, poiché il matrimonio tra l'eroe e la principessa liberata è assente²⁷. Questa combinazione è invece realizzata nella *chanson de geste* che abbiamo riassunto.

Poiché questa tradizione trova altri (opachi) riscontri²⁸, Veselovskij tende a concludere – eufemismo perché Veselovskij formula raramente conclusioni nelle sue indagini comparative – che tale schema non sarebbe un capriccio arbitrario dell'autore del *Roman d'Auberon*, ma che egli avrebbe sfruttato una fonte apocrifa della tradizione agiografica sul nostro santo, forse una tradizione di matrice orientale, storie trasmesse oralmente attraverso il Mediterraneo. In realtà non abbiamo prove sufficienti per puntellare l'esistenza di questa tradizione su san Giorgio, attestata solo in documenti letterari del tardo Medioevo, per giunta in un testo come il *Roman d'Auberon* che gioca in maniera disinibita con le proprie fonti, mescolando varie materie narrative. Ma ciò che è ancora valido dell'intuizione di Veselovskij è la formulazione orga-

²⁶ Walter, *The Warrior Saints*, cit., pp. 140-142.

²⁷ Una variante del *pattern* è per esempio quella notissima del mito di Perseus, che libera e (a differenza di s. Giorgio) sposa Andromeda, vittima sacrificale destinata agli appetiti di un mostro marino; cfr. W. Hansen, *Ariadne's Thread: A Guide to International Tales Found in Classical Literature*, Ithaca, Cornell University Press, 2002, pp. 119-130; K. Kerényi, *Gli dei e gli eroi della Grecia. Il racconto del mito, la nascita delle civiltà*, Milano, il Saggiatore, 2010, pp. 280-282.

²⁸ Per esempio nell'opera di Richard Johnson *The Famous Historie of the Seaven Champions of Christendom* (1596); cfr. in proposito, J.E. Matzke, *The Legend of Saint George. Its Development into a Roman d'Aventure*, «Publications of the Modern Language Association (PMLA)», XIX, 3, 1904, pp. 449-478.

nica realizzata dal romanzo, il quale associa i motivi propri della *Brautwerbung* e l'uccisione del drago.

L'altra intuizione di Veselovskij che, per quanto riaggiustata, può ancora essere valida è l'idea che l'Europa occidentale, assieme all'agiografia vulgata su san Giorgio, abbia ricevuto dall'Oriente – in quei secoli di Crociate e commerci che hanno visto un'intensificazione delle relazioni europee col mondo greco-bizantino – anche un insieme di tradizioni polimorfiche, una abbondanza di motivi e intrecci e, soprattutto, tipologie di eroi a cui tale semiologia può essere attribuita. Se all'Europa continentale non mancavano storie di *Brautwerbung* o draghi (principalmente associati alla custodia di tesori nelle saghe germaniche²⁹), è tuttavia l'influenza orientale di storie come quelle su san Teodoro e san Giorgio, a consentire una diversa formulazione di quegli stereotipi narrativi e la loro integrazione nella biografia di un singolo eroe. Naturalmente non si trattava solo di agiografia canonica, ma anche di leggende apocrife che usavano un differente linguaggio narrativo, quello relativo all'eroe sauroctono, soccorritore o rapitore di giovani ragazze; e non si trattava solo di storie sacre ma anche di materia profana, propria del folklore del Vicino Oriente, in forme simili a quelle che leggiamo nelle redazioni manoscritte del *Digenis Akritis*, il poema epico della Cappadocia bizantina, oppure nelle cosiddette “canzoni akritiche”, ossia le canzoni popolari su personaggi legati agli *akritai* (i corpi a difesa dei limiti dell'impero), la cui sostanza sono eventi immaginari ambientati lungo i confini orientali dell'Impero

²⁹ Per una panoramica sulla presenza dei draghi nella cultura medievale si veda: T. Rebschloe, *Der Drache in der mittelalterlichen Literatur Europas*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2014; J.-P. Martin, *Variations sur le serpent crested: conte populaire, épopée et roman*, in *Motifs merveilleux et poétique des genres au Moyen Âge*, a cura di F. Gingras, Paris, Classiques Garnier, 2015, pp. 83-95. Una indagine specifica sulle leggende germaniche si reperisce in E. Ploss, *Siegfried-Sigurd, der Drachenkämpfer. Untersuchungen zur germanischdeutschen Heldensage. Zugleich ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des alteuropäischen Erzählgutes*, Köln-Graz, Böhlau, 1966. Cfr. anche C. Lecouteux, *Seyfrid, Kuperan et le Dragon*, «Études germaniques», XLIX, 1994, pp. 257-266.

(tradizioni orali registrate a partire dall'Ottocento ma che affondano parte delle loro radici in quell'ambiente culturale)³⁰.

La combinazione tra uccisione del drago e ricerca nuziale potrebbe essere stata opera del singolo autore del *Roman d'Aubergeron*, ma non è stata fatta per puro arbitrio: in effetti i vari motivi di questo intreccio "georgico" avevano costruito per secoli una sorta di costellazione narrativa da un lato del Mediterraneo all'altro, racconti affini e simili che condividono un'aria familiare, a volte incentrati sull'uccisione del drago, a volte sulla fuga degli innamorati. Quindi, piuttosto che tradizioni organiche che rimangono identiche a se stesse, è opportuno parlare di nebulose di motivi, di scambi di forme e moduli tra filoni narrativi che, sebbene distinti, sono percepiti come parte di un singolo complesso (pure dagli incerti confini) in quanto condividono un insieme di elementi comuni.

Per orientarci all'interno di questo complesso labirintico, possiamo scegliere un motivo esemplare che possa funzionare come il filo di Arianna. Può essere utile dunque esaminare le occorrenze di un motivo che viaggia costantemente tra *Brautwerbung* e uccisione del drago, un elemento che si sposta da un intreccio all'altro ma che allo stesso tempo funge da catalizzatore per l'unificazione o la trasmigrazione di motivi tra due tipologie narrative strettamente legate tra loro – se non nei testi letterari almeno nella memoria culturale, nel folklore. Il motivo

³⁰ Il poema noto come *Digenis Akritis* è trasmesso attraverso cinque redazioni in versi e una in prosa corrispondenti a manoscritti collocabili in periodi diversi tra il XIV e il XVII secolo. A queste redazioni greche bisogna aggiungere le versioni slave, in prosa, per le quali cfr. bibliografia in nota più avanti. Tra le varie edizioni, arricchite da ampie introduzioni informative, citiamo le seguenti: *Digenis Akritis. Poema anonimo bizantino*, a cura di P. Odorico, Firenze, Giunti, 1995; *Dighenis Akritis, versione dell'Escorial*, a cura di F. Rizzo Nervo, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1996. Per una completa bibliografia, oltre ai citati lavori, si veda: *Digenes Akrites*, cit., a cura di Beaton, Ricks. Cfr. inoltre A. Pertusi, *La poesia epica bizantina e la sua formazione: problemi sul fondo storico e la struttura letteraria del Digenis Akritis*, in *La poesia epica e la sua formazione. Atti del Convegno Internazionale (Roma, 28 marzo - 3 aprile 1969)*, Roma, Accademia dei Lincei, 1970, pp. 481-544. Sui *tragoudia* reperiti dalla moderna laografia nel folklore ellenico ottocentesco e novecentesco, cfr. L. Politis, *L'épopée byzantine de Digenis Akritis. Problèmes de la tradition du texte et des rapports avec les chansons akritiques*, in *La poesia epica e la sua formazione*, cit., pp. 551-579; R. Beaton, "Digenes Akrites" and Modern Greek Folk Song: A Reassessment, «Byzantion», LI, 1981, pp. 22-43.

è quello della veglia della donna sul sonno dell'eroe³¹: in genere si tratta di due amanti, anche se non è un elemento necessario. Ne abbiamo già visto un caso nel *Roman d'Auberon*, quando la figlia del re di Babilonia assiste il suo amato Giorgio durante il sonno e lo sveglia all'avvicinarsi del pericoloso serpente.

Possiamo iniziare dalle agiografie di san Teodoro, che in Oriente era conosciuto sotto due spoglie, san Teodoro Tirone ("recluta") e san Teodoro Stratelate ("generale"), due figure simili (ma la prima è la più antica e quella originale), le cui biografie contengono diversi elementi comuni³².

La *Passio S. Theodori Stratelatis* dello Pseudo-Abgar (IX secolo, scritta in greco)³³ narra che Teodoro parte per liberare la regione di Euchaita da un drago che l'affligge. Quando l'eroe-santo trova un pascolo verde sulla sua strada, si ferma e si addormenta. Una pia donna di nome Eusebia accorre per svegliarlo, per avvertirlo del pericolo imminente, perché quella zona è battuta dal drago. Teodoro rifiuta di seguire il consiglio e di andarsene, quindi affronta e vince il drago. Nel testo *Vita et miracula sancti martyris Theodori tironis* (databile tra l'VIII e il IX secolo; in greco)³⁴, Teodoro parte per un viaggio e attraversa una terra idilliaca ai piedi di una montagna. Ancora una volta, vicino a un pascolo verde, dove scorre una fontana dalle acque dolcissime, smonta da cavallo e si addormenta sull'erba; da lontano la pia Eusebia lo avvista e manda un servo a svegliarlo e ad avvertirlo della minaccia imminente, un drago che flagella la regione; l'eroe rifiuta di fuggire, anche dopo l'inter-

³¹ Recentissimo è il seguente articolo, che tratta il nostro motivo limitatamente alle fonti agiografiche greche e slave: M. Casas-Olea, *The Episode of the Sleep of the Dragon Slayer Hero in Byzantine-Slavic Hagiographic Texts*, «Konstantinove listy / Constantine's Letters», XIII, 2020, pp. 16-27, a cui si rinvia per la catalogazione del motivo negli indici fiabistici.

³² Sullo sdoppiamento del santo cfr. De Giorgio, *San Teodoro*, cit., pp. 79-96.

³³ F. Halkin, *Bibliotheca Hagiographica Graeca* [= BHG], Bruxelles, Société des Bollandistes, 1957, n. 1750. Cfr. anche W. Hengstenberg, *Der Drachenkampf des Heiligen Theodor*, «Oriens christianus», II, 1912, pp. 78-106 e pp. 241-280, pp. 243-245.

³⁴ BHG, cit., n. 1764. Cfr. anche H. Delehaye, *Les légendes grecques des Saints militaires*, Paris, Picard, 1909, pp. 183-201; *Acta sanctorum, Novembris, Tomus Quartus*, a cura di H. Delehaye, P. Peeters, Bruxelles, Société des Bollandistes, 1925, pp. 49-55; Hengstenberg, *Der Drachenkampf*, cit., pp. 88-90.

vento diretto della stessa Eusebia; il drago compare e l'eroe lo vince. Nel bizantino *Martirio di san Teodoro Tirone* di Simeone Metafraste (X secolo)³⁵, reperiamo ancora una scena simile: l'eroe si accampa al limitare di un bosco, si addormenta e viene scorto dalla pia Eusebia: usuale avvertimento con risveglio, con l'importante dettaglio che la donna piange mentre desta l'eroe.

Le tre storie presentano una forte somiglianza con il racconto del *Roman d'Augeron*, anche se le avventure dei due Teodoro non sono sviluppate nell'ambito di una *Brautwerbung*: la funzione di aiutante interpretata dalla donna (che non è una fidanzata) è inserita nella cornice dell'uccisione del rettile, ma viene spogliata degli elementi nuziali.

Il *pattern* è assente nell'agiografia canonica su Giorgio, ma è utilizzato nella versione poetica in greco dei racconti in prosa. Il poema risale al XII secolo e consiste in una riscrittura della storia con ricorso a motivi diffusi nella memoria culturale, tra i quali spicca il *topos* che stiamo inseguendo: Giorgio e la principessa destinata al sacrificio si incontrano nei pressi di un lago, l'eroe tranquillizza la fanciulla e si addormenta sulle ginocchia di lei per farsi spidocchiare; la fanciulla versa lacrime³⁶. Non si può escludere che tale forma dell'agiografia georgica sia riuscita a influenzare il racconto del *Roman d'Augeron*.

Il motivo del risveglio dell'eroe da parte della donna appare in un testo più o meno coevo alle agiografie dei due Teodoro ma composto in un'area culturale completamente diversa: si tratta del poema latino medievale *Waltharius* (composto tra il IX e il X secolo)³⁷ e il motivo trova spazio nel corso di una fuga di

³⁵ BHG, cit., n. 1763. Cfr. anche Delehay, *Les légendes grecques*, cit., pp. 136-150; *Acta sanctorum*, cit., pp. 39-45; Hengstenberg, *Der Drachenkampf*, cit., pp. 246-247.

³⁶ N. Politis, *Τα δημόδια ελληνικά άσματα περί της δρακοντοκτονίας του αγίου Γεωργίου*, «Laografia», IV, 1913, pp. 185-235; Casas-Olea, *The Episode of the Sleep*, cit., p. 21.

³⁷ *Waltharius and Ruodlieb*, edited and translated by D.M. Kratz, New York-London, Garland, 1984. Sull'episodio si veda anche D. Petalas, *Cinq points de rencontre entre le monde héroïque de l'Occident médiéval et celui des Balkans*, in «Par deviers Rome m'en revenrai errant». XX^{ème} Congrès International de la Société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes, a cura di M. Careri, C. Menichetti e M.T. Rachetta, Roma, Viella, 2017, pp. 627-636.

innamorati. I due amanti, Waltharius e Hiltgunt, inseguiti prima dagli Unni e poi dai Franchi, viaggiano di notte e riposano durante il giorno nei boschi (*Waltharius*, vv. 347-353). Waltharius chiede alla ragazza di fare la guardia mentre lui dorme e di svegliarlo in caso di pericolo, ma dovrà farlo delicatamente. Quindi Hiltgunt veglia sul sonno del suo amato, che, all'arrivo dei nemici che li inseguono, lei desta – come richiesto – delicatamente (*placido tactu*; cfr. *Waltharius*, vv. 532-534).

Quindi l'Occidente – in un'area germano-romanza – conosce il motivo del risveglio dell'eroe da parte della donna, ma in *Waltharius* non c'è traccia della lotta con il drago. Il motivo del risveglio da parte della fanciulla è quindi applicabile in due situazioni diverse e separate (la fuga degli innamorati e l'uccisione del drago), si muove come una singola particella da un modello all'altro; la sua presenza nei racconti sulla conquista della sposa non implica anche l'uccisione del serpente. *Waltharius* dimostra che parti di quella costellazione di formule narrative godevano di esistenza autonoma e in assenza delle altre componenti.

In Oriente il fascio di elementi mantiene una relativa stabilità e le somiglianze tra l'intreccio col drago e quello sulla conquista nuziale (una di tali sovrapposizioni è il motivo del risveglio) facilitano la confluenza dei due schemi: per una naturale o originale predisposizione a fondersi nello stesso sistema narrativo, la lotta contro il drago e la conquista della sposa possono essere attribuiti a una tipologia di eroe che associ entrambe le azioni. Tale combinazione si realizza nella materia profana.

Esemplare in tal senso può essere la tradizione di Digenis Akritis, l'eroe della Cappadocia bizantina che vive al confine tra Greci e Arabi e le cui azioni possono essere riassunte nel rapimento di donne, nella caccia, nella lotta contro briganti e bestie mostruose³⁸. Il poema greco che servì da probabile modello delle varie redazioni oggi conservate nei manoscritti fu

³⁸ Cfr. Mackridge, "None but the brave deserve the fair", cit.

composto alla fine dell'XI secolo³⁹, ma le versioni slavo-russe delle avventure dell'eroe bizantino probabilmente riflettono tradizioni più arcaiche⁴⁰.

Nella versione slava, Digenis rapisce la figlia dello *strategos* locale (come nei testi bizantini, la ragazza è senza nome e consenziente); la coppia viene inseguita dal padre di lei e si ferma solo per riposare: Digenis, come Waltharius, chiede alla sua amata di svegliarlo delicatamente in caso di pericolo; così va a dormire e la ragazza veglia su di lui, finché non è obbligata a ridestarlo con dolcezza all'avvicinarsi delle truppe dello *strategos*; ancora una volta la ragazza piange quando sveglia Digenis. La fanciulla inoltre riconosce negli inseguitori i suoi fratelli sulla base delle armi che essi portano e prega Digenis di non ucciderli. In una canzone popolare pontica⁴¹, il motivo si ripete con un nuovo dettaglio: lungo un fiume, Digenis invita la ragazza a mangiare, poi si addormenta, sorvegliato dalla sua amata; all'avvento della minaccia, segue l'usuale risveglio, causato stavolta precisamente dalle lacrime di lei che scivolano sul petto dell'amato.

E il drago? Nella versione slavo-russa del *Digenis Akritis*, dopo la caccia alle fiere (sorta di iniziazione per l'eroe) e la cerimoniale vestizione del fanciullo nei pressi di una fonte d'acqua gelida, il padre, comunica al figlio che soltanto i coraggiosi possono accostarsi a quelle acque, poiché esse sono abitate da un serpente immenso⁴². L'iscrizione dei due schemi (lotta al drago e *quest* della sposa) nell'arco della biografia di un particolare eroe che uccide draghi e rapisce donne consente una combinazione indiretta del motivo del risveglio e del drago.

³⁹ Per la datazione della redazione originaria si segue R. Beaton, *The "Proto-Romance"*, Digenes Akrites, in *The Medieval Greek Romance*, Cambridge, University Press, 1989, pp. 27-48 [tr. it. *Il protoromanzo*, Dighenis Akritis, in *Il romanzo greco medievale*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1997, pp. 63-96].

⁴⁰ H. Grégoire, *Le Digenis russe*, in *Russian Epic Studies*, Philadelphia, American Folklore Society, 1949, pp. 131-169. Si veda anche *L'Akrite. L'épopée byzantine de Digenis Akritis*. Versions grecque et slave suivies du *Chant d'Armouris*, a cura di P. Odorico, Toulouse, Anacharsis, 2002, pp. 229-247, dove il testo slavo, presentato in traduzione francese, è ampiamente introdotto da J.-P. Arrignon.

⁴¹ Il canto pontico qui menzionato è il n. 15 in *Vassilios Digenis Akritis*, a cura di P. Kalonaros, Athina, Dimitriakou, 1941, vol. II, pp. 237-238. Per altri esempi del risveglio del giovane da parte dell'amata riemersi dagli studi laografici novecenteschi, cfr. G. Saunier, *Is There Such a Thing as an 'Akritic Song'?* *Problems in the Classification of Modern Greek Narrative Songs*, in *Digenes Akrites*, a cura di Beaton, Ricks, cit., pp. 139-149 (qui a pp. 142-143).

⁴² Cfr. Grégoire, *Le Digenis russe*, cit., pp. 151-152.

Il fiume, la presenza d'acqua e il riposo dell'eroe ci permettono di menzionare ora la versione principale del *Digenis Akritis*, quella greca. Nel canto VI⁴³, Digenis riposa mentre sua moglie si reca a una sorgente d'acqua: qui un drago, nelle sembianze di un bel giovanotto, cerca di sedurla; l'eroe, risvegliato dalle grida della moglie, si precipita alla sorgente e uccide il mostro che, oltre a presentare ora tre teste e una coda, sputa fiamme⁴⁴. Poco dopo, viene di nuovo svegliato dalle grida della donna e questa volta deve liberarla da un leone. In un terzo momento, un gruppo di briganti si appresta a rapire la moglie di Digenis: dal combattimento seguente, l'eroe esce vincitore.

Le intersezioni tra i vari testimoni del motivo del risveglio diventano sempre più intricate: lotta con il drago vicino a una fonte d'acqua, risveglio dell'eroe da parte di una donna in lacrime⁴⁵, risveglio con dolcezza, sonno dell'eroe in un pascolo presso una fontana, fuga degli innamorati, inseguimento. Variando e ricombinando questi pochi pezzi, le principali imprese di un particolare tipo eroico possono essere arricchite, sviluppate e raccontate. Il risveglio durante la fuga degli innamorati è noto

⁴³ Si segue il testo del ms. di Grottaferrata (*Cryptoferratensis Z-α-44*), edito per esempio in *Digenis Akritas*, a cura di Odorico, cit.

⁴⁴ Il mostro, sebbene chiamato *drakon*, ha ben poco di anguiforme: tuttavia nelle raffigurazioni su ceramica, il mostro che l'eroe akritico affronta assume le medesime sembianze del serpente di san Giorgio. Cfr. J.A. Notopoulos, *Akritan Ikonography on Byzantine Pottery*, «Hesperia», XXXIII, 1964, pp. 108-133; O. Pancaroglu, *The Itinerant Dragon Slayer: Forging Paths of Image and Identity in Medieval Anatolia*, «Gesta», XLIII, 2004, pp. 151-164.

⁴⁵ Il motivo delle lacrime che risvegliano l'eroe è ben rappresentato nel folklore internazionale. Cfr. in proposito Geissler, *Bräutwerbung in der Weltliteratur*, cit., p. 84, dove vengono menzionati racconti turkmeni in cui le lacrime della fanciulla salvano l'eroe addormentato poco prima che egli venga inghiottito da un mostro. Per i medievisti, risulterà poi immediato il collegamento con l'*Erec et Enide* di Chrétien de Troyes (trad. e note di C. Noacco, introd. di F. Zambon, Roma, Carocci, 2003), dove l'eroina avvisa più volte Erec all'approssimarsi del pericolo (ma stanno cavalcando, la situazione è dunque differente da quella del nostro motivo; viceversa cfr. vv. 3098-3130, dove i due protagonisti si fermano *desoz un arbre an une lande*: Enide si offre per fare la guardia e quindi *cil dormi et cele veilla* – la notte però trascorre tranquilla). Infine esempi nell'epica turchica si riscontrano in: R.S. Lipec, *Obrazy batyra i ego konja v tjurko-mongol'skom epose*, Moskva, Nauka, 1984, pp. 37-39. Naturalmente il *cluster* motivico dell'incontro dell'eroe con una donna bellissima presso una fontana è reperibile nei testi medievali indipendentemente dalla lotta col drago: cfr. P. Gallais, *La Fée à la Fontaine et à l'Arbre, un archetype [sic] du conte merveilleux et du récit courtois*, Amsterdam, Rodopi, 1992.

in data alta anche in Occidente, come evidenziato dal *Waltharius*, ma in esso la costellazione motivica è parziale, poiché non si realizza l'aggancio con il combattimento col serpente.

Dopo decenni di intensificazione delle relazioni tra cristiani latini e greci a seguito delle Crociate, il modulo del risveglio, come lo leggiamo in *Waltharius*, riappare anche nelle *chansons de geste* del XII secolo, ma arricchito con nuovi elementi che rivelano, a mio avviso, che i trovieri che incastonavano questo motivo nel proprio *récit* non avevano in mente tradizioni autoctone indipendenti dalle fonti orientali, bensì proprio il fascio di tradizioni che abbiamo identificato nelle leggende agiografiche su Teodoro e Giorgio (il cui culto si diffonde in Occidente in questo lasso di tempo) e nella materia profana ruotante attorno alle gesta di Digenis Akritis.

Il testo capitale per dimostrare la penetrazione della tradizione nella letteratura oitanica è *Aiol*⁴⁶, composto indicativamente alla fine del XII secolo.

Aiol, il giovane eroe protagonista, si reca in Spagna per ordine del re di Francia con un incarico diplomatico; durante tale missione si innamora della principessa pagana Mirabel e la rapisce, nonostante le vive proteste della fanciulla. Presto Aiol e Mirabel vengono inseguiti dai Saraceni del padre della ragazza, che intende riportare a casa la figlia rapita, secondo il comune schema delle storie di *Brautwerbung*. Aiol cavalca tutta la notte con la fanciulla: solo nel momento in cui, durante il giorno, Mirabel lamenta il morso della fame, i due si fermano *en .i. prei*, nei pressi di una *fontaine sous .i. arbre ramé* (vv. 5442-5443). L'eroe lascia il cavallo libero di *pasturer l'erbe* (v. 5547). Aiol esausto cade addormentato sull'*erbe verde* (v. 5448) sotto un albero («qui s'estoit endormis desous l'arbre ramé», v. 5484), mentre Mirabel lo veglia con animo maldisposto («La pucele vella qui son ceur ot iré», v. 5485): in un primo momento, ella cerca di avvistare l'arrivo di qualcuno che possa salvarla, ma, quando scorge in avvicinamento i suoi parenti (un fratello, uno zio e due cugini che ella riconosce a distanza dalla foggia delle loro armi), inizia a provare dispiacere per quel valente giovane; quindi lo avverte della presenza degli inseguitori, svegliandolo dolcemente («Ele se trait vers lui al senestre costé / se li dist en l'orelle, coiement et celé», vv. 5507-5508). La fanciulla tenta di convincere Aiol a fuggire e a salvarsi la pelle, ma il ragazzo respinge il consiglio e si prepara a combattere.

⁴⁶ *Aiol, chanson de geste (XII^e-XIII^e siècles)*, a cura di J.-M. Ardouin, 2 voll., Paris, Champion, 2016.

Non è più necessario passare al vaglio le caratteristiche salienti dello schema che ritorna ancora una volta qui e nei testimoni sopra analizzati. Mi limito a riflettere su un singolo elemento, la fontana. Il tratto è di solito assente nella *Brautwerbung*: manca in *Waltharius*, nelle versioni greca e russa del *Digenis*; un breve riferimento all'acqua si trova nella canzone pontica, ma si tratta di un fiume (con la funzione di confine), non di una fontana. Quest'ultimo è invece l'indizio che segnala la presenza del drago, quindi si può dire che il serpente mostruoso in genere infesta le fonti d'acqua⁴⁷. Nella fuga degli amanti in *Aiol* il drago è a questo punto assente, quindi si assiste a una sorta di cortocircuito tra lo schema degli amanti in fuga e l'uccisione del drago: vi è uno scambio di motivi tra uno schema e l'altro. Il tratto rivela anche che la fonte di *Aiol* non è una storia del tipo di quella riportata dal *Waltharius*, ma è piuttosto una fonte greca e orientale, ad esempio una fonte formalmente molto vicina al *Digenis* russo ma con l'aggiunta di una traccia della lotta del drago⁴⁸, ossia la fontana, forse il residuo della rimozione del mostruoso rettile durante la trasmissione della leggenda.

Ma *Aiol* non ignora il drago: l'episodio si trova in un segmento più avanzato del viaggio di Aiol e Mirabel (che nel frattempo si è innamorata del suo rapitore). Sulla via del ritorno in Francia, Aiol e Mirabel affrontano una banda di ladri; dopo il combattimento, la coppia si addormenta (vicino a un *viver*, uno stagno: sempre in presenza di acqua, quindi), ma durante la notte arriva un enorme *serpent deputaire* (v. 6149) che ingoia Aiol fino alla vita⁴⁹. Solo quando si sveglia, la ragazza si rende conto del

⁴⁷ Raccoglie diverse storie che combinano le acque e i serpenti il volume di J. Fontenrose, *Python: A Study of Delphic Myth and its Origins*, Berkeley, University of California Press, 1959.

⁴⁸ P. Bancourt (*Étude de quelques motifs communs à l'épopée byzantine de Digénis Akritas et à la chanson d'Aiol*, «Romania», XCV, 1974, pp. 508-532) sostiene al contrario la derivazione diretta di questo episodio da una versione del *Digenis Akritis*: l'assenza in questo testo della fontana lascia pensare piuttosto a una fonte non dissimile ma che presentava interferenze con le agiografie dei santi sauroctoni.

⁴⁹ Cfr. J. Heinzle, *Einführung in die mittelhochdeutsche Dietrichepik*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1999, pp. 141-142 per il motivo dell'uomo ingoiato da drago, noto nella storia italiana anche attraverso l'arme viscontea; cfr. inoltre p. 274 di H. Schneider, *Deutsche Heldensage*, 2ª ed., Berlin, Walter de Gruyter, 1962, il quale sostiene la derivazione orientale del motivo.

pericolo e avverte Aiol che sta ancora dormendo. Mentre l'eroe combatte e uccide la *wivre* (v. 6215), Mirabel viene rapita da Robaut, il capo dei banditi sopravvissuti al massacro precedente. La ragazza sfugge a un tentativo di stupro, mentre l'arrivo di Aiol segna la fine del bandito⁵⁰.

Aiol, come Teodoro, Giorgio e Digenis, è dunque un eroe che si impegna in tre tipologie di azioni: il rapimento di donne, la lotta con briganti, l'uccisione di draghi. Se anche raramente vengono sommati assieme l'intreccio della fuga degli amanti e l'uccisione del drago – per esempio facendo incontrare il drago agli amanti in fuga –, nondimeno le due differenti avventure possono essere ascritte a momenti diversi della carriera di un eroe, per cui l'unità del complesso non è realizzata all'interno dell'intreccio, bensì nella prospettiva biografica di un personaggio. I motivi caratterizzanti il complesso, per quanto dispersi, sono comunque riuniti dal comune denominatore che è l'eroe. Non un eroe con un nome immutabile, piuttosto una tipologia di eroe variabile, nel quale è possibile unire e ricombinare i motivi propri di due intrecci, l'uccisione del drago e il rapimento di donne.

Sintomo rivelatore di tale accavallamento di funzioni e tipologie eroiche è un sintagma utilizzato nella versione escorialense del *Digenis Akritis* (Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, ms. *Escor.* Ψ IV 22)⁵¹. Il giovane Digenis promette di portare a termine il rapimento della fanciulla giurandolo su santo Teodoro, τὸν μέγαν ἀπελάτην (v. 891). Singolare è che Teodoro venga definito *apelate*, laddove questo genere di brigante di frontiera non sembra impegnato nella lotta col serpente (come il santo), bensì nell'uccisione di fiere di altro genere e in particolar modo nel rapimento di fanciulle; tali ultime imprese, per converso, non appartengono al novero delle gesta del santo. Tuttavia

⁵⁰ Si può ricordare *en passant* che il nome stesso di Aiol, potrebbe avere un significato “totemico”. L'eremita che lo battezza appena nato trae il nome da un *aiant* che egli vede accanto al luogo dove giace il bambino, una bestia che forse faceva parte del folklore e ben nota a tutti (*Aiol*, vv. 64-66: «par de joust e l'enfant .i. grant aiant coisi, / une beste savage dont vos avés oï, / que tout partout redoutent li grant et li petit» [scorse di fianco al bambino un grande *aiant*, / una bestia selvaggia di cui avete sentito parlare, / che ovunque temono grandi e piccini]). È possibile che l'*aiant* sia una specie di serpente (etimologicamente potrebbe derivare da *a(n)guis* o *anguilla*), un dragone, tanto più se *aiëils* occorre in presenza di altri rettili, come al v. 63.

⁵¹ Si cita da *Dighenis Akritis*, a cura di Rizzo Nervo.

le tipologie eroiche qui evocate non devono essere intese come compartimenti stagni, bensì come categorie sfumate tra le quali era possibile un più o meno intenso scambio motivico, specie per effetto di eroi come Digenis che assorbono più di una tipologia eroica: pertanto l'invocazione di Teodoro lascia presagire l'esistenza di una sorta di nebulosa di motivi eroici e la creazione di eroi polivalenti nella memoria culturale cappadociana.

Una conclusione possibile è che è vano districare le relazioni intertestuali tra i testi letterari coinvolti; è più logico adottare una prospettiva interdiscorsiva⁵², in cui le leggende che condividono uno sfondo semiologico sono permeabili a calchi o prestiti di motivi: piuttosto che testi o leggende che rimangono intatti da una letteratura all'altra, i segni narrativi viaggiano da un'estremità del Mediterraneo all'altra. È necessario sostituire una visione sfocata e *fuzzy*, in cui l'esercizio più logico è delimitare una morfologia comune tra testi e storie che condividono solo un'aria di famiglia, prospettiva di gran lunga preferibile a una visione rigida, stemmatica, costruita su relazioni genealogiche fisse tra i testimoni.

Tuttavia, possiamo identificare almeno i veicoli e la direzione di questa trasmissione: leggende sacre e profane, canoniche e apocriefe, che l'Occidente latino apprende nel corso dell'intensificazione delle relazioni con il mondo orientale dopo l'XI secolo. E una complessa intuizione di Veselovskij ci ha portato a questa conclusione: il passaggio dall'est all'ovest delle tradizioni popolari su eroi e santi che unirono il rapimento della sposa e la lotta con il drago.

3. Dopo aver fatto la spola tra Oriente e Occidente, tra il Reno e il Mar Nero, volgiamoci ora a esaminare un ultimo testimone, quello che poi ci riporterà al *Maugis*, che presenta lineamenti già noti attraverso i suoi parenti, anche se in esso mancherà il nostro filo conduttore, ossia il motivo del risveglio. L'adesione del testimone alla costellazione narrativa che sta prendendo for-

⁵² Cfr. le riflessioni di M. Bonafin, *Somiglianze di famiglia fra Voyage de Charlemagne e Digenis Akritas*, «Le forme e la storia», VIII, 2015, pp. 153-168 (in partic. p. 167).

ma davanti ai nostri occhi è rafforzata, oltre che da sovrapposizioni motiviche, dalla presenza di un personaggio le cui gesta abbiamo già preso in considerazione, ossia san Teodoro.

Una versione tardiva (XIV secolo?) della lotta tra san Teodoro Tirone e il serpente è il cosiddetto *Miraculum de matre et dracone* (testo greco altrimenti noto come *Narratio de trucidato dracone*)⁵³. Questo racconto – assai fantasioso rispetto a quelli visti in precedenza⁵⁴ – è di grande interesse per due ragioni: esso integra nell’agiografia di Teodoro l’uccisione del drago e la *Brautwerbung* (per quanto questo motivo sia “freudianamente” mascherato dalla sostituzione della principessa con la madre); attraverso questo episodio possiamo forse determinare un nuovo collegamento tra le fonti orientali e le *chansons de geste* francesi, attraverso motivi folklorici che emergono in testi di differenti culture.

Una città (senza nome) è costretta periodicamente a offrire armenti e agnelli in sacrificio a un dragone che infesta le campagne, poiché il mostro ha preso possesso della fonte che approvvigiona d’acqua l’abitato. Il re della città, convinto dalle prodezze del suo soldato Teodoro contro i Saraceni, si azzarda a interrompere le offerte alla bestia e presto la città soccombe alla mancanza d’acqua. La madre di Teodoro conduce il cavallo del figlio alla fonte per abbeverarlo, ma il drago, sedotto dalla sua bellezza, la cattura e la imprigiona nella sua caverna. Teodoro dunque si reca nella tana del drago per liberare la madre: l’eroe trova la κόρη (“fanciulla”) assisa su un trono e circondata da dodici serpenti, un colubro e un vecchio drago. Teodoro li uccide tutti. Infine arriva il grosso drago con tre teste, accompagnato da due fanciulli e tre cervi, che il mostro ha catturato per dare compagnia alla prigioniera. Teodoro ingaggia battaglia con la bestia e la trafigge con la spada: tuttavia il cadavere del grosso rettile ora ostruisce l’uscita dalla caverna, per cui Teodoro, la madre e i fanciulli sono imprigionati nell’antro, dove rimangono per sette giorni. Alla fine compare l’angelo Gabriele, che rivela come sia possibile uscire dalla grotta sfruttando

⁵³ BHG, cit., n. 1766 (cfr. anche nn. 1766h e 1767); *Acta sanctorum*, cit., pp. 46-48; Delehayé, *Les légendes grecques*, cit., pp. 37-38 e in Hengstenberg, *Der Drachenkampf*, cit., pp. 101-103.

⁵⁴ Cfr. il severo giudizio di Delehayé, *Les légendes grecques*, cit., p. 38: «cette pièce isolée, remplie de détails absurdes, pourra tenter les amateurs de folklore. Elle nous apparaît comme une adaptation de l’épisode emprunté à la légende de S. Théodore, et non comme la première forme de ce récit, qui aurait ensuite passé dans la légende». E poi per rincarare la dose: «Ridiculum commentum, inconditum, portentosum, infimae plebis ingenio accommodatum, quod non sine fastidio legentibus proponitur» (*Acta sanctorum*, cit., p. 15).

la corrente dell'acqua che sgorga dalla fonte e che esce in superficie. Così i prigionieri riescono a rivedere la luce.

Nel racconto di questo prodigio del santo ritornano numerosi elementi che ritroviamo nelle stesse agiografie e negli altri racconti eroici in cui si intrecciano draghi e donne: la fonte d'acqua, il cavallo da nutrire, la donna che viene rapita dal serpente quando si reca alla fonte, la liberazione della bella fanciulla – la madre, la cui bellezza è seducente, viene definita κόρη.

È evidente che il motivo che lega l'impresa di Teodoro a quella di Maugis è l'ostruzione dell'uscita della caverna da parte del cadavere del serpente: in entrambi i casi inoltre l'interno della grotta è infestato da una moltitudine di serpenti minori. Manca in *Maugis* l'elemento muliebre e la presenza dell'acqua; compare però il ruolo del cavallo, anche se in forme completamente differenti. I due testi condividono alcuni tratti, forse in filigrana si legge una fonte che ha generato entrambi: la costellazione disegnata dalla posizione e dalla funzione di queste unità compositive è però alterata nei due testimoni.

Possiamo ora concludere il racconto della veglia del giovane Maugis (*Maugis*, vv. 988-999):

Au matin parson l'aube quant le jor esclaira
 et la clarté leenz par le pertus entra,
 mout en fu lié Maugis, grant joie demena.
 Le serpent demoni, la nuit se desenfla
 qu'il ne fu pas demi, tant fort amenuisa.
 Quant la clarté del jor en la roche leva,
 Maugis vint au serpent, et quant mort le trova,
 Damedeu et sa mere doucement en loa.
 Il prist son croc de fer quë o lui aporta,
 venu est au serpent, mout grant cop li donna,
 et sache o croc de fer que dedenz le tira;
 puis est issu d'ilec que plus n'i demora.

[Al mattino, all'alba, quando si fece chiaro / e la luce entrò attraverso pertugio, / ne fu molto lieto Maugis, provò grande gioia. / Il serpente ucciso si era sgonfiato durante la notte, / si era ridotto tanto che non era grande neppure la metà. / Quando il chiaro del giorno aumentò nella spelonca, / Maugis si avvicinò al serpente e, quando lo trovò morto, / elevò una dolce lode al Signore Dio e a sua madre. / Prese il suo gancio di ferro che si era portato, / si avvicinò al serpente, gli inferse un gran colpo, / lo agganciò col ferro e lo tirò dentro; / poi senza perdere tempo è uscito da là.]

4. Iniziamo a serrare le fila del nostro discorso e proviamo a fornire una interpretazione generale alle analogie tra testi e storie differenti per genere e matrice culturale (anche geografica) che abbiamo identificato: siamo partiti dalla periferia di una galassia narrativa, l'abbiamo attraversata tutta e siamo approdati all'altro estremo, dove abbiamo scoperto elementi non dissimili dal nostro punto di partenza.

Con l'ultimo esempio abbiamo trovato un possibile nesso motivico tra san Teodoro e Maugis. Non significa che il troviero della *chanson de geste* avesse in mente quel preciso apocrifo sul santo, ma – esattamente come i trovieri di *Aiol* e *Roman d'Auberon* – fa riferimento allo stesso genere di storie, che in maniera dinamica e instabile facevano capo a una tipologia eroica polivalente, quella dell'eroe sauroctono e del rapitore di donne. Tale forma eroica era probabilmente di origine orientale e si saldava con le agiografie sui santi militari e con le tradizioni cappadociane su Digenis Akritis: stabilire quale sia la matrice originaria è un esercizio fatuo, piuttosto dobbiamo ipotizzare l'esistenza di una forte osmosi tra storie che condividevano gli stessi schemi e motivi e che in una certa area culturale hanno intensificato il reciproco scambio. Tale complesso di elementi sarebbe trasmigrato da Oriente a Occidente, soprattutto per effetto delle campagne militari latine oltremare o più genericamente per una intensificazione dei rapporti culturali: in realtà, l'esempio del *Waltharius* mostra che pezzi di questa nebulosa già viaggiavano indipendentemente e su rotte storiche non precisabili, per cui è impossibile accertare quale sia stato il veicolo della migrazione degli intrecci. Tuttavia non può essere ritenuta secondaria l'azione dell'importazione in Europa del culto dei santi militari nel Basso Medioevo.

Il *Maugis* da cui siamo partiti trae da questo complesso sfocato su una tipologia eroica polifunzionale un motivo e lo declina inserendolo non nella cornice di una *Brautwerbung*, bensì in una storia di iniziazione: le avventure dell'eroe per conquistare Bayard non sono ricostruibili nelle loro matrice integralmente ma è presumibile che l'autore rielaborasse storie tradizionali che circolavano nella Francia medievale sulla conquista di oggetti magici da parte dell'eroe – vero e proprio intreccio ar-

chetipico – e che in esso abbia introdotto un elemento invece che faceva parte di un'altra configurazione eroica (anche se poi non abbiamo documenti a sufficienza per fissare i confini tra le tipologie eroiche che qua si incontrano: in fondo si è visto che nelle versione slavo-russa su Digenis il drago e la sua topografia erano evocati a margine di una storia di iniziazione).

In cosa consiste allora la natura archetipica del segmento del *Maugis*? Certamente nell'intreccio sull'iniziazione e della conquista dell'oggetto magico, diffuso a livello antropologico, come insegna Meletinskij⁵⁵. Ma esistono anche archetipi di diverso tipo, archetipi che sono «*culturalmente determinati*, e cioè, anziché agire come leggi naturali sull'attività creatrice umana, in ultima analisi ne dipendono, sono suoi *prodotti storici*»⁵⁶.

Il punto è come interpretare il concetto di *arché* insito nel termine vulgato da Jung. Per lo psicologo l'archetipo è una forma *a priori* assolutamente a-storica dell'inconscio umano collettivo⁵⁷:

Nell'acqua dell'arte, nella nostra acqua che è anche il caos, si trovano le scintille infuocate dell'anima del mondo come pure *Formae Rerum essentialis*. Queste *formae* corrispondono alle idee platoniche, dal che risulterebbe quindi una identità delle scintille con gli archetipi, se si suppone che le immagini eterne di Platone, “custodite in un luogo sovraceleste” siano un'espressione filosofica degli archetipi psicologici.

⁵⁵ E.M. Meletinskij, *O literaturnych archetipach*, Moskva, Rossijskij gosudarstvennyj gumanitarnyj universitet, 1994; tr. it. *Archetipi letterari*, a cura di M. Bonafin, Macerata, eum, 2016 (cfr. pp. 17-20).

⁵⁶ A. Brelich, *Appunti su una metodologia* (K. Kerényi, *Umgang mit Göttlichem, Göttingen, 1955*), «Studi e Materiali di Storia delle Religioni», XXVII, 1956, pp. 1-30 (cito dal libro, in cui il saggio è ristampato, K. Kerényi, A. Brelich, *Tra gli asfodeli dell'Elisio. Carteggio 1935-1959*, a cura di A. Alessandri, prefazione di M. Massenzio, Roma, Editori Riuniti, 2011, pp. 319-348, p. 341). Concetti simili sono espressi in A. Buttitta, *Madre mediterranea. Radici e dispersione*, in A. Buttitta, *Dei segni e dei miti. Una introduzione alla antropologia simbolica*, Palermo, Sellerio, 1996, pp. 113-118: «Gli archetipi, in realtà, essendo pensati come forme e come sostanze di espressione e contenuto, non possono avere caratteri di fissità. [...] La loro trasmissione è affidata alla cultura stessa, alle spinte tanto statiche quanto dinamiche, al gioco cioè della permanenza e del mutamento», quindi al di là di una schematicità diffusa, dovuta alla similarità di esperienze delle culture primitive e più semplici, gli archetipi si distinguono nettamente sul piano storico (ivi, pp. 113-114 e 118).

⁵⁷ C.G. Jung, *Opere. La dinamica dell'inconscio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, vol. VIII, p. 209.

Riprenderei la metafora junghiana delle scintille come primigenio *lumen naturae*, per rovesciarla: le scintille non sono il principio ma sono i prodotti dell'azione di un archetipo culturale. Questo non va inteso come un'immagine, uno schema semplice, un'idea, un singolo motivo (es. la caverna o l'iniziazione nella caverna), non deve essere ridotto *ad unum*; è piuttosto una rete virtuale di motivi, simboli, immagini, storie e miti resi coesi da una semiologia condivisa attraverso cui si richiamano virtualmente l'un l'altro, un serbatoio da cui può attingere la narrazione *in una data cultura*; questo fascio semiologico si esprime in una *tradizione*, le cui origini o il cui "focolaio" iniziale (ecco allora che diviene pertinente la metafora delle scintille⁵⁸) – la sua *arché* – possono essere individuati con metodologie "archeologiche", e ruota intorno a un centro aggregatore (un evento mitico – per esempio, nel Medioevo, la Passione di Cristo –, un personaggio o un tipo di personaggio ecc.).

Gli archetipi, in questo senso, potrebbero essere configurazioni che vengono sviluppate e rielaborate in un'area culturale determinata (sempre a partire da tradizioni precedenti, beninte-

⁵⁸ La metafora delle scintille, forse senza riferimenti junghiani, è utilizzata anche da Paščenko nel momento in cui descrive il concetto di *pervotekst* in Veselovskij, un *tool* concettuale che (al di là del fatto che è esito di interpretazione critica del lavoro del grande studioso russo) risulta assai fruttuoso nel nostro lavoro, almeno nell'accezione n. 3: «Veselovskij sviluppò la logica della poetica storica dal punto di origine del "testo" (l'estrazione di una parola dal ritmo nel canto di un rituale arcaico) al *pervotekst* ["testo primario"] la Sacra Scrittura come insieme complesso di Vecchio e Nuovo Testamento e delle leggende della Tradizione Sacra. Nel sistema della poetica storica, il *pervotekst* è metodologicamente inteso come (1) un testo-documento che riflette un evento storico, (2) un testo-simbolo che trasforma un personaggio dell'Antico Testamento in uno del Nuovo Testamento, (3) un testo-sistema che funge da modello, impulso per la elaborazione di nuove forme testuali all'interno dell'intera civiltà cristiana, dal quale si sparsero nel tempo e nello spazio scintille di motivi pregni di significato simbolico. Negli studi di Veselovskij sulla letteratura del periodo cristiano, l'intero areale della propagazione ondulatoria dell'impulso del *pervotekst* è coperto dal concetto di "tradizione" [*predanija*]; i casi in cui le fonti della "tradizione" differiscono dal *pervotekst* e si trovano in credenze pagane, egli conduce sempre indagini separate» (Paščenko, "Russkij Graal", cit., p. 414; traduzione dello scrivente). Si noti però che tale interpretazione di Paščenko viene contestata da S. Mazzanti: «Non molto fortunata ci pare la formula "*biblija kak pervotekst*", scelta da Paščenko [...], che avvicina Veselovskij a un'idea di archetipo come schema mentale fuori dal tempo che invece gli era estranea» (*Veselovskiana 2016. Il contributo di "Rossijskie Propilei"*, «Studi Slavistici», XVI, 1, 2019, pp. 237-247; qui a p. 243, nota 11).

so), che si diffondono nello spazio e nel tempo sull'onda di movimenti culturali sovraregionali e che determinano i prodotti della cultura di una data epoca su vasta scala areale. Ragionando sugli *archetipi culturali*⁵⁹, si potrebbe iniziare a parlare degli “archetipi del Medioevo”, cioè di quelle forme che caratterizzano tutte le culture che convenzionalmente vengono incluse nella nozione di Medioevo occidentale o europeo o cristiano.

Il focolaio della tradizione i cui contorni abbiamo abbozzato con gli esempi precedenti – i quali sono le “scintille” da esso sparse – è la cultura eroica del Vicino Oriente: l'archetipo storico-culturale non può essere riconosciuto in un unico testo o manufatto, è piuttosto espresso in una pluralità di testimonianze (folkloriche, rituali, letterarie, figurative ecc.) entro un perimetro (storico, culturale, geografico) circoscritto. Altri possibili focolai, che possono interessare il medievista, possono essere il retaggio letterario latino (si veda il lavoro di Curtius⁶⁰) oppure il folklore della Romània (e in questa direzione può indagare la filologia romanza). Se non entrasse in cortocircuito con la terminologia dell'ecdotica, proporrei il concetto di *filologia dell'archetipo culturale*, intesa come ricostruzione della genesi storica di elementi comuni a una cultura, una civiltà, quindi dei fondamenti culturali non in ottica micro-contestuale, di comunità di brevi/medie durate, ma di civiltà secolari, come quella del Medioevo occidentale⁶¹.

Gli archetipi dunque possono essere oggetti culturalmente connotati, matrici i cui prodotti sono individuabili in tradizioni di lunga durata o ampia estensione, un substrato comune a più culture. Ma qual è l'archetipo attorno a cui tutti gli esempi e le storie che abbiamo passato in rassegna ruotano, il centro aggregatore del fascio semiologico? L'archetipo, nel

⁵⁹ La specificazione di *archetipo culturale* serve per distinguere la nozione da quella di *archetipo* in un'accezione universale, antropologica, che è anche il senso più vulgato.

⁶⁰ Il riferimento è ovviamente a E.R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, Francke, 1948.

⁶¹ «Per la ricerca storica i fatti archetipici costituiranno punti di partenza e il problema sarà come e quando quei fatti “a-storici” in una determinata civiltà si plasmeranno in un certo modo e in una civiltà diversa in un altro» (Brellich, *Appunti*, cit.; la citazione è tratta da Kerényi, Brellich, *Tra gli asfodeli dell'Elisio*, cit., p. 346).

nostro caso, è individuabile in una tipologia di personaggio, l'eroe che rapisce donne e uccide draghi, la cui matrice abbiamo *grosso modo* identificato in tradizioni orientali che nelle *chansons de geste* approdano attraverso la mediazione dell'agiografia di Giorgio e Teodoro.

Una tipologia che si può considerare per certi aspetti universale e generica, ma che in realtà nel nostro caso viene costruita attraverso il riferimento a una costellazione di motivi precisi, la cui posizione reciproca è variabile: il risveglio nell'imminenza di un pericolo, la presenza della fontana, l'inghiottimento, la caverna, il serpente che ostruisce l'uscita, la preoccupazione della donna rapita per i parenti. Non tutti i testimoni dell'archetipo presentano gli stessi motivi, per cui quel tipo particolare di eroe è un'entità virtuale, le cui funzioni possono essere esplicitate in modi diversi ma attraverso una semiologia analoga⁶²: trattandosi di un archetipo narrativo, si potrebbe dire che si esprime attraverso una rete mitologica, un insieme di storie rese coese dal comune repertorio segnico attraverso il quale fanno riferimento l'una all'altro. La densità dei motivi afferenti all'archetipo culturale può naturalmente variare, per cui riconosceremo testimoni più o meno centrali, più o meno periferici.

Il *Maugis* all'interno di questa rete mitologica occupa una posizione marginale, poiché i motivi in esso utilizzati sono isolati; nondimeno, nell'episodio dell'isola di Bocan, vengono utilizzati materiali connotati in senso semiologico e, dal punto di vista della *poiesis* eroica, connotatori⁶³. La particolare forma eroica espressa attraverso i testi esaminati è una figura polimorfa che raggruppa più funzioni, attraversa codici e civiltà, cambia significati rimanendo sempre nel solco di una tradizione dai confini sfocati e dinamici, una tradizione comunque plastica che cerca costantemente nuove possibilità "poietiche", come dimostra il suo vario inserimento nel repertorio delle *gestes* oitaniche.

L'archetipo culturalmente connotato del nostro repertorio è una tipologia di personaggio che si realizza attraverso declina-

⁶² Una morfologia in tal senso dell'eroe greco viene costruita da A. Brelich, *Gli eroi greci. Un problema storico-religioso*, Milano, Adelphi, 2010 [1958].

⁶³ Mi permetto nuovamente di rimandare a Ghidoni, *Tesi per una prospettiva eroo-poietica*, cit.

zioni particolari di schemi o intrecci universalmente diffusi. Per Meletinskij sono gli intrecci eroici a essere archetipici⁶⁴: l'eroe è tale perché *sa, può, deve, vuole* fare cose particolari (generalmente sovrumane), per cui è inscindibile da un “programma di azioni”⁶⁵ e da uno sviluppo di competenze, volontà e doveri; gli intrecci eroici sono pertanto elementi basilari della narrazione. Lo schematismo universale che però emerge da comparazioni tipologiche e stadiali come quelle di Meletinskij (gli intrecci si svilupperebbero assieme alla società umana) fa perdere di vista la *poiesis* storica degli eroi, il fatto che gli intrecci si assomigliano tutti ma, a una lettura ravvicinata, sono costruiti in forme particolari nelle diverse tradizioni culturali. Mi interessa sottolineare la saldatura che deve essere realizzata tra *archetipo* e *tradizione*, che in fondo è il programma della poetica storica: alle tradizioni devono essere però sempre riconosciuti confini storico-areali, rifuggendo da categorie “telescopiche” del comparativismo su larga scala. La *filologia dell'archetipo culturale* – equidistante dagli estremi delle interpretazioni “microscopiche” di quelle “telescopiche” – deve adottare un orientamento “mediologico”⁶⁶, con la ricerca dei contatti, delle trasmissioni, dei veicoli, del *matériel roulant*⁶⁷, delle vie di diffusione degli elementi culturali, stabilendo come proprio orizzonte il legame tra i testimoni dell'archetipo e l'*arché*, ossia un frangente storico di fondazione culturale i cui effetti si registrano su un lungo periodo.

I temi archetipici dell'iniziazione o della conquista del mezzo magico che possono essere riscontrati un po' ovunque ci aiutano poco nel compito di riconoscere filologicamente le matrici tradizionali del racconto del *Maugis*. In un certo senso, se insistiamo sulla storicità degli archetipi, a definire cosa

⁶⁴ Meletinskij, *Archetipi letterari*, cit., pp. 17-20.

⁶⁵ Per il concetto di *program of action* cfr. W. Burkert, *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1979.

⁶⁶ La mediologia studia il processo attraverso il quale un'idea – nel nostro caso, un racconto, un motivo – prende forma in manufatti (e quindi in tradizioni) e provoca conseguenze materiali nella società. In proposito si veda: R. Debray, *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard, 1991.

⁶⁷ L'espressione è di G. Paris, *Histoire Littéraire de la France*, Paris, Imprimerie Nationale, 1888, vol. XXX, p. 48.

sia un archetipo è il risultato della nostra ricerca: laddove è possibile accertare filiazioni e genealogie di immagini, motivi, intrecci nell'arco di ampie tradizioni storico-culturali, allora li stabiliremo l'archetipo.

Appendice

Per completare la panoramica delle declinazioni dei motivi legati al drago nell'Europa medievale, si possono prendere in considerazione alcuni esempi germanici: l'obiettivo è mostrare la dispersione (o al contrario la ricomposizione) degli elementi di quella "nebulosa" in cui si intrecciano *Brautwerbung* e sauroctonia.

I due più noti eroi sauroctoni delle *Heldensagen* sono Beowulf e Siegfried (e il norreno Sigurd)⁶⁸. Tuttavia la lotta di questi due eroi si sviluppa in circostanze diverse da quelle studiate in questo lavoro: per esempio, il drago si configura come custode di tesori⁶⁹, un aspetto che non si trova nei testimoni dei motivi visti sopra; non vi è alcuna presenza femminile.

Assai più proficuo può essere esaminare da vicino un altro poema eroico medio alto tedesco, l'*Ortnit*, le cui redazioni più antiche risalgono al 1230 circa⁷⁰. Nella maggior parte delle versioni tradite questo poema è inoltre seguito dal *Wolfdietrich*, che completa la vicenda narrata nel primo poema e che presenta alcuni aspetti interessanti anche per la nostra indagine.

La vicenda dell'*Ortnit*, riassunta nei minimi termini, è la seguente e si può suddividere in due macrosequenze: la prima usa gli schemi del ratto della sposa, la seconda invece narra la lotta col drago. Il protagonista è Ortnit, re di Lombardia (risiede sul Garda), il quale raduna i suoi consiglieri per scegliere assieme a loro una moglie adeguata. Gli viene suggerito di prendere in sposa la figlia del re pagano Machorel di Muntabur, che però fa uccidere tutti i pretendenti della fanciulla. Ortnit parte per Tiro, capitale di Machorel, e durante il viaggio supera diverse prove: tra queste, l'incontro col nano Alberich, che si offre di aiutarlo e che gli rivela di essere suo padre⁷¹. Dopo che Alberich ha rapito la fanciulla per conto di Ortnit, l'eroe è costretto a

⁶⁸ Ploss, *Siegfried-Sigurd*, cit.

⁶⁹ Ivi, pp. 70-72, che assegna al motivo origini orientali.

⁷⁰ Il poema medio alto tedesco noto come *Ortnit* è noto attraverso otto versioni, riunite in quattro gruppi. La più antica redazione risale almeno al 1230 ed è nota come *Ortnit AW* (dalle sigle dei due testimoni). Cfr. Ch. Schmid-Cadalbert, *Ortnit AW als Brautwerbungsdichtung*, Bern, Francke, 1985; *Ortnit und Wolfdietrich A*, a cura di W. Kofler, Stuttgart, Hirzel, 2009.

⁷¹ Si noti *en passant* che l'Alberich germanico corrisponde all'Auberon francese, le cui *enfances* sono state il punto di partenza del nostro percorso: *tout se tient?* cfr.

fuggire precipitosamente inseguito dalle truppe del padre della ragazza. Il racconto a questo punto segue lo schema narrativo del *Verfolgungskampf*, dietro al quale non è difficile individuare il *pattern* del *Waltharius*. Quando Ortnit vede avvicinarsi le truppe inseguatrici, chiede consiglio al padre e il nano consiglia ai due fuggiaschi di superare un fiume che scorre lì accanto. La fanciulla prega Ortnit di mettersi in salvo, di lasciarla indietro, ma l'eroe si rifiuta⁷². La battaglia tra Ortnit e Machorel inizia e l'eroe resiste fino all'arrivo di rinforzi⁷³. Durante una tregua, Ortnit si riposa sul grembo della fanciulla, un *topos* che ormai abbiamo imparato a riconoscere all'interno del *pattern* della fuga degli amanti (sebbene esso sia dislocato nel corso della battaglia anziché all'inizio di questa). Ortnit torna in patria con la sua nuova sposa; Machorel tuttavia nutre propositi di vendetta nei confronti del genero e coglie l'occasione offertagli da un cacciatore che gli reca uova di drago: il re invia il cacciatore alla corte di Ortnit, affinché l'uomo offra le uova in dono al genero, in segno di riconciliazione. Ortnit, ingannato, lascia che le uova siano depositate e curate presso una caverna; i draghi, una volta cresciuti, devastano la Lombardia. L'eroe parte dunque alla volta della tana dei mostri; chiede aiuto ad Alberich, il quale però respinge la richiesta e si limita a raccomandare al figlio di non addormentarsi. Accompagnato da un cane, l'eroe cavalca notte e giorno, fino a raggiungere un pascolo delizioso e pieno di rose; qui, stanco e spossato, smonta da cavallo, si sdraia sotto un albero e si addormenta. Il drago scorge la preda addormentata e si avvicina; il cane cerca di svegliare il padrone, ma il sonno di Ortnit è troppo profondo. Così il drago inghiottisce facilmente l'eroe e lo porta nella caverna dove lo spolperà con i suoi cuccioli⁷⁴.

Ortnit dunque aderisce allo schema del *raptus*, in termini simili a quelli adottati da *Waltharius*, *Aiol* e le varie versioni del *Digenis Akritis*. Ma l'associazione con questi poemi procede oltre, poiché Ortnit è un esempio della tipologia dell'eroe che rapisce spose e combatte draghi. L'episodio della lotta col serpente che si legge in *Ortnit* costituisce un'interessante variazione della topica passata in rassegna sopra: tuttavia l'infrazione più vistosa (*Ortnit* soccombe al drago) è costruita in

N. Borgmann, *Matière de Francs oder Matière des Francs? Die germanische Heldeneplik und die Anfänge der Chanson de geste*, Heidelberg, Winter, 2013, pp. 122-138.

⁷² Nel *Waltharius* invece Hiltgunt prega il suo amato di ucciderla, perché preferisce morire piuttosto che tornare nelle mani degli Unni. Nella *Thidrekssaga* Hildgunnr implora Valtari di lasciarla indietro e di correre via verso la salvezza, ricevendo la solita risposta negativa. Cfr. Bornholdt, *Engaging Moments*, cit., p. 126.

⁷³ Non diversamente da *Waltharius* e Hiltgunt, che varcano il Reno per salvarsi, giusto prima dell'episodio del risveglio eroico menzionato sopra; ma si veda anche il *Digenis pontico*.

⁷⁴ Per le varianti, cfr. Schmidt-Cadalbert, *Ortnit AW*, cit., pp. 199 ss. Anche nella *Thidrekssaga* Dietrich e Fasold salvano un uomo che è stato disarmato da un drago e inghiottito fino alla vita durante il sonno.

modo coerente con gli sviluppi previsti dal *pattern*. Una serie di elementi mostra che l'autore di *Ortnit* ha rispettato la topografia dell'incontro col drago⁷⁵: sebbene manchi la fontana, l'eroe incontra il drago in un pascolo che si approssima al *locus amoenus*⁷⁶ e si addormenta sotto un albero. Tale topografia è replicata anche in *Aiol*, a dimostrazione del fatto che nel poema francese la fuga degli amanti subisce interferenze dal motivo della sauroctonia: si noti in particolare la presenza dell'*arbre ramé*, sotto il quale Aiol e Mirabel si riposano⁷⁷.

Se in *Aiol* gli elementi spaziali concorrono a preannunciare l'avvento di un drago che però è assente (ad arrivare saranno le truppe saracene del padre della fanciulla), in *Ortnit* a mancare è invece la sposa: l'epilogo tragico dell'*Ortnit* evidenzia la funzione fondamentale del risveglio dell'eroe da parte della fanciulla che era replicato nelle lotte col rettile mostruoso nelle agiografie di san Teodoro, in *Aiol*, nel *Roman d'Auberon*. I motivi si reggono sulla norma che in presenza di un drago non bisogna addormentarsi e l'eroe, che inevitabilmente sonnecchia, necessita di una donna che lo svegli al momento opportuno. L'episodio di *Ortnit* si basa su questa macroscopica eccezione, dimostrando una buona conoscenza dei meccanismi della topica della sauroctonia⁷⁸.

Il poema su Ortnit viene fatto seguire nei manoscritti dal *Wolfdietrich*, il quale merita una breve menzione perché replica parte dello stesso moti-

⁷⁵ Sulla topografia della battaglia col drago si veda Ploss, *Siegfried-Sigurd*, cit., pp. 73-78.

⁷⁶ Cfr. Gallais, *La Fée*, cit., pp. 285-323.

⁷⁷ L'albero è un elemento ben integrato e ricorrente nel contesto della lotta al drago: cfr. Ploss, *Siegfried-Sigurd*, cit., pp. 73-78.

⁷⁸ Sul tema del sonno di Ortnit esistono due scritti, in polemica tra loro: C. Lecouteux, *Des Königs Ortnit Schlaf*, «Euphorion», LXXV, 1979, pp. 347-355; H. Gehrts, *Der Schlaf des Drachenkämpfers Ortnit*, «Euphorion», LXXVII, 1983, pp. 342-344. Nell'articolo di Gehrts si leggono le seguenti interessanti annotazioni: «Per l'antica poesia, il motivo del combattimento del drago e quello del guerriero che si addormenta non erano affatto così estranei l'uno all'altro come potrebbe sembrare dalle indagini di Lecouteux. Quindi anche Ortnit, secondo la logica del combattimento del drago, doveva ingaggiare il combattimento cadendo addormentato, e da lì si imponeva senz'altro una continuazione, in cui soccombeva al drago mentre dormiva; poiché questo è il pericolo che minaccia l'eroe in numerose fiabe. La domanda che si pone alla nostra ricerca è quindi piuttosto: perché non si sveglia? [...] Il guerriero che nelle fiabe combatte il drago ha al suo fianco una sposa che rischia di finire inghiottita dal drago, la lotta ha luogo per salvarla. Ella lo chiama, lo scuote, nell'estrema disperazione lascia cadere le sue lacrime sul suo viso, ed egli si sveglia. Tuttavia nella versione della saga di Ortnit, eccentrica dal punto di vista del rituale, la sposa è diventata da tempo la moglie del re, è così con lui inghiottita in un destino e non può più soccorrerlo nelle sue fortune secondo le proprie possibilità. Sì, invece di essere conquistata attraverso la vittoria su un drago e in essa esaltata e investita di potere, ella stessa è diventata una donna impotente a casa nel castello» (p. 343).

vo⁷⁹. L'eroe si reca in Lombardia e intende vendicare la morte di Ortnit. Wolfdietrich cavalca nel bosco e nei pressi di una fontana e di un placido pascolo (probabilmente lo stesso luogo della fine di Ortnit) si addormenta sotto un albero. Però, a differenza di Ortnit, non smonta da cavallo e, quando si avvicina il drago, viene svegliato dal destriero. L'eroe viene comunque catturato e disarmato, ma nella caverna dove viene portato dal drago riesce a trovare le armi che erano appartenute a Ortnit e con queste riesce ad ammazzare la bestia. La lotta col drago di Wolfdietrich assume inoltre i contorni della prova che permette all'eroe di acquisire una sposa: quando egli ritorna alla corte di Lombardia e dimostra di aver liberato il regno dal flagello del drago, la vedova di Ortnit lo sposa.

Bibliografia

- Acta sanctorum, Novembris, Tomus Quartus*, a cura di H. Delehaye, P. Peeters, Bruxelles, Société des Bollandistes, 1925.
- Affergan F. et al., *Figures de l'humain. Les représentations de l'anthropologie*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2003.
- Aiol, chanson de geste (XII^e-XIII^e siècles)*, a cura di J.-M. Ardouin, 2 voll., Paris, Champion, 2016.
- Allivio S., *Riti di iniziazione. Antropologi, stoici e finti immortali*, Milano, Raffaello Cortina, 2014.
- Bancourt P., *Étude de quelques motifs communs à l'épopée byzantine de Digenis Akritas et à la chanson d'Aiol*, «Romania», XCV, 1974, pp. 508-532.
- Barbieri A., Bonafin M., *Gli archetipi e i testi: quasi un'introduzione*, in *Gli archetipi e i testi: modelli, metodi, interpretazioni*, a cura di A. Barbieri, M. Bonafin, R. Caprini, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2018 [= «L'immagine riflessa», XXVII, 2018], pp. 1-16.
- Beaton R., *The "Proto-Romance"*, Digenes Akrites, in *The Medieval Greek Romance*, Cambridge, University Press, 1989, pp. 27-48; tr. it. *Il protoromanzo*, Digenis Akritis, in *Il romanzo greco medievale*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1997, pp. 63-96.
- , *"Digenes Akrites" and Modern Greek Folk Song: A Reassessment*, «Byzantion», LI, 1981, pp. 22-43.
- Bloch M., *Prey into Hunter. The Politics of Religious Experience*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- Bonafin M., *Somiglianze di famiglia fra Voyage de Charlemagne e Digenis Akritas*, «Le forme e la storia», VIII, 2015, pp. 153-168.

⁷⁹ Si segue Kofler (a cura di), *Ortnit und Wolfdietrich A*, cit.

- Borgmann N., *Matière de Francs oder Matière des Francs? Die germanische Heldenepik und die Anfänge der Chanson de geste*, Heidelberg, Winter, 2013.
- Bornholdt C., *Engaging Moments. The Origins of Medieval Bridal-Quest Narrative*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 2005.
- Brelch A., *Gli eroi greci. Un problema storico-religioso*, Milano, Adelphi, 2010 [1958].
- , *Appunti su una metodologia (K. Kerényi, Umgang mit Göttlichem, Göttingen, 1955)*, «Studi e Materiali di Storia delle Religioni», XXVII, 1956, pp. 1-30.
- Burkert W., *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1979.
- Buttitta A., *Postfazione*, in N. Belmont, *Poetica della fiaba*, Palermo, Sellerio, 2002, pp. 187-220.
- , *Dei segni e dei miti. Una introduzione alla antropologia simbolica*, Palermo, Sellerio, 1996.
- Calame C., *Le rite d'initiation tribale comme catégorie anthropologique (Van Gennep et Platon)*, «Revue de l'histoire des religions», CCXX, 2003, pp. 5-62.
- , *Mito e storia nell'Antichità greca*, Bari, Dedalo, 1999.
- Capaldo M., *Il ruolo della leggenda cristiana e della mediazione bizantino-slava nella migrazione degli intrecci*, in *Medioevo romanzo e orientale. Il viaggio dei testi (Atti del III Colloquio Internazionale 'Medioevo romanzo e orientale', Venezia, 10-14 ottobre 1996)*, a cura di A. Pioletti, F. Rizzo Nervo, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1999, pp. 51-60.
- Casas-Olea M., *The Episode of the Sleep of the Dragon Slayer Hero in Byzantine-Slavic Hagiographic Texts*, «Konstantínove listy / Constantine's Letters», XIII, 2020, pp. 16-27.
- Chrétien de Troyes, *Erec e Enide*, a cura di C. Noacco, Roma, Carocci, 2003.
- Curtius E.R., *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, Francke, 1948.
- De Giorgio T., *San Teodoro. L'invincibile guerriero. Storia, culto e iconografia*, Roma, Gangemi, 2016.
- Debray R., *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard, 1991.
- Delehaye H., *Les légendes grecques des Saints militaires*, Paris, Picard, 1909.
- Die russische Schule der Historischen Poetik*, a cura di D. Kemper et al., München, Fink, 2013.
- Digenes Akrites. New Approaches to Byzantine Heroic Poetry*, a cura di R. Beaton, D. Ricks, New York, Routledge, 2016 [1993].

- Digenis Akritas. Poema anonimo bizantino*, a cura di P. Odorico, Firenze, Giunti, 1995.
- Digenis Akritis, versione dell'Escorial*, a cura di F. Rizzo Nervo, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1996.
- Dionisotti C., *Varia fortuna di Dante*, in Id., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 255-303.
- Esaulov I.A., *Der christliche Subtext der europäischen Literaturen der Neuzeit als Gegenstand der Historischen Poetik*, in *Die russische Schule der Historischen Poetik*, a cura di D. Kemper, V. Tjupa, S. Taškenov, München, Fink, 2013, pp. 201-209.
- Fontenrose J., *Python: A Study of Delphic Myth and its Origins*, Berkeley, University of California Press, 1959.
- Franchi E., *Destini di un paradigma: il rito iniziatico tra antropologia e scienze dell'antichità*, «Mythos», V, 2011, pp. 175-190.
- Gallais P., *La Fée à la Fontaine et à l'Arbre, un archetypic [sic] du conte merveilleux et du récit courtois*, Amsterdam, Rodopi, 1992.
- Gehrts H., *Der Schlaf des Drachenkämpfers Ortnit*, «Euphorion», LXXVII, 1983, pp. 342-344.
- Geissler F., *Brautwerbung in der Weltliteratur*, Halle, Max Niemeyer Verlag, 1955.
- Ghidoni A., *Tesi per una prospettiva eroo-poetica*, «AOQU. Achilles Orlando Quixote Ulysses», I, 2020, pp. 295-339.
- , *L'eroe imberbe. Le enfances nelle chansons de geste: poetica e semiologia di un genere epico medievale*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2018.
- Glowinski M., Braunrot B., *Theoretical Foundations of Historical Poetics*, «New Literary History», VII, 1976, pp. 237-245.
- Grégoire H., *Le Digenis russe*, in *Russian Epic Studies*, Philadelphia, American Folklore Society, 1949, pp. 131-169.
- Grotowski P., *Arms and Armour of the Warrior Saints: Tradition and Innovation in Byzantine Iconography (843-1261)*, Leiden, Brill, 2010.
- Halkin F., *Bibliotheca Hagiographica Graeca [= BHG]*, Bruxelles, Société des Bollandistes, 1957.
- Hansen W., *Ariadne's Thread: A Guide to International Tales Found in Classical Literature*, Ithaca, Cornell University press, 2002.
- Heinzle J., *Einführung in die mittelhochdeutsche Dietrichepik*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1999.
- Hengstenberg W., *Der Drachenkampf des Heiligen Theodor*, «Oriens christianus», II, 1912, pp. 78-106 e pp. 241-280.
- Huon de Bordeaux, chanson de geste du XIII^e siècle*, a cura di W.W. Kibler, F. Suard, Paris, Champion, 2003.

- Jung C.G., *Opere. La dinamica dell'inconscio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, vol. VIII.
- Kerényi K., Brelich A., *Tra gli asfodeli dell'Elisio. Carteggio 1935-1959*, a cura di A. Alessandri, prefazione di M. Massenzio, Roma, Editori Riuniti, 2011.
- Kerényi K., *Gli dei e gli eroi della Grecia. Il racconto del mito, la nascita delle civiltà*, Milano, il Saggiatore, 2010.
- Kliger I, Maslov B., *Introducing Historical Poetics: History, Experience, Form*, in *Persistent Forms: Explorations in Historical Poetics*, a cura di I. Kliger, B. Maslov, New York, Fordham University Press, 2016, pp. 1-36.
- La cultura nella tradizione russa del XIX e XX secolo*, a cura di d'A.S. Avale, Torino, Einaudi, 1982.
- L'Akrite. *L'épopée byzantine de Digénis Akritas. Versions grecque et slave suivies du Chant d'Armouris*, a cura di P. Odorico, Toulouse, Anacharsis, 2002.
- Le Roman d'Auberon, prologue de Huon de Bordeaux*, a cura di J. Subrenat, Genève, Droz, 1973.
- Leocuteux C., *Seyfrid, Kuperan et le Dragon*, «Études germaniques», XLIX, 1994, pp. 257-266.
- , *Des Königs Ortnit Schlaf*, «Euphorion», LXXV, 1979, pp. 347-355.
- Lipeč R.S., *Obrazy batyra i ego konja v tjurko-mongol'skom epose*, Moskva, Nauka, 1984.
- Mackridge P., “None but the brave deserve the fair”. *Abduction, elopement, seduction and marriage in the Escorial Digenes Akrites and Modern Greek heroic songs*, in *Digenes Akrites. New Approaches to Byzantine Heroic Poetry*, a cura di R. Beaton, D. Ricks, New York, Routledge, 2016 [1993], pp. 150-160.
- , *Bride-Snatching in Digenes Akrites and Cypriot Heroic Poetry*, «Epetiris Kentrou Epistimonikon Erevnon (Nicosia)», XIX, 1992, pp. 617-622.
- Martin J.-P., *Variations sur le serpent crested: conte populaire, épopée et roman*, in *Motifs merveilleux et poétique des genres au Moyen Âge*, a cura di F. Gingras, Paris, Classiques Garnier, 2015, pp. 83-95.
- Matzke J.E., *The Legend of Saint George. Its Development into a Roman d'Aventure*, «Publications of the Modern Language Association (PMLA)», XIX, 3, 1904, pp. 449-478.
- Maugis d'Aigremont, chanson de geste*, a cura di Ph. Vernay, Bern, Franck, 1980.
- Mazzanti S., *Veselovskiana 2016. Il contributo di “Rossijskie Propilei”*, «Studi Slavistici», XVI, 1, 2019, pp. 237-247.

- , *Gli studi sulla religione degli antichi slavi*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Roma “La Sapienza”, 2008.
- Meletinskij E.M., *O literaturnych archetipach*, Moskva, Rossijskij gosudarstvennyj gumanitarnyj universitet, 1994; tr. it. *Archetipi letterari*, a cura di M. Bonafin, Macerata, eum, 2016.
- , *Tre lezioni di poetica storica e comparata*, Roma, Tor Vergata, 1992.
- , *Vvedenie v istoričeskiju poetiku eposa i romana*, Moskva, Nauka, 1986; tr. it. *Introduzione alla poetica storica dell'epos e del romanzo*, Bologna, il Mulino, 1993.
- , *Poetika mifa*, Moskva, Nauka, 1976; tr. it. *Il mito: poetica, folklore, ripresa novecentesca*, Roma, Editori Riuniti, 1993.
- Notopoulos J.A., *Akritan Ikonography on Byzantine Pottery*, «Hesperia», XXXIII, 1964, pp. 108-133.
- Ortnit und Wolfdietrich A, a cura di W. Kofler, Stuttgart, Hirzel, 2009.
- Pancaroglu O., *The Itinerant Dragon Slayer: Forging Paths of Image and Identity in Medieval Anatolia*, «Gesta», XLIII, 2004, pp. 151-164.
- Panchenko A.A., *A. N. Veselovskij i teorija fol'klornoj legendy*, «Russkaja literatura», I, 2013, pp. 3-20.
- Paris G., *Histoire Littéraire de la France*, Paris, Imprimerie Nationale, 1888, vol. XXX.
- Paščenko M.V., “*Russkij Graal*”: *filologija simboličeskich form A.N. Veselovskogo*, in A.N. Veselovskij, *Izbrannoe: Legenda o Sv. Graale*, a cura di M.V. Paščenko, Moskva-Sankt-Peterburg, Petroglyph, 2016, pp. 397-475.
- Pertusi A., *La poesia epica bizantina e la sua formazione: problemi sul fondo storico e la struttura letteraria del Digenis Akritas*, in *La poesia epica e la sua formazione. Atti del Convegno Internazionale (Roma, 28 marzo - 3 aprile 1969)*, Roma, Accademia dei Lincei, 1970, pp. 481-544.
- Petalas D., *Cinq points de rencontre entre le monde héroïque de l'Occident médiéval et celui des Balkans*, in «*Par deviers Rome m'en reverrai errant*». XX^{ème} Congrès International de la Société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes, a cura di M. Careri, C. Menichetti, M.T. Rachetta, Roma, Viella, 2017, pp. 627-636.
- Pljuchanova M.B., *Veselovskij kak issledovatel' form istoričeskogo soznanija*, in *Nasledie Aleksandra Veselovskogo: Issledovanija i materialy*, a cura di P. Zaborov, Sankt-Peterburg, Nauka, 1992, pp. 40-54.
- Ploss E., *Siegfried-Sigurd, der Drachenkämpfer. Untersuchungen zur germanischdeutschen Heldensage. Zugleich ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des alteuropäischen Erzählgutes*, Köln/Graz, Böhlau, 1966.
- Politis P., Τα δημόδια ελληνικά άσματα περί της δρακοντοκτονίας του αγίου

- Γεωργίου, «Laografia», IV, 1913, pp. 185-235.
- Politis, L., *L'épopée byzantine de Digenis Akritas. Problèmes de la tradition du texte et des rapports avec les chansons akritiques*, in *La poesia epica e la sua formazione, Atti del Convegno Internazionale (Roma, 28 marzo - 3 aprile 1969)*, Roma, Accademia dei Lincei, 1970, pp. 551-579.
- Rebschloe T., *Der Drache in der mittelalterlichen Literatur Europas*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2014.
- Remotti F., *Fare umanità. I drammi dell'antropo-poiesi*, Roma-Bari, Laterza, 2013.
- , *Tesi per una prospettiva antropo-poietica*, in *Le fucine rituali: temi di antropo-poiesi*, a cura di S. Allovio, A. Favole, Torino, il Segnalibro, 1996, pp. 9-25.
- Renaut de Montauban*, a cura di J. Thomas, Genève, Droz, 1989.
- Schmid-Cadalbert Ch., *Ortnit AW als Brautwerbungsdichtung*, Bern, Francke, 1985.
- Schneider H., *Deutsche Heldensage*, 2^a ed., Berlin, Walter de Gruyter, 1962.
- Sperber D., *Explaining Culture. A Naturalistic Approach*, Oxford, Blackwell, 1996; tr. it. *Il contagio delle idee. Teoria naturalistica della cultura*, Milano, Feltrinelli, 1999.
- Tristan de Nanteuil*, a cura di K.V. Sinclair, Assen, Van Gorcum, 1971.
- Turner V., *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*, Ithaca, Cornell University Press, 1967.
- Van Gennep A., *Les rites de passage*, Paris, Émile Nourry, 1909.
- Vassilios Digenis Akritas*, a cura di P. Kalonaros, Athina, Dimitriakou, 1941.
- Veselovskij A.N., *Poetica storica*, a cura di C. Giustini, Roma, Edizioni e/o, 1981.
- , *Sv. Georgii v legende, pesne i obriade*, «Sbornik otdelenija russkogo jazyka i slovenosti Imperatorskoj Akademii Nauk», XX, 6, 1879-1880, pp. 1-228.
- Vidal-Naquet P., *Le chasseur noir et l'origine de l'éphébie athénienne*, «Annales. Économies, Sociétés, Civilisations», XXIII, 1968, pp. 947-964.
- Walter Ch., *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition*, Aldershot, Ashgate, 2003.
- Waltharius and Ruodlieb*, a cura di D.M. Kratz, New York-London, Garland, 1984.
- , Wolfzettel Fr., *Zur Stellung und Bedeutung der Enfanses in der altfranzösischen Epik*, II, «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», LXXXIV, 1974, pp. 1-32.

- , *Zur Stellung und Bedeutung der Enfances in der altfranzösischen Epik*, I, «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», LXXXIII, 1973, pp. 317-348.

Gloria Zitelli

Elena di Troia nei romanzi in francese antico del XII secolo:
un possibile esempio di personaggio liminale

Il personaggio di Elena di Troia occupa un ruolo di primissimo piano nell'immaginario europeo, come dimostrano i numerosi testi – e le tante testimonianze anche nell'ambito delle arti visive – che creano un filone praticamente ininterrotto dagli ambienti del mito e della letteratura antica fino ai nostri giorni, passando anche attraverso la letteratura religiosa, la tradizione orale e il folklore.

Sebbene il suo stesso nome si presti a numerose ipotesi interpretative e i racconti su Elena in età storica mostrino caratteristiche tali da far sospettare – a monte – anche un'arcana tradizione religiosa assimilata, è tuttavia innegabile come tale personaggio sia indissolubilmente legato, nella cultura europea, alla guerra di Troia e sia pertanto diventato, nel corso dei secoli, emblematico di un rapporto tra mito e letteratura estremamente particolare e variegato. Qualunque sia il testo preso come riferimento, però, alcuni aspetti e alcuni motivi della struttura generale del racconto e della leggenda restano ugualmente riconoscibili nel corso dei secoli.

D'altro canto la figura medievale di Elena di Troia acquisisce però dei tratti di profonda originalità – e novità – rispetto agli antecedenti classici, diventando un'interessante espressione del personaggio medievale come «segno culturale di applicazione letteraria consistente in un'associazione temporanea di elementi variabili e sostituibili»¹. In una prospettiva in cui dun-

¹ A. Barbieri, *Approssimazioni al personaggio medievale*, in *Tipologie e identità del personaggio medievale fra modelli antropologici e applicazioni letterarie*, a cura

que vale il «principio della equindifferenza dei tratti costitutivi di una figura mitica»² e in cui neppure il nome o uno specifico tratto risultano quindi elementi inequivocabilmente legati ad un'identità, risulta infatti particolarmente evidente come diversi aspetti ed alcuni elementi tradizionali di Elena vengano rifunzionalizzati e risemantizzati per svolgere una funzione diversa, adattandosi così a nuovi interessi individuali e di gruppo ed esemplificando – mediante divergenze e novità – un momento di svolta a livello ideologico, sociale, politico ed economico.

In particolare, in questo contributo, verranno prese in considerazione due opere, il *Roman de Troie*³ di Benoît de Sainte-Maure, composto tra il 1160 e il 1170, e il *Roman d'Eneas*⁴, datato al 1160 circa.

Una prima prova del ruolo centrale, poliedrico e strettamente legato alle dinamiche culturali ricoperto da Elena di Troia all'interno di questi testi potrebbe considerarsi già l'ampio numero di volte che – contrariamente a quanto accade invece nei testi classici – ella o entra in gioco in prima persona all'interno della vicenda o il suo nome viene richiamato, tanto dalla voce autoriale quanto da altri personaggi. È infatti proprio Benoît de Sainte-Maure a presentarla per la prima volta al lettore nell'ampia sintesi fornita all'inizio del poema⁵, associandola

di A. Barbieri, M. Bonafin, «L'Immagine riflessa», XXIII, 1-2, 2014, pp. 1-13, p. 3. Lo studioso, in apertura del saggio, riepiloga i principali presupposti di metodo per una coerente analisi antropologica del personaggio medievale ed individua come «primo, decisivo acquisto» il recupero, attraverso il tramite di Avalle, delle *Note sulle leggende germaniche* di Ferdinand de Saussure (Cfr. F. Saussure, *Le leggende germaniche*, a cura di A. Marinetti, M. Meli, Este, Libreria Editrice Zielo, 1986 e d'A.S. Avalle, *Ferdinand de Saussure fra strutturalismo e semiologia*, Bologna, il Mulino, 1995).

² Avalle, *Ferdinand de Saussure fra strutturalismo e semiologia*, cit., p. 111.

³ Benoît de Sainte-Maure, *Roman de Troie*, a cura di L. Constans, tr. it. di E. Benella, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2019.

⁴ *Le Roman d'Eneas. Il Romanzo di Enea*, a cura di A. Petit, tr. it. di A.M. Babbì, Roma, Memini, 1999.

⁵ Il riassunto si estende per ben 570 versi (Cfr. *Le Roman de Troie*, vv. 145-714) ed è un procedimento «del tutto eccezionale nella letteratura medievale», ma che si rendeva necessario per il nuovo pubblico laico: la vera storia di Troia non era infatti conosciuta e il riassunto – oltre a dare informazioni sul contenuto – permetteva al pubblico di stare attento alla «maniera», cioè alla dimensione retorica e letteraria del testo (Cfr. M.R. Jung, *Virgilio e gli storici troiani*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, a cura di P. Boitani et al., Roma, Salerno, 2003, vol. III, pp. 179-198). Trova

però non al nome del proprio partner – per così dire – regolare ma a quello del suo futuro rapitore. L'autore sottolinea però fin da subito come i due convolarono anche a nuove nozze e il loro matrimonio venne consumato, il che portò inevitabilmente a conseguenze tragiche:

Après orreiz dire e conter
 Com danz Paris en espleita,
 Qui dame Heleine en amena,
 E com li temples fu brisiez,
 Ou mil homes ot detrenchiez;
 Les noces e l'assemblement,
 Cui comparerent mainte gent⁶.

[Poi udirete riferire come ser Paride riuscì a rapire donna Elena, e come venne distrutto il tempio nel quale vennero trucidati mille uomini; udirete di quelle nozze e di quell'unione, che molti pagarono a caro prezzo.]

L'affermazione sembrerebbe in un certo senso scontata o semplicemente utile a ricordare al lettore una storia conosciuta, tuttavia – data l'insistenza nel corso dell'opera su questo tema e sulla diversità tra il trattamento ricevuto da Elena e la sorte toccata invece alle altre figure femminili vittime di rapimenti – credo sia inquadrabile anche in un'ottica più ampia, che richiama più nello specifico l'infelice destino di Esione, diventata una concubina. Il passo permette così all'autore di proporre già, all'interno del *Roman de Troie*, il matrimonio come fattore assolutamente positivo, in quanto unica unione in grado – almeno potenzialmente – di garantire stabilità politica.

Lo stesso elemento della bellezza, motivo di gran lunga presente nella tradizione classica, pur riaffiorando come tratto ricorrente nel *Roman de Troie*, passa infatti ben presto in secondo piano nella rappresentazione del personaggio e in realtà ha il compito subalterno di prefigurare il ruolo di futura regina di

inoltre la sua giustificazione nella singolare lunghezza del testo e nell'impossibilità di seguire con continuità gli sviluppi dell'azione narrativa (Cfr. G. Angeli, *L'Eneas e i primi romanzi volgari*, Milano-Napoli Ricciardi, 1971, p. 161). Per approfondire la questione anche E. Faral, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1913, p. 319.

⁶ *Le Roman de Troie*, vv. 178-184.

Elena, giocando dunque «una funzione essenziale nella costituzione dell'identità sociale»⁷.

Mout fu li reis proz e corteis:
 Les regnes a noaus d'orfreis
 Prist del palefrei dame Heleine;
 Il toz sous la conduit e meine.
 Mout la conforte e mout li prie
 Qu'ele s'esjoie e ne plort mie
 Assez li a li reis pramis
 Qu'el sera dame del païs⁸.

[Il re si comportò in modo nobile e cortese: prese le redini a nielli d'oro del palafreno di donna Elena; e la guidò e la scortò lui solo. La consolò a lungo e la invitò ripetutamente a rallegrarsi e a non piangere: il re le promise più volte che sarebbe stata la signora di quel paese.]

Significativo è inoltre il fatto che il *Roman de Troie*, come del resto l'*Eneas*, sfrutti per la *descriptio pulchritudinis* non i canoni tipici della classicità ma i dettami formulati dalle *artes poetriae* e, in particolar modo, le caratteristiche del ritratto di Afra e quello – «perfettamente corrispondente»⁹ – di Elena all'interno dell'*Ars versificatoria* di Matteo di Vendôme. Questa codificazione, che «nasce probabilmente da un insieme di fattori, prima tra tutti la tradizione retorica»¹⁰, è naturalmente già indice di una svolta, di un «mutato atteggiamento nei confronti degli autori classici, in particolare di Ovidio»¹¹, nonché

⁷ A. D'Agostino, *I romanzi della triade classica. Mito ed eros come nuovi linguaggi letterari*, in *Il Medioevo degli antichi: i romanzi francesi della "Triade classica"*, a cura di A. D'Agostino et al., Milano, Mimesis, 2013, pp. 15-104, p. 85.

⁸ *Le Roman de Troie*, vv. 4845-4852.

⁹ F. Sivo, *Il ritratto della bella donna. Parole e immagini di un canone*, in *Le portrait. La représentation de l'individu*, a cura di A. Paravicini Bagliani et al., Firenze, SISMELE-Edizioni del Galluzzo, 2007, pp. 35-55, p. 36.

¹⁰ P. Busdraghi, *La descriptio pulchritudinis nei manuali di retorica del XII e XIII secolo*, «Studi umanistici piceni», XIII, 1993, pp. 43-47, p. 45. La studiosa evidenzia in particolare una norma, presente nei *Progymnasmata* di Aftonio, che potrebbe essere arrivata ai trattati medievali «per vie non ancora del tutto esplorate».

¹¹ Sivo, *Il ritratto della bella donna*, cit., p. 43. Molti sono ovviamente stati i tentativi della critica volti a ritrovare un capostipite di questo modello tra gli autori classici: oltre ad Ovidio, riferimenti a singoli aspetti del corpo femminile sono in particolar modo stati riscontrati in Catullo, Propertio, Petronio, Claudiano e Venanzio Fortunato. Per la descrizione femminile nell'antichità si segnalano, a titolo di esempio: G. Misener, *Iconistic Portraits*, «Classical Philology», XIX, 1924, pp.

della profonda conoscenza della Bibbia nel Medioevo¹², tuttavia il dato – a mio avviso – più rilevante è la modalità con cui i due autori del XII secolo si servono di tale materiale. Le caratteristiche fisiche della donna sono infatti raramente presentate tutte nello stesso passo, alla stregua di un ritratto come invece accade nelle *artes*, ma vengono piuttosto portate all’attenzione del lettore di volta in volta, a seconda della necessità del contesto e spesso esplicitate come cause di determinati eventi o come spie che segnalano alcuni aspetti specifici del personaggio.

Valorizzato ampiamente è ad esempio lo stretto legame tra Elena e l’elemento della luce: entrambe sono in grado di suscitare sentimenti e reazioni positive negli individui ma – se già nell’antichità Elena era collegata all’immagine della donna portatrice della fiaccola nuziale e in diversi popoli indoeuropei era identificata come la “figlia del Sole”, aspetto che dunque richiama i tratti più archetipici di questo personaggio – nei testi medievali la sua luminosità si rivela ben più ambigua, poiché in grado di celare il tradimento dietro ad un’accecante parvenza ingannevole.

Ancora una riflessione merita il modo in cui è descritta Briseide, uno dei pochi personaggi femminili che hanno un’esistenza autonoma e che, seppur criticati anche aspramente, non si configurano come totalmente disprezzati o addirittura privi di spessore. L’amata da Troilo e da Diomede viene del resto individuata nell’opera di Benoît de Sainte-Maure come una donna dalla corporatura media, i capelli biondi e la pelle chiara, con una particolare insistenza sull’elemento del candore che – già

97-123; E.C. Evans, *Roman Descriptions of Personal Appearance in Roman History and Biography*, «Harvard Studies in Classical Philology», XLVI, 1935, pp. 43-84; M. Bettini, *Venus Venusta. Il corpo femminile fra piacere, filtri e voglia di perdonare*, in *Il corpo a pezzi. Orizzonti simbolici a confronto*, a cura di G. Petrone, S. D’onofrio, Palermo, Flaccovio, 2004, pp. 79-97.

¹² La critica ha in particolare modo evidenziato come nel *Cantico dei cantici*, intervallata ad immagini pastorali, sia presente la codificazione della *descriptio pulchritudinis* nelle *artes poeticae* (Cfr. Busdraghi, *La descriptio pulchritudinis nei manuali di retorica del XII e XIII secolo*, cit., p. 45). Proprio questo testo potrebbe dunque aver suggerito a Matteo di Vendôme alcuni spunti per il ritratto di Afra e dunque per lo schema (Cfr. S. Pittaluga, *Il Cantico dei Cantici fra amor sacro e amor profano nella poesia latina medievale*, in *Realtà e allegoria nell’interpretazione del “Cantico dei Cantici”*, a cura di A. Ceresa-Gastaldo, Genova, Darfietlet, 1989, pp. 63-83, pp. 80-83).

nell'antichità classica – rimandava alla purezza d'animo. Un dettaglio negativo, però, si insinua nel ritratto della donna tracciato dall'autore francese: le sue sopracciglia dovrebbero infatti essere «fini, delicate e soprattutto separate l'una dall'altra»¹³, meglio ancora se «brune»¹⁴, in contrasto con i capelli biondi. Quelle di Briseide sono invece unite tra loro, un particolare che potrebbe anticipare proprio l'incostanza e l'infedeltà di questo personaggio¹⁵ anche alla luce del fatto che, a partire dal XII secolo, «le descrizioni devono trovare una giustificazione nel contesto»¹⁶ e che la focalizzazione su un dettaglio del corpo femminile, il farlo – per così dire – a pezzi, non è di per sé un'operazione neutra. Le sopracciglia di Briseide indicherebbero dunque proprio il suo essere una *mollis femina*, in relazione anche al contrasto con il passo del *Roman de la rose* di Jean Renart in cui Lienor – esempio di *fortis femina* – presenta invece le sopracciglia ben separate, e si presterebbero inoltre a rendere possibile una generalizzazione che ingloba al suo interno tutti i personaggi femminili del *Roman de Troie* e, di conseguenza, anche l'intero genere femminile. Sebbene una sola donna – probabilmente riconducibile ad Eleonora d'Aquitania¹⁷ – sembrerebbe fare eccezione, in ultima analisi la colpa è dunque, secondo l'autore del *Roman de Troie*, da ricercare nella responsabilità personale e un'incapacità nel controllo delle pulsioni, erotiche e sessuali in primo luogo: secondo un processo che chiaramente affonda le sue radici nel contesto storico e più in generale nello status ricoperto dalla donna tra l'inizio del

¹³ R. Renier, *Il tipo estetico della donna nel Medioevo*, Bologna, Forni, 1972, p. 41.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ D. Kelly, *The Invention of Briseida's Story in Benoît de Sainte-Maure*, «Romance Philology», XLVIII, 1995, pp. 221-241, p. 228.

¹⁶ Busdraghi, *La descriptio pulchritudinis nei manuali di retorica del XII e XIII secolo*, cit., p. 43.

¹⁷ Il passo è in realtà risultato in passato ambiguo. Un copista dell'opera (Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 3340) ha infatti pensato che Benoît de Sainte-Maure stesse alludendo alla Madonna, mentre Constans (ed. *Roman de Troie*, t. VI, pp. 189-90) evoca anche, senza sostenerla, la possibilità che l'autore si riferisca ad Adèle de Blois o di Champagne, seconda moglie di Luigi VII nel 1160. Alfonso D'Agostino sottolinea però come la proposta, di per sé poco giustificata, comporterebbe anche problemi linguistici (Cfr. D'Agostino, *I romanzi della triade classica. Mito ed eros come nuovi linguaggi letterari*, cit., pp. 33-34).

XII secolo e la fine del XIII, proprio al genere femminile – sulla scia della “prima e suprema peccatrice del genere umano”, cioè Eva – in quell’epoca si associavano infatti frequentemente peccati di tipo sessuale ed in generale di incontinenza.

Proprio in quest’ottica si potrebbe quindi spiegare il modo in cui i romanzi di materia antica del XII secolo e – più in generale – diversi testi medievali riscrivono il tratto di Elena come causa di guerra. Nonostante infatti la moglie di Menelao vada, nel *Roman de Troie*, incontro ad un destino tutto sommato accondiscendente, nell’ultima sezione dell’opera ella diventa addirittura responsabile non solo del conflitto ma anche di tutti i mali del mondo, secondo una confusione che potrebbe essere stata generata dal testo di Girolamo, unica versione latina del *locus eleneo* di Eusebio accessibile a tutto il Medioevo, in cui è presente un’ambiguità probabilmente voluta tra *mālum* (“mela”) e l’omografo *mālum* (“male”).

Si com le demenot Fortune,
 Ert reis Menelaus arivez
 En Crète mout desbaretez:
 Li forz tormenz e li orages
 Li orent fait mout granz damages;
 Poi en failleit qu’il n’ert periz
 E en mer parfonde sorbiz.
 Il ot apris a icel port
 Coment sis frere ot esté mort
 E la venjance qu’en ert faite:
 Tote li fu dite e retraite.
 Tote la gent de cest païs,
 Ço dit e reconte Ditis,
 Veneient veoir dame Heleine,
 Par cui li monz a trait tel peine,
 Par cui Grece est si apovrie
 De la noble chevalerie,
 Par cui li siegles est peior,
 Par cui li riche e li meillor
 Sont mort, vencu e detrenchié,
 Par cui sont li règne eissillié,
 Par cui Troie est arse e fondue¹⁸.

¹⁸ *Le Roman de Troie*, vv. 28412-28433.

[Sballottolato dalla Fortuna, re Menelao era giunto a Creta con grande difficoltà: una forte tempesta e una burrasca gli avevano causato gravissimi danni; poco ci era mancato che non fosse perito e che non fosse stato inghiottito nelle profondità marine. Al porto di Creta apprese che suo fratello era stato assassinato e che era stato vendicato: gli fu riferito e raccontato tutto. Ditti dice e racconta che tutti gli abitanti di quel paese si recarono a vedere donna Elena, la donna per la quale il mondo aveva sofferto così tanto, per la quale la Grecia aveva perso così tanti dei suoi nobili cavalieri, per la quale il mondo era in declino, per la quale erano stati uccisi, sconfitti e massacrati gli uomini più potenti e più nobili, per la quale dei regni erano stati saccheggiati, per la quale Troia era stata messa a ferro e fuoco.]

In questa prospettiva potrebbe leggersi anche il ritratto che l'autore del *Roman de Troie* traccia di Polissena, ennesima figura femminile che – pur con numerose divergenze in alcuni tratti – è possibile considerare una replicazione del “personaggio Elena”: nonostante infatti la figlia di Priamo abbia ben poca – se non addirittura nulla – responsabilità nella morte di Achille e questo personaggio si presenti sempre in maniera del tutto silenziosa e passiva sulla scena, viene però affermato che l'eroe greco è perito a causa sua e la stessa famiglia della donna condanna i suoi sentimenti.

Li souverain engeigneur
 E cil qui sont maistre dotor
 Ont fait, de marbre vert e blé,
 Inde, vermeil, menu goté,
 Une uevre si tres merveillose
 E si riche e si preciose
 Que nes uns peintres a peincel
 Ne formast si beste n'oisel
 Ne flor ne laz enviroinez
 Com fu li marbres colorez.
 Soz ciel nen a deboisseüre,
 N'uevre que l'om face en peinture,
 Qu'il n'i forment si parissanz
 Que toz jorz mais seront duranz:
 Par tantes feiz com moilleront,
 Par tantes feiz resclarciront.
 De fort betun e de ciment,
 Que ja descì qu'ai finement
 N'en charra tant com monte uns peis,
 Mout plus en haut qu'uns ars Turqueis

Ne traireit fu l'uevre levee,
 Que merveilles fu esgardee.
 De la hautor fu fiere chose,
 Ne hom ne rien ester n'i ose.
 N'i ot ne voutes ne arceaus
 Ne cimaises ne pilereaus,
 Fors une viz faite a eschale,
 Par ont li maistre s'en avale.
 Rien que la veie ne dit mie
 Qu'onques tel uevre fust bastie.
 Une image d'or tresgeterent,
 E sacheiz bien mout s'en pererent
 Qu'a Polixenain fust semblant:
 Ne fu ne mendre ne plus grant.
 Triste la firent e plorose
 E par semblant mout angoissose,
 Por Achillès qui morz esteit,
 Qui a femme la requereit:
 Formee Tout en tel maniere
 Que mout en fait dolente chiere.
 E si fist el: ço sacheiz bien,
 Qu'il l'en pesa sor tote rien:
 S'osast, qu'en mal ne fust retrait,
 Merveillos duel en eüst fait.
 Vers sa mere en fu mout iriee,
 Que l'uevre aveit apareilliee.
 Por li est morz, e si l'en peise.
 Mais n'est pas foie ne borgeise;
 Sage est, si ne vueut faire mie
 Rien qu'om li tort a vilenie.
 Por ço s'en tot, si fist que sage:
 Grant mal l'en vousist son lignage.
 En son cuer ot puis grant iror
 De ço qu'il ert morz por s'amor:
 One puis ne fu ne l'en pesast
 E que sa mere n'en blasmast¹⁹.

[Usando marmo verde e azzurro, indaco, vermiglio, finemente screziato, gli architetti più abili e i maestri più esperti crearono un capolavoro così strabiliante e così splendido e così prezioso che nemmeno un pittore avrebbe dipinto col pennello gli animali, gli uccelli, i fiori e le decorazioni che comparivano su quel marmo colorato. Al mondo non c'era scultura o opera dipinta che quegli artisti non avessero ricreato in quella

¹⁹ Ivi, vv. 22405-22460.

tomba con un aspetto che sarebbe durato per sempre: tanto più verranno lavate, tanto più risplenderanno. Fatta con malta resistente e cemento, in modo tale che fino alla fine del mondo non ne cadrà nemmeno un pezzetto grande come un pisello, l'opera, che fu ammirata con stupore, raggiunse un'altezza assai superiore a un tiro d'arco turco. Era una costruzione di altezza straordinaria, non c'era uomo né animale che osasse starvi in cima. Non c'erano né volte né archi né colonne né capitelli né pilastri, soltanto una scala a chiocciola dalla quale scendeva l'architetto. Chiunque la vedesse diceva che non era mai stata eretta una costruzione simile. Scolpirono una statua d'oro, e sappiate per certo che si misero di grande impegno affinché fosse somigliante a Polissena: non era né più piccola né più grande. Le diedero un'espressione triste e in lacrime e un'aria molto affranta per la morte di Achille, che voleva prenderla in moglie: perciò le diedero una posa che esprimesse tutto il suo dolore. E addolorata lo era davvero: sappiate per certo che era affranta più di ogni altri per la morte di Achille: se ne avesse avuto il coraggio, a dispetto delle critiche, avrebbe mostrato il suo incredibile dolore. Era davvero furiosa sua madre, che aveva organizzato l'agguato. Era morto per causa sua, e dunque si sentiva in colpa. Ma non era certo una sciocca o una borghese: era assennata, non voleva dunque fare assolutamente nulla che le venisse rinfacciato. Perciò tacque, si comportò in maniera assennata: la sua famiglia si sarebbe arrabbiata moltissimo. In seguito portò una grande rabbia per il fatto che Achille fosse morto a causa dell'amore per lei: in seguito non vi fu giorno in cui non si sentisse colpevole e non biasimasse di questo sua madre.]

La sua voce compare del resto per la prima volta solo quando una grande folla si raduna per assistere al suo sacrificio, una morte percepita come ingiusta dallo stesso popolo ma che non può in alcun modo essere evitata e che – paradossalmente – viene considerata salvifica dalla stessa fanciulla: nessuno d'altro canto l'ha mai disonorata e, poco prima di morire, Polissena sottolinea come preferisca un destino di tal tipo ad un altro che invece corrompa la sua nobiltà e la sua purezza, richiamando così chiaramente il modello negativo di Esione. La reinterpretazione delle peripezie di Ifigenia e più in generale del motivo sacrificale, caro alla tradizione greca e largamente diffuso nelle fonti, trovano dunque una rielaborazione ed una rifunzionalizzazione in un'ottica medievale e cristiana.

Pur partendo dalle medesime premesse osservate per Elena e per gli altri personaggi femminili all'interno dell'opera di Benoit de Sainte Maure, un destino ben diverso è invece quello

cui va incontro Lavinia nell'*Eneas*. Anche questa donna viene in particolar modo inquadrata – fin dal primo passo in cui la sua figura viene introdotta – nel ruolo politico-strategico che ella avrà nel corso del racconto e legata – con una perifrasi ricorrente nell'opera – alla terra, al territorio:

As messages a respondu:
 « En cest paÿs estes venu;
 vostre sires, si com je pens,
 je le verray en poy de tens;
 jel manderay a mon pooir.
 Moult par sui viex, si n'ay nul hoir
 ne mais que sole une meschine,
 une fille qu'a non Lavine;
 je l'ay proumisse estre mon gré
 et encontre ma volenté
 a .l. prince de cest paÿs,
 il a non Turnuz li marchiz.
 Ma mouillier veult qu'il ait mon regne
 et ma fille Lavine a femme,
 mais sortiz est et destiné,
 et tuit li dieu ont esgardé
 qu' .l. estranges hom l'avra
 de cui roial lignie istra.
 Por tant que je vous oy ci dire,
 cuit je que ce yert vostre sire:
 li dieu veulent, ce m'est avis,
 qu'il ait la femme et le paÿs.
 Viegne a moy, je li donray:
 li dieu le veulent, bien le say.
 Tranmetray li chevaus de pris,
 riches et chiers, .III.C. et diz;
 frain ne selle n'i ert a dire.
 De moie part li povez dire
 que ma terre li abandon,
 de ma fille li fais le don»²⁰.

[Rispose ai messaggeri: / «In questo paese siete venuti: / il vostro capo, penso, / lo vedrò a breve; / lo manderò a chiamare appena potrò. / Sono molto vecchio, non ho eredi, / tranne un'unica figlia, / una fanciulla di nome Lavinia; / l'ho promessa, mio malgrado / e contro la mia volontà, /

²⁰ *Le Roman d'Eneas*, vv. 3306-3335.

a un principe di questo paese, / si chiama Turno, il marchese. / Mia moglie vuole che abbia il mio regno / e mia figlia Lavinia come moglie, / ma è destinata – e così vuole la sorte / e tutti gli dei così hanno predisposto – / a sposare uno straniero / da cui uscirà una stirpe reale. / Per quanto vi ho sentito dire, / Credo che sarà il vostro signore: / gli dei vogliono, mi pare, / che abbia la moglie e la terra. / Che venga da me, gliele darò: / gli dei vogliono, lo so bene. / Gli manderò cavalli di pregio, / splendidi e preziosi, trecento e dieci, / i freni e le selle sono impeccabili. / Gli potete riferire da parte mia, / che gli lascio la mia terra, / e gli concedo mia figlia.]

Il confronto con Elena è naturalmente immediato e viene esplicitato tanto dalla regina quanto dallo stesso Turno, il quale precisa come Enea intenda prendere Lavinia con la forza:

La roïne l'a desentu,
 dolente et couroucie en fu
 et vint au roy, lés lui s'asist,
 son bon et son talent li dist:
 «Roys, fait elle, moul me merveil
 ou tu as pris ycest conseil
 que nostre fille veulz donner
 au Troÿen. Nel te penser,
 car Troÿen n'ont point de foy
 ne il ne tienent nule loy:
 bien as oÿ comfaitement
 Paris ala celement
 Ravir la femme Menelax,
 Don't ill or a fait yces max;
 Tant le tint cil en adoltere
 Que toute Troie o son empere
 En fu destruite et escillie.
 Je ne creray ja lor lignie;
 cist a grant mestier de sejour,
 car il a traveillié maint jor
 d'aler najant par celle mer.
 Se ta fille li veulz donner,
 il la prendra moul liement,
 mais ja si tost n'avra bon vent
 que il la nous avra guerpie:
 moul l'en yert pou d'il l'a hounie²¹.

²¹ Ivi, vv. 3362-3387.

[La regina non era d'accordo, / ne fu dolente e corrucciata, / andò dal re e si sedette accanto a lui, / gli espresse il suo pensiero: / «Re, molto mi meraviglio / di come hai preso questa decisione / di dare nostra figlia / al Troiano. Non lo pensare, / poiché i Troiani non sono leali, / né osservano alcuna legge: / ben hai inteso come Paride andò celatamente / a rapire la moglie di Menelao, / per cui gli ha fatto del male: / tanto vissero in adulterio / che tutta Troia con il suo regno / fu distrutta e saccheggiata. / Non crederò mai alla loro stirpe. / Enea ha un gran bisogno di soggiornare, / poiché si è per giorni affaticato a navigare per mare. / Se gli vuoi dare tua figlia, / la prenderà molto volentieri, / ma non appena ci sarà buon vento / ce la lascerà: / poco gli importa se l'ha disonorata.]

[...] Donner li puez, je ne say plus,
mais a seür en yert Turnus
et de la femme et de la terre,
que cist ne l'avra ja sanz guerre²².

[Gliela puoi dare, non so che dire di più, / a Turno sono state promesse / la moglie e la terra: / il Troiano non l'avrà senza guerra.».]

[...] Il sont entré en moult mal an;
plus chier nen achata Paris
Elaine, dont il fu occis,
que Eneas fera Lavine;
tollir la cuide par ravine,
mais il le comperra moult chier
se vous m'en volez tous aidier²³.

[Sono arrivati in un brutto momento: / Paride non pagò a più caro prezzo / Elena, per cui fu ucciso, / di quanto Enea farà di Lavinia; / crede di prenderla con la forza, / ma la pagherà molto cara / se voi tutti mi volete aiutare.]

Il motivo del rapimento femminile – ed in generale della donna contesa tra due uomini – si configura però in questo testo in un'ottica diversa rispetto a quella della tradizione classica, rivelandosi in realtà un potenziale facilitatore nella gestione del conflitto tra due popoli che combattono per il medesimo territorio proprio grazie al matrimonio tra il vincitore e Lavinia.

«Seignor, fait il, bien say et voy
Ne vous tenez pas tuit o moy,
li plus de vous me vont boisant,

²² Ivi, vv. 3408-3411.

²³ Ivi, vv. 4263-4269.

mais des icest jor en avant
 ne quire que nulz de vous me vaile;
 bien offre a faire ma bataille
 qui l'autre jor fu porparlee
 de moie part et creantee:
 combatray moy contre Eneas.
 Li jors soit pris: se jel trespas,
 dont avray je le tout perdu,
 touz tens me tenez por vaincu;
 ja puis ne l'en mouvray contraire,
 l'onor et la terre d'Itaire
 o Lavine quite li clain,
 ce est la rien que je plus ain:
 tout li lais quite, tout le prenge,
 se m'en defail, sanz nul chalenge.
 Moult m'a a grant tort envaï,
 je li feray .I. geu parti:
 ou je l'occiray ou il moy;
 chascuns de nous s'estoise en soy;
 ne veuil que autre en muire mes
 par .I. de nous en iert la pays;
 le quel que soit morir estuet,
 ou ambedeus se ester puet»²⁴.

[«Signori, ben so e vedo / che non sietè tutti dalla mia parte, / la mag-
 gior parte di voi mi tradisce, / ma da questo giorno in avanti / non chiedo
 l'aiuto di nessuno di voi: / mi offro a fare il combattimento / di cui si è par-
 lato l'altro giorno / con me e che è stato pattuito: / combatterò io contro
 Enea. / Che si fissi la data: se la lascerò passare, / allora avrò tutto perduto,
 / ritenetemi per sempre vinto; / più non mi muoverò contro di lui, / il regno
 e la terra d'Italia / lascio a lui assieme a Lavinia: / è la persona che amo di
 più al mondo: / gli lascio tutto, che prenda tutto, / senza discussione, se io
 fallisco. / A torto mi ha attaccato, / gli proporrò un patto / o io l'ucciderò
 o lui ucciderà me; / che ognuno conti su se stesso, / non voglio più che altri
 muoiano, / la pace sarà mantenuta da uno di noi due; / uno dei due deve
 morire, / o entrambi, se è possibile.]

In questo testo sembrerebbe dunque esserci una dissimu-
 lazione dell'elemento della violenza, o meglio un'ambiguità
 di fondo²⁵ che deriva dal latino *rapere* ma che il Medioevo

²⁴ Ivi, vv. 7801-7826.

²⁵ La complessità dei significati sottesi al raptus è approfondita, anche per ciò che concerne le arti, la filosofia e la scienza in S. Tomaselli, R. Porter, *Rape: An Historical and Social Enquiry*, Oxford, Basil Blackwell, 1986, p. 2.

assorbe e fa propria, anche a livello linguistico, nei testi in antico francese. L'amor cortese e in generale il genere romanzesco producono inoltre un nuovo interesse nei confronti della questione legale del *raptus* e la stessa Chiesa promuove al riguardo, in questo periodo, una nuova legislazione che troverà una formulazione nel *Decretum* di Graziano²⁶. Il testo del giurista italiano fondatore del diritto canonico stabilisce infatti che il rapitore possa semplicemente sposare la sua vittima, se ella è consenziente, creando dunque uno spazio legale per la riconciliazione tra l'uomo a cui la donna viene rapita e il rapitore stesso²⁷.

In realtà il furto della sposa effettuato da un forestiero o comunque da un individuo estraneo al gruppo sociale cui la donna appartiene è una pratica presente in diverse culture e religioni ed affonda le sue radici nella notte dei tempi, tanto che è possibile considerarlo parte di un rito e – più nello specifico – di un rito di passaggio, cioè di un processo che prevede la modificazione collettiva da uno stato ad un altro secondo la formulazione del concetto che venne data per primo da Arnold Van Gennep²⁸ e che vede una suddivisione in tre fasi: separazione, margine (o *limen*) e aggregazione. Ogni cambiamento ed ogni crisi all'interno delle società segue dunque un preciso schema, che è quello del dramma occidentale, in cui occupano un ruolo fondamentale gli esseri e le persone "liminali", cioè persone limite per la loro caratteristica di alienazione rispetto al gruppo sociale di appartenenza e dunque «necessariamente ambigue, poiché sfuggono o scivolano tra le maglie della rete classificatoria che normalmente colloca stati e posizioni nello spazio culturale»²⁹.

²⁶ Gratianus, *Decretum Magistri Gratiani*, in *Corpus Iuris Canonici*, a cura di E. Friedberg, Leipzig, Ex Officina Bernhardi Tauchnitz, 1879-1881, pp. 1288-1289.

²⁷ Per approfondire si veda, a titolo di esempio: G. Duby, *The Knight, the Lady and the Priest: The Making of Modern Marriage in Medieval France*, New York, Pantheon, 1983; tr. it. *Il cavaliere, la donna, il prete. Il matrimonio nella Francia feudale*, Roma-Bari, Laterza, 1984 e C. Gellinek, *Marriage by Consent in Literary Sources of Medieval Germany*, «Studia Gratiana», XII, 1967, pp. 555-579.

²⁸ A. Van Gennep, *I riti di passaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.

²⁹ V.W. Turner, *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, Chicago, Aldine Publishing Company, 1969; tr. it. *Il processo rituale. Struttura e antistruttura*, Brescia, Morcelliana, 2001, p. 112.

Oltre a tale elemento, caratteristiche importanti sono la sottomissione e il silenzio, poiché gli esseri liminali devono «sottomettersi ad un'autorità che è precisamente quella della comunità intera»³⁰. Tra i tratti propri della liminalità che Victor Turner individua, un altro che ben si attaglia al “personaggio Elena” è inoltre quello della continenza o promiscuità sessuale, «entrambe negatrici del ruolo strutturale del matrimonio e della famiglia»³¹, cui segue la ripresa dei rapporti sessuali che «generalmente è un segno cerimoniale del ritorno alla società come struttura di *status*»³².

Ambiguità, sottomissione, silenzio e continenza o promiscuità sessuale sembrerebbero in effetti ben adeguarsi ai personaggi, modellati sull'esempio di Elena di Troia, che sono vittime di rapimenti o tentati *rapti* – nel senso più ampio del termine – nei romanzi in francese antico del XII secolo. La moglie di Menelao, così come Esione, Briseide, Lavinia e molte altre donne in queste opere, sono infatti costrette ad avere un comportamento passivo ed umile, come se le si dovesse ridurre e livellare ad una condizione uniforme per rimodellarle da capo e metterle in grado di affrontare una nuova condizione della loro vita. Perdono, inoltre, tutto ciò che apparteneva alla loro precedente esistenza, ma – proprio attraverso il lamento – in realtà riflettono anche sul loro passato³³ e ciò permette loro di iniziare a ridefinire i contorni della nuova identità:

Dame Heleine faiseit semblant
 Qu'ele eüst duel e ire grant:
 Fortment plorot e duel faiseit,
 E doucement se complaigneit.
 Son seignor regretot sovent,
 Ses frères, sa fille e sa gent,
 E sa ligniee e ses amis,
 E sa contrée e son païs,
 Sa joie, s'onor, sa richece,
 E sa beauté e sa hautece³⁴.

³⁰ Ivi, p. 120.

³¹ M. Bonafin, *Contesti della parodia. Semiotica, antropologia, cultura medievale*, Torino, UTET, 2001, p. 73.

³² *Ibidem*.

³³ V.W. Turner, *Dal rito al teatro*, Bologna, il Mulino, 2013, pp. 37-39.

³⁴ *Le Roman de Troie*, vv. 4639-4648.

[Dama Elena dava l'impressione di essere molto triste e arrabbiata: piangeva rumorosamente e si lamentava e si commiserava a bassa voce. Continuava a piangere per suo marito, per i fratelli, per sua figlia e per i suoi, e per la sua stirpe e per i suoi amici, e per il suo paese e per la sua patria, per la sua felicità, per il suo onore, per la sua ricchezza, e per la sua bellezza e per la sua nobiltà.]

Aspetti di elevazione di *status* con aspetti di inversione di *status*³⁵ sono del resto propri dei rituali politici, il cui effetto a lunga scadenza è quello di sottolineare in modo più incisivo le nuove definizioni sociali dei gruppi.

Il rapimento della sposa, dichiarato espressamente come causa della guerra, si rivela così – al contrario delle premesse – come un potenziale facilitatore nella gestione del conflitto: mentre però nell'opera di Benoît de Sainte-Maure il processo rituale non viene completato e le donne o restano delle concubine o sono delle adulate³⁶, nel *Roman d'Eneas* la consegna ufficiale della donna allo straniero – attraverso le nozze – determina l'ottenimento del territorio laziale da parte dei Troiani e dunque l'inizio del tempo di pace con la coabitazione dei due popoli.

Mi sembra che questi aspetti emergano e vengano valorizzati, anche attraverso precise scelte narrative e linguistico-semantiche che – pur ponendosi in continuità con un immaginario culturale – generano uno scarto rispetto alla tradizione precedente, nei due romanzi antichi medievali del XII secolo presi in esame. Credo inoltre che da queste opere emerga, ricorrendo alle parole di Massimo Bonafin, un «superamento dialettico»³⁷: anche nei casi in cui il processo rituale viene completato – ad esempio per la coppia Enea-Lavinia nel *Roman d'Eneas* – solo in apparenza la situazione del “personaggio Elena” torna infatti ad essere identica a quella precedente: il suo corpo, messo

³⁵ Per approfondire rinvio a Turner, *Il processo rituale*, cit., pp. 181-183.

³⁶ Se Esione rappresenta l'esempio più negativo di questo processo, la sorte di Elena sembrerebbe invece più favorevole ma anche più ambigua: quando infatti Paride la rapisce e poi la sposa, ella passa ufficialmente allo schieramento troiano, salvo – dopo la caduta di Troia – tornare da Menelao e dai Greci che, pur volendo condannarla a morte come traditrice, alla fine desistono. Mentre il destino di Esione è inconcepibile in un romanzo come il *Roman de Troie*, il nuovo matrimonio rende invece più accettabile la condizione di Elena.

³⁷ Bonafin, *Contesti della parodia*, cit., p. 75.

sulla scena, prima veniva guardato e celebrato per la sua bellezza, mentre ora – pur essendo la donna tornata da Menelao ed uscita indenne tanto dal giudizio del marito, che l’ha riaccolta come sua sposa, quanto da quello degli altri Greci, che inizialmente volevano ucciderla – è osservato da tutti perché su di esso ricadono le responsabilità di ogni disgrazia³⁸.

Bibliografia

- Angeli G., *L'Eneas e i primi romanzi volgari*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1971.
- Avalle d'A.S., *Ferdinand de Saussure fra strutturalismo e semiologia*, Bologna, il Mulino, 1995.
- Barbieri A., *Approssimazioni al personaggio medievale*, in *Tipologie e identità del personaggio medievale fra modelli antropologici e applicazioni letterarie*, a cura di A. Barbieri, M. Bonafin, «L'Immagine riflessa», XXIII, 1-2, 2014, pp. 1-13.
- Benoît de Sainte-Maure, *Roman de Troie*, a cura di L. Constans, tr. it. di E. Benella, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2019.
- Bettini M., *Venus Venusta. Il corpo femminile fra piacere, filtri e voglia di perdonare*, in *Il corpo a pezzi. Orizzonti simbolici a confronto*, a cura di G. Petrone, S. D'Onofrio, Palermo, Flaccovio, 2004, pp. 79-97.
- Bonafin M., *Contesti della parodia. Semiotica, antropologia, cultura medievale*, Torino, UTET, 2001.
- Busdraghi P., *La descriptio pulchritudinis nei manuali di retorica del XII e XIII secolo*, «Studi umanistici piceni», XIII, 1993, pp. 43-47.
- D'Agostino A., *I romanzi della triade classica. Mito ed eros come nuovi linguaggi letterari*, in *Il Medioevo degli antichi: i romanzi francesi della "Triade classica"*, a cura di A. D'Agostino et al., Milano, Mimesis, 2013.
- Duby G., *The Knight, the Lady and the Priest: The Making of Modern Marriage in Medieval France*, New York, Pantheon, 1983; tr. it. *Il cavaliere, la donna, il prete. Il matrimonio nella Francia feudale*, Roma-Bari, Laterza, 1984.
- Evans E.C., *Roman Descriptions of Personal Appearance in Roman History and Biography*, «Harvard Studies in Classical Philology», XLVI, 1935, pp. 43-84.

³⁸ *Le Roman de Troie*, vv. 28426-28433.

- Faral E., *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1913.
- Gellinek C., *Marriage by Consent in Literary Sources of Medieval Germany*, «Studia Gratiana», XII, 1967, pp. 555-579.
- Gratianus, *Decretum Magistri Gratiani*, in *Corpus Iuris Canonici*, a cura di E. Friedberg, Leipzig, Ex Officina Bernhardi Tauchnitz, 1879-1881.
- Jung M.R., *Virgilio e gli storici troiani*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, 2. *Il Medioevo volgare*, a cura di P. Boitani et al., 5 voll., Roma, Salerno, 2003, vol. III, pp. 179-198.
- Kelly D., *The Invention of Briseida's Story in Benoît de Sainte-Maure*, «Romance Philology», XLVIII, 1995, pp. 221-241.
- Le Roman d'Eneas. Il Romanzo di Enea*, a cura di A. Petit, tr. it. di A.M. Babbi, Roma, Memini, 1999.
- Misener G., *Iconistic Portraits*, «Classical Philology», XIX, 1924, pp. 97-123.
- Pittaluga S., *Il Cantico dei Cantici fra amor sacro e amor profano nella poesia latina medievale*, in *Realtà e allegoria nell'interpretazione del "Cantico dei Cantici"*, a cura di A. Ceresa-Gastaldo, Genova, Darficlet, 1989, pp. 63-83.
- Renier R., *Il tipo estetico della donna nel Medioevo*, Bologna, Forni, 1972.
- Saussure F. de, *Le leggende germaniche*, a cura di A. Marinetti, M. Meli, Este, Libreria Editrice Ziolo, 1986.
- Sivo F., *Il ritratto della bella donna. Parole e immagini di un canone, Le portrait. La représentation de l'individu*, a cura di A. Paravicini Bagliani et al., Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2007, pp. 35-55.
- Tomaselli S., Porter, R., *Rape: An Historical and Social Enquiry*, Oxford, Basil Blackwell, 1986.
- Turner V.W., *Dal rito al teatro*, Bologna, il Mulino, 2013.
- , *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, Chicago, Aldine Publishing Company, 1969; tr. it. *Il processo rituale. Struttura e antistruttura*, Brescia, Morcelliana, 2001.
- Van Gennep A., *I riti di passaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.

Daniela Mariani

I racconti della *Vie des Pères* del XIII secolo: tra catechesi cristiana e paradosso folklorico

Nel XIII secolo, nelle corti di alcuni nobili francesi comincia a diffondersi la lettura delle *Vitae Patrum* in volgare¹. Questa raccolta di vite, aneddoti e miracoli dei Padri del deserto (i primi monaci cristiani del IV secolo ritirati a vita contemplativa e di astinenza nel deserto di Egitto, Siria e Palestina) interessa gli aristocratici, le dame e i cavalieri come materia letteraria esotica e allo stesso tempo oggetto di riflessione spirituale per la propria conversione. I laici desiderano avvicinarsi al mondo monastico, non ancora nelle forme di impegno di vita del re Luigi IX il Santo (1214-1270), ma almeno nella conoscenza, attraverso il rifacimento di uno dei testi più diffusi, di una morale radicale che non accetti i compromessi del potere per la salvezza dell'anima. La fruizione delle vite dei Padri prepara gli aristocratici alla lotta contro la tentazione, per un'appartenenza morale e culturale alla Chiesa. Nell'orizzonte socioculturale delle crociate, anche il panorama letterario è mosso da una tensione spirituale che lotta contro il *divertissement* dei *romans d'aventures*.

La traduzione in volgare delle *Vitae Patrum* permette l'accesso dei laici alle letture monastiche, ma porta le conseguenze del

¹ Le *Vitae Patrum* sono uno dei libri fondamentali dell'educazione monastica. La loro diffusione in ambito laico in Francia avviene attraverso la *Vie des Pères* in versi (a cura di F. Lecoy, Paris, Société des anciens textes français, 1987, 1993, 1999) e due volgarizzamenti in prosa: uno di Wauchier de Denain (*Histoire des Moines d'Égypte. Suivie de La vie de Saint Paul le Simple*, a cura di M. Szkilnik, Genève, Droz, 1993); uno di un anonimo della Champagne (*La traduction champenoise de la Vie des Pères*, a cura di M.-G. Gossel, Paris, Société des anciens textes français, 2017).

transfert culturale e sociale al di fuori dei chiostrì: i miracoli di ascetismo e di visioni spirituali compiuti dai Padri del deserto si confondono con le meraviglie delle *aventures* romanzesche tanto apprezzate dalle corti. Questa compromissione con la finzione letteraria, già esistente per la verità nella versione agiografica latina, si accentua in particolare nel rimaneggiamento delle *Vitae Patrum* in versi in francese. Una raccolta di *contes* intitolata *Vie des Pères* e datata al 1215 circa si compone di una quindicina di testi latini per poi aggiungere altri racconti i cui protagonisti sono monaci o anche laici². Ognuno dei quarantadue racconti che costituiscono questa raccolta in versi ha un tema religioso e morale, ma, nonostante la virtù o la conversione dei protagonisti, alcuni *contes* accolgono motivi provenienti più dal folklore che dalla catechesi cristiana. Ad esempio, se in un racconto un eremita ha una visione mistica grazie alla preghiera *Miserere*, in un altro un giovane non riesce a congiungersi con la sua sposa per l'intromissione nel talamo di una statua animata di Venere (*Image de pierre*). La raccolta della *Vie des Pères* segue dunque un progetto ideologico di educazione cristiana attraverso l'esemplarità dei racconti, ma nell'elaborazione della sua materia narrativa lascia emergere l'origine folklorica di alcuni motivi, fino a correre il rischio di una svolta culturale e del ribaltamento del messaggio cristiano in una credenza eretica.

Che la *Vie des Pères* sia una raccolta di racconti a scopo didattico per la conversione spirituale del pubblico è un'affermazione poetica pronunciata a più riprese dal suo anonimo autore. Nelle dichiarazioni di poetica che l'autore inserisce nei prologhi e negli epiloghi a ogni racconto e in apertura e a conclusione dell'intera raccolta, si trova enunciato il proposito di ottenere attraverso gli esempi letterari dei monaci del passato, gli *anciens pères*, l'adesione alla fede cristiana e a una condotta morale irreprensibile. La funzione dei *contes* è esemplare: nel loro contesto meraviglioso del deserto e di un'epoca antica

² L'edizione di riferimento per le citazioni dal testo è quella di Lecoy, *La Vie des Pères*, cit. Per la datazione del testo cfr. D. Mariani, «*Malgré l'Abijoiz ki en ment*». *La didattica religiosa della Vie des Pères e l'eresia catara*, in «*Tra chiaro e oscuro*». *Studi offerti a Francesco Zambon per il suo settantesimo compleanno*, a cura di D. Mariani et al., Trento, Labirinti, 2019, pp. 227-240.

imprecisata, le vicende dei monaci e dei laici che resistono alle tentazioni (per lo più della lussuria) o che vi si sottomettono per poi pentirsene e fare penitenza servono per imparare che non c'è peccato che non possa essere perdonato in seguito a un sincero pentimento e alla penitenza. Anche il più terribile degli assassini e dei ladroni, dopo la confessione e per le opere di carità intraprese per penitenza, ha accesso al paradiso (*Meurtrier*).

Il motivo del pentimento e della penitenza è centrale nella *Vie des Pères* e si lega alla contemporanea catechesi della Chiesa cattolica sul sacramento della confessione. La definizione di questo sacramento nelle forme che sono ancora attuali avviene proprio tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo: prima a Parigi, attraverso gli statuti sinodali del vescovo Odone (1204-1208, di cui la parte sulla confessione n. 26-39)³, poi a Roma con il Concilio laterano IV (1215), canone 21⁴. La confessione è obbligatoria per ogni fedele almeno una volta l'anno ed è un atto individuale, segreto e fondato sull'autenticità. Solo un vero pentimento, l'umiliazione dell'ammissione verbale al prete e l'accettazione della penitenza espiatrice permettono l'assoluzione dal peccato. Il rapporto tra il fedele pentito e il sacerdote riproduce quello tra il malato e il medico: l'uno presenta la malattia nella sua interezza e desiderando guarirne, l'altro con cura e attenzione ne propone il rimedio.

In questo contesto canonico⁵, la *Vie des Pères*, che probabilmente è stata composta nella regione parigina e in un periodo

³ L'edizione si trova in O. Pontal, *Les statuts synodaux français du XIII^e siècle. Tome I: Les statuts de Paris et le synodal de l'Ouest*, Paris, Bibliothèque nationale, 1971, spec. pp. 62-67.

⁴ *Conciliorum oecumenicorum generaliumque decreta. Editio critica. II/1 The General Councils of Latin Christendom. From Constantinople IV to Pavia-Siena (869-1424)*, a cura di A. García y García et al., Turnhout, Brepols, 2013, *Concilium Lateranense IV – 1215*, pp. 149-204, spec. p. 178. Su Innocenzo III promotore del Concilio laterano IV e la scuola teologica parigina cfr. J. W. Baldwin, *Paris et Rome en 1215 : les réformes du IV^e concile de Latran*, «Journal des savants», I, 1997, pp. 99-124 et N. Bériou, *Au commencement il y eut Paris: de l'enseignement de Pierre le Chantre aux canons du Concile de Latran IV*, in *Il Lateranense IV: le ragioni di un concilio. Atti del LIII Convegno storico internazionale, Todi, 9-12 ottobre 2016*, Spoleto, Fondazione Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, 2017, pp. 21-44.

⁵ Un percorso storico sulle forme della confessione si trova in *L'aveu. Antiquité et Moyen Âge*, Actes de la table ronde organisée par l'École française de Rome avec le concours du CNRS et de l'Université de Trieste, Rome 28-30 mars 1984, Rome,

contemporaneo o immediatamente successivo agli statuti parigini e ai canoni del Laterano IV, aderisce al rinnovamento della pratica cristiana della confessione mostrandone nei racconti i benefici sia spirituali che concreti, spiegandone i momenti rituali a un pubblico laico. L'autore come un maestro ne sollecita la frequenza, esige una partecipazione sincera, punisce i sacerdoti che non tengano il segreto con una morte esemplare (*Sénéchal*) e soprattutto ne associa il rito alla salvezza e dell'anima e del corpo. Il tema della confessione è presente in tre quarti dei racconti (32 su 42 *contes*) e in alcuni *contes* è proprio questo sacramento che assicura il lieto fine.

Può accadere che alcune dinamiche narrative si discostino dalla precisione del rito sacramentale o per evocazione di pratiche precedenti il Laterano IV ereditate dalle fonti o per licenze letterarie. Queste innovazioni non sono però ancora l'esito di influenze culturali eterodosse che arrivino a scuotere l'impalcatura religiosa del testo ed operare una svolta – come invece vedremo più avanti in un caso particolare. Quando si tratta della confessione, il racconto insegna più o meno dettagliatamente come partecipare al rito, ma in ogni caso ne afferma l'efficacia per la salvezza dei peccatori. Segue qui qualche esempio per comprendere come la *Vie des Pères* abbia una vocazione didattica per l'apprendimento spirituale del pubblico laico.

In apertura alla raccolta, il racconto *Fornication imitée* si conclude felicemente grazie alla confessione e alla penitenza dei protagonisti. Un eremita disperato per aver subito una violenza sessuale è confortato da un suo amico grazie al richiamo alla confessione e alla penitenza⁶: nonostante il peccato sia stato subito più che perpetrato, la purezza ormai perduta può essere riacquistata attraverso il sacramento che ha il potere di ristabilire da qualsiasi condizione. I tre momenti previsti dal

École française de Rome, 1986; A. Murray, *Confession before 1215*, «Transactions of the Royal Historical Society», III, 1993, pp. 51-81.

⁶ *Fornication imitée*, vv. 283-290: «Aions en Jhesucrist fience; / et si soions en esperance / de la sainte misericorde, / et si li requerons acorde / des meffez ke fez li avons / par penitance ke prendrons / et per sainte confession : / einsint avrons remission» [Abbiamo fiducia in Cristo; / siamo così nella speranza / della santa misericordia / e chiediamogli perdono / dei peccati che gli abbiamo fatto / attraverso la penitenza che riceveremo / e la santa confessione: / così avremo la remissione].

rito (il pentimento, la confessione e la penitenza) sono riassunti dall'autore in dei versi esplicitamente didattici nel racconto *Sarrasine*: dopo la confessione dell'eremita pentito di aver ceduto alla lussuria, l'autore interrompe la diegesi per insegnare che la confessione «per .III. choses se descoevre: / per langue, per cuer et per oevre; / et cil qui nel set, si l'apreigne / qu'en lui confesser ne mespreigne» (vv. 1099-1102) [attraverso tre mezzi si rivela: / la lingua, il cuore, le opere; / colui che non lo sa, lo impari / affinché non manchi di confessarsi]: colui che ancora non sapesse come si suddivide il rito è bene che lo impari dall'esempio del racconto. In un altro racconto, *Queue*, San Girolamo a Betlemme compie un esorcismo in favore di una ricca donna: sullo strascico del suo vestito si trova un diavolo che, sbadatamente, cade in una pozza di fango quando la donna solleva la gonna per evitare di sporcarsi e poi risale sullo strascico quando questa riprende a camminare. San Girolamo vede lo spettacolo e ne ride, la donna lo interroga e il santo eremita la ammonisce: spaventata dalla presenza del maligno, subito si pente e chiede la confessione; come penitenza taglia lo strascico e promette di non eccedere più nel lusso⁷. Dal pentimento alla confessione alla penitenza; ma alle prescrizioni degli statuti e dei canoni della Chiesa si aggiunge nella *Vie des Pères* l'effetto della gioia e il miracolo dell'esorcismo: la confessione è presentata come una pratica religiosa che apporta una certa convenienza.

Un caso esemplare per eccellenza, che è raccontato anche in altre versioni⁸, è la redenzione del cavaliere di *Baril*: un ricco laico si accosta alla confessione senza pentimento e rifiutando una penitenza impegnativa. L'eremita che lo confessa decide di non chiedergli altro che riempirgli il secchio d'acqua; al cavaliere questo semplice gesto risulta però impossibile: l'acqua del ruscello misteriosamente non entra nel secchio. L'uomo per or-

⁷ *Queue*, vv. 7812-7832.

⁸ Esistono una versione anonima intitolata *Chevalier au barisel* e una versione di Jean de la Chapelle, entrambe del XIII secolo. Per un'introduzione e un confronto tra le versioni cfr. F. Romanelli, *Le Chevalier au barisel. L'acculturazione dei cavalieri tra lo spazio dell'avventura e il tempo della confessione*, «Medioevo romanzo», XI, 1986, pp. 27-54; É. Pinto-Mathieu, *Le chevalier au barisel, conte du Latran IV ?*, in *L'idée et ses fables. Le rôle du genre*, a cura di G. Artigas-Menant, A. Couprie, Paris, Champion, 2008, pp. 55-63.

goglio non ritorna dall'eremita a mani vuote e comincia così un cammino di ricerca che diventa un cammino spirituale di pentimento. Saranno infine le sue lacrime di impotenza a riempire il secchio. Confessione, penitenza, pentimento: la promozione del sacramento struttura il racconto ma avviene soprattutto attraverso la dimostrazione meravigliosa della disobbedienza della natura nei confronti di un uomo peccatore.

Il prodigio dell'acqua nel secchio segnala la presenza di elementi meravigliosi che rientrano nella sfera miracolistica. Le forme magiche del racconto profano possono essere ricomprese nell'ambito del meraviglioso cristiano, senza scontri con la dottrina. Per coloro tra il pubblico che fossero più ancorati al mondo secolare e alle magie dei romanzi cavallereschi, l'anonimo autore sceglie così dei *contes* con dei miracoli eclatanti e con i benefici della confessione che prima di promettere il paradiso si possono sperimentare già in terra. Per raggiungere quindi anche i fedeli più recalcitranti e materialisti, l'autore scende a compromesso in modo più evidente con le forme del racconto letterario, senza perdere tuttavia l'obiettivo dell'insegnamento religioso e la verosimiglianza del contesto canonico. Egli sceglie il racconto di alcuni casi particolari, di peccati che secondo il canone romano devono essere sottoposti al papa, e dimostra come la confessione sia il rimedio concreto alle peggiori malattie o addirittura alle accuse giudiziarie. La materia narrativa con motivi folklorici è modellata per ottenere un racconto avvincente nel suo sviluppo e ortodosso sul piano religioso.

Uno di questi *contes* che strumentalizza il folklore per insegnare le virtù della confessione è *Crapaud*. La storia racconta di un giovane ingrato verso i suoi genitori: dopo aver ricevuto la quasi totalità dei loro beni per poter contrarre un matrimonio vantaggioso, a cena nel suo castello rifiuta di sfamare il padre ridotto in povertà. Il pezzo di carne che stava addentando si trasforma in un rospo che si attacca alle sue labbra. La correlazione ingratitude-punizione è evidente, l'animale che l'esplicita è sul piano folklorico una delle manifestazioni del Maligno. Di fronte a tale orrore, solo l'esorcismo di un prete potrebbe salvarlo. L'uomo si reca dal suo parroco per confessarsi, ma vista la gravità del caso il parroco lo rinvia

al vescovo e il vescovo al papa (statuto 29). In pellegrinaggio verso Roma, il giovane ingrato ha tempo di riflettere sulla sua condotta e la sua ricerca passa dal bisogno di una soluzione magica contro il rospo a un'autentica contrizione del cuore. Di fronte al papa accetta la penitenza di servire i suoi genitori e così, dopo l'assoluzione, il rospo si stacca dal suo volto. La confessione pone rimedio alle peggiori malattie già sulla terra: il sacerdote è medico dell'anima, ma i benefici del sacramento si manifestano anche nel corpo.

Un secondo *conte* che presenta la confessione come soluzione di malattie folkloriche⁹ è *Impératrice*. Seguendo il motivo tradizionale dell'innocente accusato dal suo seduttore (cfr. la moglie di Putifarre, Gn, 39,6-20), l'imperatrice di Roma è condannata a morte per aver rifiutato le *avances* del cognato, ma è risparmiata dai suoi aguzzini. Si salva su una roccia in mezzo al mare, ricevendo un'apparizione della Vergine che le mostra un'erba magica se associata alla confessione, con la quale la donna potrà riscattarsi socialmente. Comincia così una carriera di guaritrice dalla lebbra ed essendo la lebbra la malattia dei peccatori, ne è affetto il suo accusatore, il fratello dell'imperatore. La guaritrice è chiamata a corte: all'uomo chiede che si confessi perché la sua medicina possa essere efficace;

amis, vos devez bien savoir
 que santé ne puet nuns avoir
 se Deus sols ne la li envoie,
 et ke de l'avoir est la voie
 confession et repentance
 et en bien garder penitance
 (vv. 6228-6233)

[amici, voi dovete sapere / che nessuno può avere la salute / se Dio solo non gliela concede, / e per averla la strada è / la confessione e il pentimento / e la penitenza di restare nel bene].

Il traditore si confessa, ma parzialmente; la donna lo incalza, la corte lo sollecita, infine il seduttore cede e riabilita la me-

⁹ Sulle malattie della putrefazione (lebbra, cancrena, etc.) e il loro valore folklorico cfr. Cl. Gaignebet, J.-D. Lajoux, *Arte profana e religione popolare nel Medio Evo*, Milano, Fabbri editori, 1986, pp. 105-113.

moria dell'imperatrice. La donna allora lo guarisce e poi rivela la sua identità. L'erba magica, la lebbra, la seduzione fallita e il giusto riabilitato sono motivi folklorici integrati dal sacramento della confessione: le dinamiche del racconto tradizionale non funzionano più senza la pratica del rito religioso. Sebbene in questo racconto il sacramento della confessione non sia perfettamente aderente al canone, perché amministrato in pubblico e soprattutto da una donna-medico-sacerdotessa, la presenza del papa alla corte serve da garanzia per la presenza della Chiesa. Il messaggio che l'autore passa si concentra ancora una volta sulla pedagogia del sacramento della confessione, che libera dai mali e rende giustizia sulla terra.

Il tema della giustizia e del perdono divino è affrontato nel racconto *Inceste*. Grazie alla confessione, una peccatrice tabù, una madre che per anni ha avuto rapporti sessuali con suo figlio, è assolta e riammessa nel consesso sociale. Divisa tra la devozione alla Vergine e il peccato morboso, questa donna subisce le accuse del diavolo presentatosi sotto mentite spoglie alla corte di Roma. Certa di essere condannata, la peccatrice si confessa sinceramente pentita al papa, per cercare di sfuggire alle fiamme dell'inferno senza sperare la salvezza terrena. Il papa l'assolve e, davanti alla corte di giustizia, il diavolo-accusatore non la riconosce più: il sacramento l'ha lavata dal peccato e l'ha resa una nuova creatura. L'accusatore si dilegua in volo, la donna è accolta alla corte. La confessione ha permesso la redenzione, spirituale e terrena.

I temi folklorici del rospo, della lebbra e dell'incesto sono così riadattati alla dottrina cattolica della confessione, producendo dei racconti avvincenti e memorabili per l'apprendimento della forza spirituale, e terrena, del sacramento. Tuttavia, all'interno della raccolta della *Vie des Pères* esiste qualche racconto a tema folklorico la cui rivisitazione cristiana non è efficace: il messaggio finale, nonostante la patina moralizzante dei prologhi e degli epiloghi, è divergente dalla catechesi cattolica. In particolare, gli ultimi due racconti della raccolta sono problematici da un punto di vista teologico: *Image du diable* e *Merlot* mettono da parte Dio per raccontare la potenza del diavolo e di quella creatura ambigua che è Merlino. Non c'è una confessione che

reindirizzi la materia narrativa e che salvi il protagonista. Come mai affidare la chiusura della raccolta a dei *contes* poco didattici? Si nasconde forse una svolta, un ribaltamento dell'ideologia cristiana del testo per riaffermare il piacere del puro racconto, contro ogni morale? La loro posizione in chiusura della raccolta corrisponde alla volontà dell'autore?

Merlot è un racconto che è stato piuttosto studiato in virtù dell'utilizzo del mago arturiano all'interno di una raccolta edificante¹⁰. Merlino diventa strumento di Dio, intermediario per i suoi miracoli, come i santi. Il prologo e l'epilogo al racconto sottolineano come le ricchezze, tema centrale del *conte*, derivino direttamente da Dio e come l'ingratitudine sia punita dalla giustizia divina. Nel racconto si trova un riferimento alla confessione, da ricercare in punto di morte (vv. 18375-18377). Tuttavia il resto della storia del villano ingrato, da povero a governatore del suo paese grazie alle magie miracolose di Merlino, ricorda i racconti folklorici dell'aiutante magico dei boschi e non invece un cammino di fede. L'uomo incontra Merlino, come sola voce, nella foresta ed è arricchito in cambio della promessa di servire i poveri di Cristo (vv. 18432-18436); tuttavia, dopo ogni traguardo sociale che il villano raggiunge, insaziabile ne chiede uno nuovo, senza mai mantenere l'iniziale promessa di agire con carità e portando sempre meno rispetto al suo benefattore. *Sire Merlin, Merlin*: il mago continua ad assecondarlo, fino a quando il villano lo chiama *Merlot* e si congeda da lui perché ormai autosufficiente. Allora Merlino si vendica, non per i poveri trascurati ma per l'offesa subita, e fa sparire tutta la ricchezza accumulata come per la fine di un incantesimo, pronunciando una filastrocca che suona come una formula magica:

vilains asniers, vilains asnins,
de totes graces orfelins,
vilains ies et vilains seras
et a ton labor revendras.
(vv. 18758-18761)

¹⁰ Cfr. almeno J. F. Levy, *Le vilain asnier: a "perfect little exemplum"*, «Reinardus», XIX, 2006, pp. 107-127; J. Berlioz, *Un héros incontrôlable? Merlin dans la littérature des exempla du Moyen Age occidental*, «Iris», XXI, 2001, pp. 31-39.

[villano asinaio, villano asinino, / orfano di ogni grazia / villano sei e villano sarai / al tuo lavoro tornerai]

Il racconto si conclude a cerchio, con il ritorno dell'uomo alla condizione sociale iniziale, aggravata però dalla morte dei due figli e dalla memoria del benessere sperimentato. L'anonimo autore cerca di inquadrare questo *conte* nel tema morale dell'ingratitude punita e nell'epilogo compie una rocambolesca sostituzione di Merlino con Dio¹¹. Questo suo *escamotage* è un'autodenuncia: egli è consapevole di come il *conte* sia inappropriato ai fini della catechesi, tuttavia decide di raccontarlo e di collocarlo a conclusione della raccolta. Infatti, sebbene non tutti i testimoni manoscritti lo riportino e nonostante alcuni lo trascrivano in mezzo alla raccolta, nei tre testimoni in cui è presente la Conclusione, il racconto *Merlot* ne è immediatamente precedente, posizionato come l'ultimo della raccolta¹². È vero che questi testimoni sono solo tre su quarantotto, ma sono gli unici corredati dei versi di congedo. Inoltre, in altri sedici su trentasei manoscritti, quindi in circa la metà dei testimoni che trasmettono il racconto, *Merlot* è la conclusione della raccolta¹³. Il piano didattico dell'opera sembra così vacillare: piuttosto che finire con un racconto di conversione e confessione come *Copeaux* o *Sacristine*, l'auto-

¹¹ *Merlot*, vv. 18840-18844: «si comme cil fols vilains fist, / qui des grans biens ou Dex le mist / ne fist pas ce que fere dut / par son orgoil qui le deçut, / si q'a neiant fu ramenez» [così come ha fatto questo folle villano / che dei molti beni che Dio gli concesse / non fece ciò che avrebbe dovuto fare / per il suo orgoglio che lo ingannò, / tanto che ritornò a nulla].

¹² Manoscritti Cambridge, Fitwilliam Museum, Mac Clean 178; Paris, Bibliothèque nationale de France (BnF), fr. 2187 e fr. 24301.

¹³ Manoscritti senza Conclusione in cui *Merlot* chiude la raccolta della *Vie des Pères*: Bruxelles, Bibliothèque royale, 9229-9230; Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, 71 A 24; Montpellier, Bibliothèque universitaire. Section médecine, H 347; Oxford, Bodleian Library, Douce 150; Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 5204; Paris, BnF, fr. 1545, fr. 1546, fr. 1547, fr. 17230, fr. 20040, fr. 25438; Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, 586.

Manoscritti che attestano *Merlot* in posizione interna: Berkeley, University of California Berkeley, Bancroft Library, 106; Bern, Burgerbibliothek, 828; London, British Library, Additional 32678 (penultimo); Oxford, Bodleian Library, Douce 154; Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 3518, 3527, 3641, 5216; Paris, BnF, fr. 1039, fr. 1544, fr. 12471, fr. 12483, fr. 12604, fr. 15110, fr. 23111, fr. 24300, fr. 24758, fr. 24759 (penultimo), fr. 25440, nafr. 6835, nafr. 13521.

re chiude con una figura del folklore e dei romanzi arturiani. La patina cristianeggiante serve per mascherare la fascinazione per un personaggio appartenente a un'altra cultura¹⁴. Una voce magica nei boschi compie prodigi, ma nel suo discorso si sottopone all'autorità di Cristo e così, pur nella bizzarria, la svolta culturale non è ancora totale. Merlino è il grande protagonista, le sue azioni sono di tipo magico, ma i suoi discorsi echeggiano ancora la dottrina cristiana.

È invece tacciabile di eresia il racconto *Image du diable* che precede *Merlot* in tredici manoscritti sui trentacinque in cui è trascritto, per dieci volte in posizione corrispondente all'edizione, due volte in coppia invertita con *Merlot*, una volta penultimo seguito da *Ave Maria* e due volte ancora ultimo racconto della *Vie des Pères*, ma mutilo¹⁵. Quest'ultimo dato è il segno che la posizione finale sia dovuta a problemi della tradizione

¹⁴ La sovrapposizione e gli scambi dei piani culturali folklorici e clericali è stata illustrata da C. Donà, *Tradizioni etniche e testo letterario*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, 2. *Il Medioevo volgare*, a cura di P. Boitani et al., 5 voll., Roma, Salerno Editrice, 1999, vol. I, pp. 307-335. Cfr. inoltre N. Pasero, *Unicità e pluralità della cultura folklorica medievale*, «Immagine Riflessa», XVIII, 2009, pp. 11-19; M. Bonafin, *Tempi brevi, tempi lunghi*, in *Culture, livelli di cultura e ambienti nel Medioevo occidentale. Atti del 9° Convegno della società italiana di filologia romanza (Bologna, 5-8 ottobre 2009)*, a cura di F. Benozzo et al., Roma, Aracne, 2012, pp. 1091-1100.

¹⁵ Manoscritti in cui *Image du diable* precede *Merlot* a chiusura della raccolta: Cambridge, Fitwilliam Museum, Mac Clean 178; Oxford, Bodleian Library, Douce 150; Paris, BnF fr. 1545, fr. 1546, fr. 2187, fr. 17230, fr. 20040, fr. 24301, fr. 25438; Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, 586.

Manoscritto in cui *Image du diable* precede *Merlot* all'interno della raccolta: Paris, BnF, fr. 1039.

Manoscritti in cui *Image du diable* segue *Merlot*: Paris, BnF, fr. 23111 e fr. 24759 (ultimo, mutilo).

Manoscritto in cui *Image du diable* è penultimo seguito da *Ave Maria*: Paris, BnF, nafr. 13521.

Manoscritti in cui *Image du diable* è ultimo e mutilo: Neuchâtel, Bibliothèque publique, 4816 (fino al v. 18007); Paris, BnF, fr. 24759 (fino al v. 18252 dell'epilogo).

Manoscritti in cui *Image du diable* è trascritto all'interno della raccolta e non in relazione con *Merlot*: Berkeley, University of California Berkeley, Bancroft Library, 106; Bern, Burgerbibliothek, 828; Bruxelles, Bibliothèque royale, 9229-9230; Chantilly, Musée Condé, 475; Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, 71 A 24; London, British Library, Additional 32678 (mutilo); Montpellier, Bibliothèque universitaire. Section médecine, H 347; Oxford, Bodleian Library, Douce 154; Paris, Bibliothèque de l'Arсенal, 3518, 3527, 3641, 5204, 5216; Paris, BnF, fr. 1039, fr. 1547 (terzultimo), fr. 12471, fr. 12604, fr. 15110, fr. 24300, fr. 24758, nafr. 6835.

del testo e che forse il contenuto divergente sia stato censurato in uno dei due manoscritti, per ottenere una conclusione che non annullasse il valore didattico del resto della raccolta.

Image du diable, come gli altri racconti della *Vie des Pères*, è costruito su una materia esemplare che si trova in altre raccolte latine e volgari. In particolare, il cistercense Cesario di Heisterbach (1219-1223), il predicatore Jacques de Vitry (prima metà del XIII secolo) e il poeta Rutebeuf (1263?) raccontano la stessa storia, ma seguendo una trama ortodossa. Nella loro versione il miracolo finale che risolve l'intrigo è infatti della Vergine Maria¹⁶.

Nella *Vie des Pères* sono presenti alcune aggiunte e alcune semplificazioni narrative che rendono sorprendentemente il diavolo unico referente per la dimensione sovranaturale. Il *conte* comincia con un quadro storico-artistico: un sacristano osserva degli scultori realizzare le statue del portale del monastero, da una parte gli angeli e i santi, dall'altra i diavoli e i dannati. Desidera così cimentarsi nella produzione di un diavolo, che gli riesce particolarmente orribile e spaventoso, tanto che il Maligno stesso si offende e si manifesta con la sola voce al monaco per rivendicare un aspetto più dignitoso. Il monaco non vuole cedere al compromesso, scaccia con acqua benedetta il Maligno che grugnisce, ma dopo il terzo rifiuto, secondo l'iterazione folklorica, il diavolo inizia la sua azione vendicativa: fa innamorare il sacristano e una donna devota che frequenta il monastero e li istiga a progettare la fuga insieme. Per finanziare la loro nuova vita, il sacristano deruba il tesoro del monastero. Il diavolo allora grida per svegliare i monaci e rivela loro il tradimento. I monaci rincorrono i fuggitivi, li raggiungono e, lasciata libera la donna, imprigionano il sacristano. È allora che, invece che invocare la Madonna come nelle altre versioni del racconto, invece di ricorre alla confessione, al monaco che si pente verso Dio appare al contrario il diavolo, per proporre un patto: la libertà in cambio della sua bellezza nella scultura del portale. Il sacristano prigioniero cede. Il diavolo prende quindi

¹⁶ Sulle altre versioni del racconto cfr. É. Pinto-Mathieu, *La Vie des Pères. Genèse de contes religieux du XIII^e siècle*, Paris, Champion, 2009, pp. 334-348.

il suo posto in prigione e ricolloca magicamente il tesoro nelle casse; il monaco incontra gli altri monaci e nega ogni accusa, ribaltando la verità; i monaci ritrovano il tesoro e scoprono in prigione il diavolo in catene, vestito come uno di loro. Sotto i loro occhi attoniti, il Maligno finalmente visibile spicca il volo, rompendo una finestra e sollevando in aria un confratello che ricade rovinosamente sugli altri. Dopo questa scena da *fabliau*, i monaci si riconciliano con il peccatore, che è così paradossalmente assolto per un patto con il diavolo; se anche poi l'autore ricorda in un *couplet* che il sacristano ha in seguito confessato il suo peccato (vv. 18227-18228), la risoluzione della vicenda è dipesa dal Maligno e la morale che implicitamente se ne tira è che bisogna rispettarlo e temerlo, non basta esorcizzarlo.

Il paradosso teologico è dunque radicale. A livello culturale, quel folklore che gli altri racconti avevano incanalato nella dottrina riemerge e in questa occasione ha la meglio: c'è una potenza negativa da temere, addirittura da assecondare per non subirne le ritorsioni. Il codice culturale di questo racconto svolta rispetto alla direzione degli altri *contes*: la didattica cristiana lascia il posto alle credenze eterodosse dell'equivalenza del principio del Bene e di quello del Male. Il concetto chiave della vittoria di Cristo sul Male e la morte è accantonato per la celebrazione ridicola e tuttavia molto temibile della bellezza e della potenza del Maligno. I toni da *fabliau* che si riscontrano nella descrizione della futilità estetica del diavolo, della furbizia della donna nell'organizzare la fuga, nel volo finale del diavolo non bastano per rendere il racconto un *divertissement* a discapito del Maligno e nell'ortodossia della narrativa religiosa: il risultato positivo del patto con il diavolo diventa ancora paradossalmente più esemplare a causa della cornice didattica del resto della raccolta. Siccome la *Vie des Pères* è un'opera che desidera insegnare alcuni comportamenti religiosi, il suo racconto più stravagante fornisce insieme al riso un'inaspettata ed eretica morale.

La studiosa Élisabeth Pinto-Mathieu commenta il racconto sottolineando che l'inizio della presenza del Maligno dipende dalla velleità del sacristano di rappresentarlo in una scultura. Come in una pratica magica, la statua diventa realtà e la fine dell'incantesimo necessita della distruzione del manufatto. Tut-

tavia, la stessa studiosa ammette che dal punto di vista teologico il *conte* pone non pochi problemi¹⁷. Se anche l'abate esorcizza il diavolo nella prigione, la vicenda spirituale del sacristano è il racconto dell'incontro con il Male e della sua liberazione seguendo le indicazioni del diavolo stesso: non c'è una vittoria cristiana, la confessione è successiva allo scioglimento del nodo narrativo. Le azioni del monaco e il ribaltamento finale della realtà appartengono alla sfera della magia.

L'autore della *Vie des Pères* tenta una giustificazione di questo messaggio anticristiano nel prologo o nell'epilogo al racconto? Nei primi versi di *Image du diable* egli si richiama alla fonte latina delle *Vitae Patrum* e ricorda la modalità educativa della fruizione della raccolta nei monasteri, con la lettura collettiva nel periodo di Quaresima (vv. 17842-17846). Questa fonte colta, oltre ad essere inappropriata per i contenuti eterodossi del racconto, è giustapposta nel prologo alla citazione di una canzone popolare che l'autore intende modificare: il canto primaverile delle donne che desiderano un amante deve diventare l'attesa mistica dell'unione con Dio. La sua modalità di intervento sul canto potrebbe essere il segno dell'approccio che l'autore ha avuto alla materia folklorica del racconto sul diavolo. Tuttavia, egli ha mancato di correggere il testo narrativo, permettendo l'inversione culturale dei rapporti di forza tra dottrina e folklore. La raccolta quaresimale per la conversione lascia spazio al ribaltamento carnevalesco, secondo l'estetica teorizzata da Bachtin¹⁸: nella *Vie des Pères* il grottesco, il brutto, il paradossale rivendicano lo spazio di un racconto - *semel in anno licet insanire*, proprio in corrispondenza dei soli versi riferiti alla Quaresima. Il canto popolare d'amore, il patto con

¹⁷ Pinto-Mathieu, *La Vie des Pères*, cit., p. 346: «c'est donc Satan même et non plus la Vierge qui préside au dénouement de l'affaire, ce qui, en termes théologiques, ne manque pas de surprendre» [è quindi Satana stesso e non la Vergine che presiede allo scioglimento della vicenda, cosa che, in termini teologici, non manca di sorprendere].

¹⁸ M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 1979. Cfr. anche A. Gurevič, *Contadini e santi. Problemi di cultura popolare nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 2000: chierici e laici (l'autore della *Vie des Pères* e il suo pubblico) condividono la stessa cultura, che mescola la teologia cristiana a categorie culturali che, dal punto di vista religioso, rientrerebbero nella superstizione.

il Maligno, l'esigenza del diavolo stesso di non essere eccessivamente brutto sono il risorgere degli istinti e delle superstizioni nel compromesso con le esigenze estetiche della cultura bassa¹⁹.

Nell'epilogo il racconto paradossale è come dimenticato: Dio ha protetto i suoi fedeli che erano stati tentati dal diavolo e Cristo li ha liberati dal grande pericolo della condanna infernale. Un altro finale, un'altra storia. Sorge il dubbio che l'anonimo autore della *Vie des Pères* non sia che un compilatore di racconti già esistenti, ai quali fornisce un prologo e un epilogo didattici. Tuttavia nell'attività che egli stesso dichiara di traduzione dal latino²⁰ non può sfuggirgli il contenuto dei testi che tramanda. L'aggiunta di un epilogo che cambia i dati della storia è una consapevole manipolazione dei fatti. La cornice resta nell'ortodossia: la presentazione ufficiale del racconto è didattica²¹. Ma lo svolgimento del *conte* scardina dall'interno l'impalcatura dottrinale, facendola vacillare con una satanica risata.

Image du diable è dunque lo specchio delle tensioni tra dimensione narrativa e discorso omiletico nella *Vie des Pères*. È l'eccezione che dimostra che, nonostante la volontà didattica dell'autore, la forza del racconto può prendere il sopravvento e far scendere a patti con le modalità del racconto profano intriso

¹⁹ Si tratta del contrasto tra il tempo lungo delle categorie dell'immaginario e il tempo breve della proposta catechetica conforme ai precetti del Concilio Laterano IV. Cfr. Bonafin, *Tempi brevi tempi lunghi*, cit., spec. p. 1095.

²⁰ Elenco i riferimenti testuali di traduzione dal latino:

Fou, vv. 4339-4344 : «La biauté del conte me meinne / a ce ke je mete ma peine / tant ke de latin soit ostenz / et en romanz soit translatez» [la bellezza del racconto mi spinge / a impegnarmi con fatica / affinché sia tolto dal latino / e tradotto in romanzo]. *Sacristine*, v. 6904 : «en cest romanz ci vos devis» [in lingua romanza qui vi racconto]. *Sénéchal*, vv. 12661-12663 : «Un autre conte vos vueil dire / q'escrit en un livre trovons / qu'en apele *Liber regum*» [un altro racconto voglio dirvi / che si trova scritto in un libro / che si chiama *Libro dei re*].

Feuille de chou, vv. 16390-16392 : «Entre ces estoires acueil / un petit conte que je vueil / metre en romanz, se il me lest» [tra queste storie accolgo / un piccolo racconto che voglio / mettere in romanzo, se mi è lecito].

Demi-ami, vv. 16559-16561 : «Un novial conte recomenz / d'un essample que j'ai apri, / si me plect k'en romanz soit mis» [un nuovo racconto comincio / di un esempio che ho imparato / e mi piace che in romanzo sia tradotto].

²¹ Seguendo la proposta critica di Pasero, *Unicità e pluralità*, cit., l'anonimo autore avrebbe nei confronti del folklore un atteggiamento *collettore*: recepire in maniera frantumata e con una riorganizzazione didascalica i materiali divergenti dalla struttura di senso del testo.

di corporalità e magia: come il monaco scultore del diavolo, anche l'autore cristiano deve concedere uno spazio al grottesco all'interno di un messaggio didattico. *Image du diable* è il racconto in cui l'anonimo della *Vie des Pères*, così ligio alla catechesi, ammette il compromesso con la cultura folklorica e la lascia trionfare, perché la sua opera non sia spaventosa ma stupefacente, come il portale del monastero.

Abbandonando la chiave di lettura teologica, la coerenza compositiva di questo *conte* con il resto della raccolta può emergere sul piano artistico: in una *mise en abyme* dei rapporti tra dottrina cristiana e modalità del racconto folklorico, *Image du diable* prepara la chiusura della raccolta con *Merlot* ridando dignità alle credenze popolari per potersi così comunicare al pubblico senza generare repulsione. Un diavolo troppo orribile potrebbe impedire la contemplazione del portale²², una raccolta compatta nella catechesi potrebbe impedire l'accesso a un largo pubblico. Nell'angolo del timpano c'è l'inferno, dove un diavolo anche se bello resta comunque il padrone delle fiamme; allo stesso modo l'azione soprannaturale del diavolo e di Merlino a conclusione della raccolta è una piccola concessione alla cultura non cristiana per evitare una reazione di paura di fronte all'univocità schiacciante del messaggio didattico.

La conclusione della *Vie des Pères* presenta quindi una svolta culturale che sorprende ma che potrebbe essere strategica per rafforzare l'interesse nella ricezione. Nella raccolta di quarantadue racconti, gli ultimi due si scostano dalla dottrina cristiana per lasciare elementi del folklore in espressione *presoché* libera, carnevalesca. La mancanza della manipolazione culturale di questi contenuti eretici non è verosimile che sia

²² Il diavolo scolpito dal monaco è il più orribile che sia mai stato realizzato, ben più spaventoso di quelli che gli scultori professionisti avevano inserito nel portale, vv. 17889-17897: «si orribles fu et si lez / q'un et autre qui le veoient / sor lor serrement affermoient / c'onques mes si lede figure / ne en taille ne en peinture / n'avoient a nul jor veüe / qui si eüst lede veüe, / ne diable mex contrefet / que cist moines lor avoit fet» [era così orribile e brutto / che chiunque lo vedeva / affermava su giuramento / che mai una immagine così brutta / né in scultura né in pittura / non l'aveva mai vista / con un aspetto così brutto, / né mai un diavolo meglio riprodotto / di come questo monaco avesse fatto per loro].

dovuta all'incapacità poetica di un autore arrivato al diciottomillesimo verso della sua raccolta. Piuttosto, essa può essere il frutto di una riflessione estetica raccontata nei versi di *Image du diable*: il male non può essere raffigurato solo per far paura; l'insegnamento cristiano non può solo eliminare le altre credenze. Per una comunicazione efficace con un pubblico composito e appartenente a una cultura plurale, una breve concessione all'alterità è lo spazio di respiro che non rende soffocante il messaggio ideologico principale. Con maestria, con umanità e compassione, soprattutto con realismo, il cristianissimo autore della *Vie des Pères* lascia spazio all'eresia e racconta i benefici del diavolo per controbilanciare l'attenzione dottrinale del resto della raccolta. La svolta culturale che egli concede negli ultimi due racconti potrebbe dunque essere non segno di contraddizione, ma di accettazione della controparte: la bellezza del paradiso e una concessione estetica al diavolo; la forza edificante della confessione e il racconto della magia, della derisione e del male. Per un'estetica fondata sulla complessità.

Bibliografia

- Bachtin M., *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 1979.
- Baldwin J.W., *Paris et Rome en 1215: les réformes du IVe concile de Latran*, «Journal des savants», I, 1997, pp. 99-124.
- Bériou N., *Au commencement il y eut Paris: de l'enseignement de Pierre le Chantre aux canons du Concile de Latran IV*, in *Il Lateranense IV: le ragioni di un concilio. Atti del LIII Convegno storico internazionale, Todi, 9-12 ottobre 2016*, Spoleto, Fondazione Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, 2017, pp. 21-44.
- Berlioz J., *Un héros incontrôlable? Merlin dans la littérature des exempla du Moyen Age occidental*, «Iris», XXI, 2001, pp. 31-39.
- Bonafin M., *Tempi brevi, tempi lunghi*, in *Culture, livelli di cultura e ambienti nel Medioevo occidentale. Atti del 9° Convegno della società italiana di filologia romanza (Bologna, 5-8 ottobre 2009)*, a cura di F. Benozzo et al., Roma, Aracne, 2012, pp. 1091-1100.
- Conciliorum oecumenicorum generaliumque decreta. Editio critica. III/1 The General Councils of Latin Christendom. From Constantinople*

- IV to Pavia-Siena (869-1424)*, a cura di A. García y García *et al.*, Turnhout, Brepols, 2013.
- Donà C., *Tradizioni etniche e testo letterario*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, 2. *Il Medioevo volgare*, 5 voll., a cura di P. Boitani *et al.*, Roma, Salerno, 1999, vol. I, pp. 307-335.
- Gaignebet Cl., Lajoux J.-D., *Arte profana e religione popolare nel Medio Evo*, Milano, Fabbri editori, 1986.
- Gurevič A., *Contadini e santi. Problemi di cultura popolare nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 2000.
- L'aveu. Antiquité et Moyen Âge, Actes de la table ronde organisée par l'École française de Rome avec le concours du CNRS et de l'Université de Trieste, Rome 28-30 mars 1984*, Rome, École française de Rome, 1986.
- La traduction champenoise de la Vie des Pères*, a cura di M.-G. Grossel, Paris, Société des anciens textes français, 2017.
- La Vie des Pères*, a cura di F. Lecoy, Paris, Société des anciens textes français, 1987, 1993, 1999.
- Levy J.F., *Le vilain asnier: a "perfect little exemplum"*, «Reinardus», XIX, 2006, pp. 107-127.
- Mariani D., «Malgré l'Abijoiz ki en ment». *La didattica religiosa della Vie des Pères e l'eresia catara*, in «Tra chiaro e oscuro». *Studi offerti a Francesco Zambon per il suo settantesimo compleanno*, a cura di D. Mariani *et al.*, Trento, Labirinti, 2019, pp. 227-240.
- Murray A., *Confession before 1215*, «Transactions of the Royal Historical Society», III, 1993, pp. 51-81.
- Pasero N., *Unicità e pluralità della cultura folklorica medievale*, «Immagine Riflessa», XVIII, 2009, pp. 11-19.
- Pinto-Mathieu É., *La Vie des Pères. Genèse de contes religieux du XIII^e siècle*, Paris, Champion, 2009.
- , *Le chevalier au barisel, conte du Latran IV?*, in *L'idée et ses fables. Le rôle du genre*, a cura di G. Artigas-Menant, A. Couprie, Paris, Champion, 2008, pp. 55-63.
- Pontal O., *Les statuts synodaux français du XIII^e siècle. Tome I: Les statuts de Paris et le synodal de l'Ouest*, Paris, Bibliothèque nationale, 1971.
- Romanelli F., *Le Chevalier au barisel. L'acculturazione dei cavalieri tra lo spazio dell'avventura e il tempo della confessione*, «Medioevo romanzo», XI, 1986, pp. 27-54.
- Wauchier de Denain, *Histoire des Moines d'Égypte. Suivie de La vie de Saint Paul le Simple*, a cura di M. Szkilnik, Genève, Droz, 1993.

Tiziano Presutti

Aiace e Atena. Il dissidio come innovazione nella teodicea di Sofocle

Nel prologo dell'*Aiace* (vv. 1-133)¹ vediamo Odisseo che si aggira per il campo acheo. È stato appena trovato il gregge, proprietà dell'esercito, brutalmente massacrato. Odisseo è alla ricerca del colpevole. Compare Atena, che lo invita a godere dello spettacolo che lei stessa ha procurato: Aiace era adirato per l'esito della Contesa delle Armi, a seguito della quale avevano assegnato le armi di Achille ad Odisseo. L'eroe, pertanto, aveva deciso di uccidere quest'ultimo e i due Atridi, Menelao e Agamennone, ritenuti colpevoli della sentenza. Grazie ad un incantesimo, tuttavia, la dea aveva non solo stornato l'azione omicida, ma gliel'aveva anche ritorta contro: la furia di Aiace, il quale credeva di uccidere i Greci, si era invece abbattuta sul gregge e i pastori. Atena lo chiama fuori dalla tenda e gli domanda come stia procedendo la sua vendetta. L'eroe, ancora vittima dell'incantesimo, crede di star continuando a punire i Greci, Odisseo compreso (vv. 105-106). L'Odisseo "vero" è invece celato dall'azione di Ate-

¹ I versi dell'*Aiace*, tranne in un caso, vengono citati da qui in poi senza l'ovvio riferimento all'opera sofoclea. Per quanto riguarda il testo greco, ci si rifà all'edizione *Sophocles. Ajax*, a cura di P. Finglass, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2011. La traduzione italiana dei passi citati è invece tratta, con piccole modifiche, da *Sofocle, Aiace, Elettra*, a cura di E. Medda, M.P. Pattoni, Milano, Rizzoli, 1997. Le altre traduzioni sono mie. Le abbreviazioni degli autori e delle opere greche e latine citate sono tratte rispettivamente da *Greek-English Lexicon*, 9ª ed., a cura di H.G. Liddell *et al.*, London, Oxford University Press, 1940 e *Oxford Latin Dictionary*, a cura di A. Souter *et al.*, London, Oxford University Press, 1968. Le abbreviazioni dei periodici di studi classici sono quelle adoperate dalla rivista «Année Philologique».

na, e sta assistendo al dialogo. Il prologo si conclude con il rientro di Aiace nella tenda e con uno scambio di battute tra Odisseo, sconsolato, e un'Athena trionfante e beffarda. Quando Aiace si riprende dall'incantesimo, scopre il misfatto da lui stesso commesso e decide di suicidarsi: precipitato in una spirale di dolore, commiserazione e vergogna, l'eroe si trafigge con la sua stessa spada. Sarà infine lo stesso Odisseo, contro la volontà dei due Atridi, a concedere a Teucro di officiare un degno funerale in onore del fratello Aiace.

La presenza di una dea, Athena, sulla scena di una tragedia sofoclea non ha mancato di destare clamore². È degno di nota, inoltre, il fatto che la dea compaia solo nella fase iniziale del dramma: il suo intervento viene quindi rappresentato come un gesto incipitario, per l'appunto prologico, un vero e proprio innesco di una tragica catena di eventi. A sollevare interrogativi, tuttavia, è non tanto la presenza di una dea, quanto la motivazione della sua presenza. Perché Athena viene rappresentata in opposizione ad Aiace? Questo rapporto conflittuale tra l'eroe e la dea costituisce un tratto ereditato dal mito tradizionale o si configura come un elemento originalmente sofocleo? Per poter rispondere a questo quesito, si rende necessario tornare ad Omero.

Aiace è uno dei protagonisti assoluti dell'*Iliade*, e incarna al massimo grado le qualità dell'eroe iliadico perfetto. Le sue abilità in campo militare, unitamente ad una costituzione fisica fuori dal comune, ne fanno il guerriero più spaventoso e temibile dell'esercito acheo. Ad un attento sguardo, tuttavia, ogni conquista, ogni obiettivo raggiunto e ogni impresa rimpatriano nella sola responsabilità individuale dell'eroe: a differenza di quanto accade per altri personaggi, infatti, è assai raro nell'*Iliade* che un dio intervenga per aiutare Aiace; i casi sono pochi e problematici³. L'eroe sembra quindi intrattenere un rapporto schi-

² La presenza di una divinità in scena è abbastanza rara, in Sofocle: un confronto possibile si può stabilire con un frammento della *Niobe* (èdito a cura di S. Radt, *Tragicorum Graecorum Fragmenta vol. IV*, 2ª ed., Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1999, p. 364, F 441a.4-7) in cui si ritiene che la *persona loquens* sia proprio Apollo.

³ Per ragioni di spazio non ci è possibile discutere a fondo la questione: ci riserveremo di affrontarla in altra sede. Si citeranno solo due casi esemplificativi: il primo consiste nell'aiuto prestato da Poseidone ai due "Aiaci" nell'*Iliade* (13.43-65; il dio infonde forza ai due prima di una battaglia). Tale intervento, a ben vedere, è dovuto

vo e indiretto con la divinità: la sua forza fisica ineguagliabile gli consente di sopperire ad ogni difficoltà e di guadagnarsi in piena autonomia una posizione di primo piano⁴. Nondimeno, è proprio a causa di questa condizione di indipendenza che, di fatto, l'eroe resta isolato rispetto agli altri personaggi. In effetti, pur compiendo memorabili imprese di difesa, respingimento e assalto, Aiace non raggiunge mai una vittoria completa sugli altri: per quanto tenti di surclassare Ettore, ad esempio, l'eroe non riesce mai a confrontarsi degnamente con lui e ad ottenere così una totale e riconosciuta supremazia. Appare dunque chiaro che, già nell'*epos* omerico, Aiace viva una continua e drammatica dilazione *ad infinitum* della gloria⁵.

al rapporto che il dio intrattiene non con il Telamonio, ma con l'Oileo, e riguarda entrambi gli Aiaci solo in quanto visualizzati come coppia: questo mostrerebbe la poca attinenza di Aiace Telamonio con il dio. Un altro caso è costituito dalla richiesta da parte del Telamonio, fatta a Zeus, di estinguere la nebbia che il dio aveva fatto calare sul campo durante il combattimento per il corpo di Patroclo (Hom. *Il.* 17.645-650): ad uno sguardo attento, bisognerà ammettere che la richiesta di intervento non dipende dalla volontà di Aiace di risolvere la battaglia, ma dalla sua esigenza di poter esprimere al meglio le sue abilità militari (impresa impossibile, con la nebbia); in altre parole, l'intervento divino non risolve la situazione nella sua interezza, ma rimuove un ostacolo oggettivo, favorendo la libera espressione dell'eroe. Entrambi gli esempi, in qualunque modo li si vogliono vedere, non sembrano appartenere *stricto sensu* a quel novero di interventi divini "regolari", *i. e.* risolutivi. "Regolari", semmai, sono quei casi in cui Aiace viene ostacolato dagli dèi: quando l'eroe riesce a colpire Ettore e a fiaccarlo, Apollo interviene e rialza quest'ultimo (Hom. *Il.* 7.272). In tre casi, inoltre – da solo (16.119-121), con Teucro (15.472-477) e davanti all'esercito (17.629-639) –, Aiace constata l'imponderabilità del potere divino, pur non considerandolo un motivo di resa. Già a partire da questa breve e incompleta rassegna si potrebbe dedurre, con un buon margine di probabilità, che il tema del rapporto tra Aiace e gli dèi sia nell'*Iliade* molto poco presente.

⁴ Lo strapotere fisico sembrerebbe essere alla base dell'"indipendenza" di Aiace rispetto agli dèi. A tal proposito, Marie Delcourt e Robert Rankin hanno giustamente evidenziato che le caratteristiche dell'eroe ricordano quelle di un Gigante o un Titano: la fisicità di queste figure antichissime garantisce loro una posizione di indipendenza e di isolamento rispetto agli dèi; non è un caso che, in taluni casi, questa condizione isolata si deteriori a tal punto da configurarsi come una vera e propria opposizione alla divinità (M. Delcourt, R. Rankin, *The Last Giants*, «HR», IV, 2, 1965, pp. 209-242, p. 214).

⁵ «Ajax lives to see his heroic labors come to nothing» (H. Golder, *Sophocles' "Ajax": Beyond the Shadow of Time*, «Arion», I, 1990, pp. 9-34, p. 12); per la questione rinvio anche alle brillanti riflessioni di A. Greco, *Aiace, Eroe Frinteso*, in *Eroi, Eroismi, Eroizzazioni: dalla Grecia antica a Padova e Venezia. Atti del Convegno Internazionale, Padova, 18-19 settembre 2006*, a cura di A. Coppola, Padova, Sargon, 2007, pp. 101-112 (in particolare alle pp. 110-111).

Come si relaziona l'isolamento al tema del rapporto tra Aiace e Atena? È evidente che tale condizione precluda qualsiasi contatto tra i due: in effetti, se ricercassimo all'interno del poema omerico delle testimonianze di un rapporto *diretto* tra l'eroe ed Atena, i risultati sarebbero nulli; notiamo invece come essi si trovino a contatto solo *per interposta persona*. Si ricordi, a tal proposito, il caso di Aiace Oileo: questi, reo di aver violentato Cassandra sull'altare della dea, era dichiaratamente odiato da quest'ultima⁶. A partire da questo episodio, qualcuno ha supposto che l'ira di Atena nei confronti di Aiace Telamonio si sia prodotta, quasi per contiguità, dall'ira nei confronti dell'altro Aiace⁷.

Si è anche pensato che un altro episodio possa contenere, *in nuce*, aspetti di conflittualità tra Aiace Telamonio e Atena, e sarebbe il mancato aiuto prestato dalla dea durante il *Leichenkampf* per il corpo di Patroclo (XVII libro dell'*Iliade*), aiuto che viene invece dato a Menelao, una figura con cui Atena ha altrove ben poco a che fare. L'assenza di supporto, dunque, potrebbe essere una prefigurazione del dissidio tra Atena e Aiace⁸. Così anche il mancato aiuto durante il combattimento contro Ettore del VII libro dell'*Iliade*, se raffrontato al supporto offerto da Apollo all'eroe troiano (v. 272), costituirebbe una prova dell'avversione di Atena per Aiace.

Questi episodi, se da un lato contengono interessanti elementi di spunto, dall'altro appaiono essere, ad uno sguardo sinottico, decisamente insufficienti a spiegare l'opposizione tra la dea e l'eroe: cercare di trarre *e silentio* delle tracce di conflittualità tra i due non persuade fino in fondo, dal momento che non

⁶ L'episodio di Aiace e Cassandra è narrato nella *Distruzione di Troia* (edita in *Poetae Epici Graeci. Testimonia et fragmenta. Pars I*, a cura di A. Bernabé, 2^a ed. Stuttgartiae-Lipsiae, Teubner, 1996, p. 89), ma l'odio di Atena nei confronti dell'eroe è un tema già noto in Hom. *Od.* 4.502.

⁷ J. Vürtheim, *De Aiakis origine, cultu, patria*, Lugduni Batavorum, Sijthoff, 1907, p. 28; *Sofocle. Aiace: introduzione e commento*, a cura di M. Untersteiner, Milano, Signorelli, 1956, p. 14; C. Fucarino, *Genesi e sviluppo del mito di Aiace*, «ALGP», XXIII-XXIV, 1986-1987, pp. 158-181, pp. 159-160; più recentemente, seppur con cautela, W. Duffy, *Aias and the Gods*, «College Literature», XXXV, 2008, pp. 75-96, p. 85; infine, Sofocle, *Ajax*, a cura di Finglass, cit., p. 37 (sulla scorta di West).

⁸ «Athena's traditional dislike of Aias proves to be the likely reason that she does not help him» (Duffy, *Aias and the Gods*, cit., p. 90).

si tratta di avvenimenti così clamorosi e significativi. Conviene dunque rivolgersi ad altri ambiti, e riflettere non su ciò che non ci viene detto, ma su quegli elementi realmente esplicitati.

Da Omero si passa quindi agli altri poemi del Ciclo troiano. Lo studioso Domenico Bassi sostenne che l'ostilità nei confronti degli dèi potesse essere un tema verosimilmente già presente in essi⁹. Lo studioso si avvaleva di uno scolio in cui si riportano alcuni episodi di empietà relativi all'eroe:

φασί τὸν Αἴαντα τρίτον ἠσεβηκέναι περὶ τοὺς θεοὺς. πρῶτον μὲν ἐκβαλὼν τοῦ δίφρου τὴν Ἀθηνᾶν βουλομένην αὐτῷ συμμαχεῖν. δεύτερον τῷ ἀπαλεῖψαι τὴν γλαυκα τὴν ἐγγεγραμμένην τῷ ὄπλῳ αὐτοῦ ἐξ ἔθους πατρώου. τρίτον ὅτι οὐκ ἐπέισθη τῷ πατρὶ συμβουλευόντι πείθεσθαι τοῖς θεοῖς¹⁰.

[Dicono che Aiace sia stato empio nei confronti degli dèi tre volte. La prima volta quando fece scendere dal carro Atena, che voleva aiutarlo. La seconda per aver raschiato la civetta iscritta sullo scudo, eredità di famiglia. La terza, per il fatto che non obbedì al padre quando gli consigliò di obbedire agli dèi.]

La testimonianza sarebbe interessante se non fosse che appare essere esemplata su episodi, il primo (pur con una leggera modifica) e il terzo (vedi *infra*), che sono sofoclei¹¹; il secondo episodio, cioè il fatto che l'eroe avesse raschiato dallo scudo il simbolo della civetta, è un avvenimento più degno di sospetti che di menzione e, che io sappia, senza paralleli: non è da escludere, in assenza di altri indizi, che possa trattarsi di un autoschediasma, ed essere perciò frutto dell'immaginazione o dell'ipotesi di chi compilò lo scolio. La perplessità, in ogni caso, rimane, e l'incertezza generale non ci consente di trarre giovamento da questa documentazione.

Una testimonianza, certamente più credibile, di un rapporto diretto tra Atena e Aiace è quella offertaci da un vaso attico a figure rosse databile tra il 515 e il 505 a.C.¹². Su di esso,

⁹ D. Bassi, *La leggenda di Aiace Telamonio nella antichità*, «RFIC», XVII, 1890, pp. 289-364, p. 359.

¹⁰ *Schol. Soph. Aj. 127* (èdito in G. A. Christodoulou, *Ta archaia scholia eis Aianta tou Sophokleous*, Athens, Università di Atene, 1977, pp. 44-45).

¹¹ È più probabile che gli episodi siano attinti da Sofocle stesso piuttosto che da una fonte epica (di cui non possediamo alcuna testimonianza).

¹² London, British Museum inv.1892.0718.4 = BAPD 200104.

vediamo la dea che compare durante lo scontro tra Ettore e Aiace e, con un gesto di netta proibizione rivolto a quest'ultimo, ferma il combattimento¹³. La testimonianza costituirebbe l'unica eccezione al nostro discorso, ma essa non appare così anomala: Atena era stata, insieme ad Apollo, organizzatrice e spettatrice dello scontro; non stupisce che l'autore del vaso – si tratta forse di Smicro – abbia voluto trarre da questo dettaglio uno spunto per interpretare la controversa questione dell'interruzione del combattimento¹⁴.

Se questi dati sembrano insufficienti, vi potrebbe essere una ragione più profonda che possa giustificare un qualche tipo di rapporto conflittuale tra Atena e Aiace: la Contesa delle Armi. Fu questa, come si sa, la disputa sorta in seguito alla morte di Achille: essa concerneva l'assegnazione delle armi di quest'ultimo a colui che si fosse dimostrato il migliore tra i Greci, e fu vinta da Odisseo. Tra le fonti che ci riportano dei dettagli relativi alla Contesa, Atena è significativamente sempre coinvolta: nell'*Odissea* viene compresa tra coloro che giudicarono (11.547: *παῖδες δὲ Τρώων δίκασαν καὶ Παλλὰς Ἀθήνη*); nella *Piccola Iliade* il suo intervento influenza l'affermazione – dirimente per la Contesa – fatta dalla donna troiana a favore di Odisseo (*Ἀθηναῖς προνοίᾳ*)¹⁵; infine, nella *Piccola Iliade*, si

¹³ Lo scontro è narrato in Hom. *Il.* 7.189-310.

¹⁴ Improvviso e inaspettato, l'arrivo degli araldi Taltibio e Ideo frustra l'esito dello scontro. La motivazione sembrerebbe credibile: il sole sta calando, ed è meglio «obbedire alla notte» (*νύξ δ' ἤδη τελέθει· ἀγαθὸν καὶ νυκτὶ πισέσθαι*), v. 282. A pensarci bene, tuttavia, è “logicamente” impossibile che sia arrivata la notte: il duello non sarebbe mai iniziato se vi fosse stato anche solo un accenno di crepuscolo. D'altronde, non è importante in questo caso interrogarsi sulla plausibilità di questa motivazione (ma vedi *contra* l'interpretazione di Duffy, *Aias and the Gods*, cit., p. 77): l'interruzione, in quanto espediente meramente narrativo, serve chiaramente a bloccare uno scontro il cui esito avrebbe decretato la sconfitta morale dei Troiani nell'ambito della Guerra. Per ironia della sorte, ad Aiace è così sottratta quella che sarebbe stata la più grande vittoria della tradizione epica greca, vale a dire la sconfitta di Ettore.

¹⁵ Secondo quanto riportato in uno scolio ad Aristofane (*Schol. Ar. Eq.* 1056a, edito in *Prolegomena de comoedia, scholia in Acharnenses, Equites, Nubes. Fasc. II: scholia vetera in Aristophanis Equites, scholia triclina in Aristophanis Equites*, a cura di D. Mervyn Jones, N. G. Wilson, Groningen-Amsterdam, Wolters Noordhoff, 1969, pp. 233-234), Nestore, per dirimere la questione, avrebbe deciso di inviare degli uomini nelle vicinanze di Troia per capire, secondo il punto di vista del nemico, chi fosse il più valoroso tra Aiace e Odisseo. I soldati avrebbero origliato due donne troiane che discutevano tra di loro: il favore di una ricadeva su Aiace, l'altra preferiva

sa che Odisseo prese parte alla Contesa secondo la volontà di Atena (κατὰ βούλησιν Ἀθηναῖς)¹⁶. Quest'ultimo elemento risulta essere tanto ovvio quanto prezioso: è quasi inutile sottolineare che Atena e Odisseo intrattengano un rapporto strettissimo, nei poemi omerici¹⁷; è lo stesso Sofocle a metterlo in luce, nel prologo della tragedia¹⁸. Si può immaginare senza difficoltà che l'intervento di Atena, in quanto direttamente dipendente dal rapporto con Odisseo, abbia potuto influenzare anche l'esito della Contesa¹⁹: questa, secondo una tradizione che ritroviamo parzialmente in Sofocle, in Pindaro e con molta probabilità anche in Eschilo²⁰, fu decisa per votazione, non si sa se di tutti i Greci o solo dei comandanti²¹. Quello che ci interessa evidenziare, tuttavia, non è tanto la questione della votazione, quanto il fatto che l'influenza di Atena possa aver in qualche modo viziato la procedura²². Un'altra prova della decisiva presenza di Atena nel processo ci proviene da una *kylix* attica a figure rosse databile tra il 490 e il 480 a.C. e attribuito al pittore di Brygos²³: in esso è rappresentata la famosa votazione per l'assegnazione delle Armi di Achille. Al centro della scena, quasi

Odisseo. Il parere di quest'ultima sarebbe risultato decisivo. La particolarità è che il giudizio a favore di Odisseo sembra essere stato "ispirato" da Atena.

¹⁶ Bernabé, *Poetae Epici*, cit., p. 74.

¹⁷ La più interessante constatazione di questo rapporto è interna ai poemi omerici stessi, ed è fatta da Menelao (Hom. *Od.* 3.218-23).

¹⁸ Vv. 14 e 34-35. Per una possibile interpretazione del ruolo di Atena nelle vicende omeriche di Odisseo vedi S. Murnaghan, *The plan of Athena*, in *The distaff side: representing the female in Homer's Odyssey*, a cura di B. Cohen, Oxford-New York, Oxford University Press, 1995, pp. 61-80.

¹⁹ C. Brillante, *La morte di Aiace in Sofocle e nei poemi del ciclo epico*, «QUCC» CIII, 2013, pp. 33-51, p. 37.

²⁰ V. 1135 (per cui vd. J. C. Kamerbeek, *The Plays of Sophocles. Part I: The Ajax*, 2ª ed., Leiden, Brill, 1963, pp. 219-220) e Pind. *Nem.* 8.26. Per ulteriori informazioni rimando all'esautiva discussione di Pindaro, *Le Nemee*, a cura di M. Cannatà Fera, Milano, Mondadori, 2020, pp. 495-496. Per la possibilità di ricondurre alla tradizione della votazione anche la perdita *Contesa delle Armi* eschilea vd. D. Williams, *Ajax, Odysseus and the Arms of Achilles*, «AK», XXIII, 1980, pp. 137-145, p. 142.

²¹ Se l'intento di Aiace è quello di uccidere i capi degli Achei, segnatamente Agamennone, Menelao e Odisseo, sembrerebbe più probabile che la votazione fosse stata ad opera dei comandanti, non di tutti i Greci.

²² Si tratta, pur con le dovute differenze, di qualcosa confrontabile a quanto accade nelle *Eumenidi* di Eschilo.

²³ London, British Museum, inv. 1843.1103.11 = BAPD 203901.

a garantirne e supervisionarne lo svolgimento, figura proprio Atena, che sembra aver appena annunciato una notizia: si tratta forse della vittoria di Odisseo, e la figura all'estrema destra parrebbe essere proprio Aiace, che il pittore ritrae in isolamento, in una posa sconsolata, con la mano appoggiata alla testa²⁴. È quindi verosimile che, come sembrano accennare le fonti – in specie quella relativa alla donna a favore di Odisseo –, vi sia stata una seria interferenza della dea nell'ambito della Contesa.

Solo a partire dallo stretto rapporto tra Odisseo e Atena in relazione alla Contesa si può spiegare con opportunità e correttezza la presenza di questa nella tragedia sofoclea. Dopo l'assegnazione delle armi ad Odisseo, ed essendo ormai ufficialmente avversa alla causa di Aiace, la dea è chiamata a difendere fino in fondo la causa dell'eroe proteggendolo dalla strage meditata da Aiace. È in una battuta pronunciata da Tecmessa, la concubina di Aiace, che si conferma quest'idea generale: «Tale sventura la terribile dea figlia di Zeus, Pallade, fa germogliare per compiacere a Odisseo»²⁵.

* * *

Se la presenza di Atena è quindi giustificata a partire da motivazioni non strettamente sofoclee, diversa è la questione del suo comportamento, cioè dell'incantesimo ai danni di Aiace: che questa sia o no invenzione del drammaturgo, è incerto²⁶; quello che sembra essere sofocleo, invece, è il marcato sadismo della dea, che nella tragedia mette alla berlina l'eroe intrattendo con lui un dialogo non esente da agghiaccianti sfumature grottesche (vv. 91-117). Siamo ancora all'inizio della dramma, ma l'eroe eponimo è già umiliato, deriso e sottomesso da una dea che, come sottolinea Anthony Podlecki, si dimostra

²⁴ L'identificazione è stata proposta da E.A. Bartlett, *The Iconography of the Athenian Hero in Late Archaic Greek Vase-Painting*, tesi di dottorato, University of Virginia, 2015, pp. 172-173.

²⁵ [vv. 953-954 τοιόνδε μέντοι Ζητὸς ἢ δεινή θεὸς | Παλλὰς φυτεύει πῆμι' Ὀδυσσεῶς χάριν].

²⁶ Vedi la discussione di Brillante, *La morte*, cit., pp. 38-39.

essere di una malignità e di una crudeltà ben al di sopra di ogni altra divinità sofoclea²⁷.

In cos'altro è radicata questa crudeltà, nell'economia narrativa e drammaturgica della tragedia? Dopo che Aiace si è dileguato, lasciando credere al Coro e a Tecmessa di aver deciso di non uccidersi, giunge un messaggero che riferisce alla donna e al Coro quanto è accaduto nel campo acheo. I Greci hanno umiliato Teucro, dileggiandolo e chiamandolo «fratello del folle che aveva tramato contro l'esercito»²⁸. Il punto più importante del resoconto del messaggero è tuttavia la descrizione degli ammonimenti di Calcante. L'indovino, sulle affermazioni del quale non c'è motivo di dubitare²⁹, esprime la sua commiserazione e il suo sdegno di fronte alle azioni di Aiace; l'eroe, si dice, si era comportato in modo arrogante nei confronti degli dèi (vv. 758-777):

ΑΓΓΕΛΟΣ Τὰ γὰρ περισσὰ κἀνόνητα σώματα
 πίπτειν βαρείαις πρὸς θεῶν δυσπραξίαις
 ἔφασχ' ὁ μάντις, ὅστις ἀνθρώπου φύσιν 760
 βλαστῶν ἔπειτα μὴ κατ' ἀνθρωπον φρονῆ.
 Κεῖνος δ' ἀπ' οἴκων εὐθὺς ἐξορμώμενος
 ἄνους καλῶς λέγοντος ἠῤῥέθη πατρός.
 Ὁ μὲν γὰρ αὐτὸν ἐννέπει· «Τέκνον, δορὶ
 βούλου κρατεῖν μὲν, σὺν θεῷ δ' αἰεὶ κρατεῖν»· 765
 ὁ δ' ὑψικόμπως κἀφρόνως ἡμείψατο·
 «Πάτερ, θεοῖς μὲν κἄν ὁ μῆδὲν ὦν ὁμοῦ
 κράτος κατακτήσῃται· ἐγὼ δὲ καὶ δίχα
 κείνων πέποιθα τοῦτ' ἐπισπάσειν κλέος».
 Τοσόδ' ἐκόμπει μῦθον. Εἶτα δεῦτερον 770
 δίας Ἀθάνας, ἠνίκ' ὀτρύνουσά νιν
 ἠϋδᾶτ' ἐπ' ἐχθροῖς χεῖρα φοινίαν τρέπειν,
 τότε ἄντιφωνεῖ δεινὸν ἄρρητόν τ' ἔπος·

²⁷ A.J. Podlecki, *Ajax's gods and the gods of Sophocles*, «AC», XLIX, 1980, pp. 45-86, a pp. 53-54. In questo senso, l'Atena dell'*Aiace* possiede caratteristiche molto vicine a quelle dell'Afrodite e del Dioniso euripidei (B. Knox, *The Ajax of Sophocles*, «HSP», LXV, 1961, pp. 1-37, a p. 6). È la raffigurazione di questa crudeltà che mette in scacco ogni teodicea ottimistica: gli dèi non sono garanti di una giustizia universale, ma si trovano ad agire spinti da motivazioni abissalmente e tragicamente lontane da quelle umane. In questo dissidio tra volontà umana e divina naufraga ogni concezione positiva della divinità.

²⁸ [vv. 726-727 τὸν τοῦ μανέντος κάπιβουλευτοῦ στρατοῦ ξύναμον].

²⁹ R.P. Winnington-Ingram, *Sophocles. An Interpretation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980, pp. 12-13.

«Ἄνασσα, τοῖς ἄλλοισιν Ἀργείων πέλας
 ἴστω, καθ' ἡμᾶς δ' οὐποτ' ἔκρηξιει† μάχη». 775
 Τοιοῖσδέ τοι λόγοισιν ἄστεργῆ θεᾶς
 ἐκτίσατ' ὄργην, οὐ κατ' ἄνθρωπον φρονῶν.

[MESSAGGERO I mortali che non sanno conservare la misura, inutili a sé stessi, cadono in gravi sciagure per opera degli dèi, spiegava il profeta: accade a chi, pur nato con natura di uomo, non pensi poi con mente umana. Aiace, subito al partire dalla casa paterna, mostrò la sua dissennatezza, sebbene il padre lo ammonisse con sagge parole. Questi gli diceva infatti: «Figlio, abbi la volontà di vincere con la tua lancia, ma di vincere sempre con l'aiuto del dio». Ma l'altro con stolta superbia rispose: «Padre, con il favore degli dèi anche chi è nulla può riportare la vittoria; io ho fiducia di ottenere la gloria pur senza di essi». Così si vantava, con orgoglioso discorso. Un'altra volta, ad Atena divina, quand'ella incitandolo gli gridava di volgere contro i nemici la mano cruenta, rispose queste gravi e nefande parole: «Signora, sta' vicina agli altri Argivi: dove siamo noi, la linea di battaglia non s'infrangerà mai». Con tali detti si procurò l'ira implacabile della dea, poiché i suoi pensieri eccedevano l'umana misura.]

È proprio qui che, data l'assenza di paralleli, possiamo scorgere le reali innovazioni di Sofocle³⁰. Ai preziosi consigli del padre, Aiace replica con arroganza (ὕψικόμπως κάφρόνως, v. 766): egli non ha nessun bisogno di supporto divino. L'atteggiamento orgoglioso dell'eroe, già presente nell'*epos* ma con una connotazione certamente positiva, è qui ribaltato e costruito in modo tale da costituire un carattere negativo e foriero di sventure. Per poter narrativamente determinare un rapporto conflittuale tra l'eroe e la dea, Sofocle costruisce quindi due episodi a quanto pare inediti, retrodatandoli al tempo della Guerra di Troia e al periodo ad essa precedente. Posizionato nel lontano tempo della guerra e dell'*epos*, ma affrontato e tematizzato con gli strumenti espressivi della tragedia, il gesto di rifiuto e blasfemia di Aiace diventa perfettamente funzionale e coerente al quadro di conflittualità con la dea³¹.

³⁰ G. Perrotta, *L'«Aiace» di Sofocle*, «A & R», 1934, pp. 63-98, p. 64. Come si è detto, lo scolio prima citato (vedi *supra*) pare essere parzialmente esemplato su questo passo, e non può pertanto spiegare con sicurezza l'origine di questi aspetti, come riteneva Bassi.

³¹ Questo è l'unico episodio di contrasto con la divinità, ed è significativamente inquadrato come un evento ormai trascorso: per il resto, tutta la tragedia – vale a dire il “presente” della narrazione – è invece costellata di affermazioni relative alla

La lucida rassegna di Odisseo di fronte alle affermazioni di Atena (vv. 121-126) fa implicitamente risaltare il contrasto tra la dea e Aiace, dal momento che evidenzia di quest'ultimo la condizione esattamente opposta. È anche attraverso questa caratterizzazione indiretta che la figura di Aiace emerge in tutta la sua problematicità. Il conflitto dell'eroe con Odisseo e con Atena, dunque, non è relativo alla sola Contesa, ma è espressione di un più macroscopico dissidio: l'accettazione o la non accettazione dei limiti umani. La ribellione di Aiace, che avviene sia sul piano umano (contro i capi) sia sul piano divino (contro Atena) è severamente punita. Ad essere davvero tragica, tuttavia, non è solamente la spirale di vergogna in cui precipita l'eroe a seguito della strage del gregge, né il rapporto conflittuale che l'eroe intrattiene con la dea, bensì anche l'idea stessa che un eroe come Aiace, il cui prestigio epico è indiscusso, venga divorato dall'insaziabile desiderio di vendicarsi ed uccidere i propri capi. Si tratta quindi di ira, dello stesso sentimento che animava la contesa tra Achille e Agamennone, ma che qui, in un contesto non più epico ma tragico, diventa un vero e proprio dispositivo di autodistruzione. È l'ira il vero movente emotivo che si nasconde nella cosiddetta "pazzia" di Aiace: non si tratta, a ben vedere, di "follia" o di "morbo", etichette che gravavano sull'eroe fin dai poemi ciclici, ma di un subitaneo crollo e deterioramento dei valori e dei caratteri individuali, che solo secondariamente sfociano in una perdita di controllo e del sé, cioè nella "follia". Sono questi i veri, profondi e inconfessabili presupposti della vendetta. Aiace aveva già deciso di vendicarsi, e quella di Atena non appare essere nient'altro che una deviazione dalle normali intenzioni³². Secondo questa prospettiva, la cosiddetta "follia"

potenza insormontabile e irresistibile degli dèi. Valgano come esempi tre casi, vale a dire: una battuta di Atena, v. 118 «vedi, Odisseo, quanto è grande la potenza degli dèi?» [ὄρᾱς, Ὀδυσσεῦ, τὴν θεῶν ἰσχὺν ὄσῃ;], una del Coro, v. 383 «con il volere del dio ognuno ride e si lamenta» [ξὺν τῷ θεῷ πᾶς καὶ γελᾷ κῶδῦρεται] e una di Aiace stesso, v. 450 «...la figlia di Zeus, l'indomita dea dallo sguardo di Gorgone...» [ἦ Διὸς γοργῶπις ἄδάματος θεά].

³² È da Sofocle stesso che possiamo rilevare la maggiore enfasi prestata all'azione di deviare, anziché di far letteralmente "impazzire" Aiace: l'autore, infatti, utilizza i verbi ἀπειρώω ed ἐκτρέπω (vv. 51 e 53, riferiti ad Atena) con il chiaro intento di descrivere il gesto come un incantesimo essenzialmente di deviazione. Il nucleo

di Aiace sarebbe non l'illusione, prodotta da Atena, di stare uccidendo i capi (mentre in realtà sta massacrando il gregge e i pastori), ma il lacerante e basilare risentimento che lo induce alla volontà di vendetta: si tratta di un intendimento che, per i suoi presupposti e per le sue conseguenze, deteriora e disintegra lo statuto eroico del Telamonio.

Sofocle, pur svelando in tutta la sua criticità questo campo di forze emotive, non si schiera dalla parte del punitore o del punito, ma indaga e problematizza le conseguenze esistenziali e sociali di queste emozioni. In questo, la tragedia sofoclea non è di azione, ma di riflessione sulla condizione umana, sui limiti e sull'angosciante impossibilità di superarli. L'atto di Aiace costituisce dunque una suprema e fallimentare ribellione di fronte a questi limiti, e il suicidio diviene, in conseguenza di questo fallimento, una forma titanica di riscatto, una rinuncia ad ogni possibilità di rimediare all'errore e all'umiliazione.

* * *

Da quanto abbiamo visto, possiamo concludere che, per certi versi, quella di Aiace si configura come una forma di ὕβρις, una sottrazione volontaria al dominio e al controllo degli dèi e degli uomini. La stessa Atena, rivolta a Odisseo, lo puntualizza (vv. 127-133):

ΑΘΗΝΑ Τοιαῦτα τοίνυν εἰσορῶν ὑπέροκον
 μηδέν ποτ' εἴπης αὐτὸς εἰς θεοὺς ἔπος,
 μηδ' ὄγκον ἄρη μηδέν', εἴ τινος πλέον
 ἢ χειρὶ βρίθεις ἢ μακροῦ πλοῦτου βάθει· 130
 ὡς ἡμέρα κλίνει τε κἀνάγει πάλιν
 ἅπαντα τ' ἀνθρώπεια· τοὺς δὲ σάφρονας
 θεοὶ φιλοῦσι καὶ στυγοῦσι τοὺς κακοῦς.

[ΑΤΕΝΑ Quanto hai visto ti insegni dunque a non proferire mai contro gli dèi alcuna parola arrogante e a non sollevarti ad orgoglio, se più di altri sei potente per braccio o per vastità di ricchezza: un giorno solo

tragico dell'azione, nonostante l'intervento di Atena, resta invariato, e consiste nella volontà, da parte dell'eroe, di massacrare senza pietà i presunti colpevoli.

basta a piegare tutte le cose umane e ad innalzarle di nuovo. Gli dèi amano gli uomini saggi e odiano i malvagi.]

Siamo ancora all'inizio della tragedia (fine del prologo), ma la situazione è già perfettamente chiara e definita³³: Aiace è colpevole, ma la sua colpa è radicata in un'impostazione etica foriera di disastri. Secondo l'illuminante affermazione di Pohlenz,

la concezione di *hybris* si discosta da quella eschilea in un particolare significativo. Ci si è stupiti che Calcante si rifaccia a discorsi dell'eroe molto lontani nel tempo [descritti ai vv. 762-775, *NdA*]. Ma proprio questo è indicativo. Mentre Eschilo prendeva avvio da atti e parole isolati che provocavano l'intervento della divinità, in Sofocle è la natura complessiva del personaggio che suscita il conflitto. Se Aiace respinge duramente l'aiuto di Atena, lo fa perché è uomo che ritiene di poter bastare a sé stesso. Egli disconosce in tal modo, non solo la dipendenza dell'uomo dalle potenze divine, ma anche i legami che derivano per l'uomo dalla sua impossibilità ad esistere come essere isolato. È il medesimo atteggiamento spirituale che gli rende impossibile inserirsi nell'ordine cosmico³⁴.

L'atto di Aiace, quindi, non è un affronto particolare al dio, ma una sorta di ostilità congenita che proviene dal suo modo di essere, dal suo ἦθος. Se l'asprezza dell'eroe descritta dal messaggero ricorda per certi versi l'atteggiamento mostrato dallo stesso nell'*Iliade*, prima del duello con Ettore³⁵, la differenza sta in una radicale divergenza di punti di vista: in Omero le parole pronunciate da Aiace non sono un affronto alla divinità, ma una severa e non arrogante manifestazione di sé, che non è direttamente rivolta al dio, ma ai soldati; in Sofocle, invece, esse diventano una chiara forma di conflittualità, tragica per il suo concretizzarsi in

³³ Come giustamente osserva Pucci, l'intero prologo costituisce una sorta di dramma in miniatura, completo nelle sue parti e nel suo svolgimento (P. Pucci, *Gods' Intervention and Epiphany in Sophocles*, «AJPh», CXV, 1994, pp. 15-46, pp. 17-18).

³⁴ M. Pohlenz, *Die griechische Tragödie*, 2a ed., Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1954; tr. it. *La tragedia greca*, a cura di M. Bellincioni, 2 voll., Brescia, Paideia, 1961, vol. I, p. 212.

³⁵ In Hom. *Il.* 7.191-199 Aiace chiede ai soldati di pregare per lui, in silenzio (σιγῆ) o apertamente (ἀμφαδίην, cioè col rischio che le preghiere possano essere contrastate da una "contro-preghiera": vedi G.S. Kirk, *The Iliad: A Commentary (Vol. II: Books 5-8)*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, pp. 259-260): che lo aiuti o no Zeus, l'eroe è sicuro che vincerà, poiché nessuno può sconfiggerlo o metterlo in fuga.

eventi devastanti. Del resto, osserva lo studioso Patrick Finglass, fare a meno dell'aiuto del dio è una cosa (Omero), rifiutare l'aiuto del dio è un'altra, ed è empietà (Sofocle)³⁶.

Il fatto che gli affronti di Aiace siano lontani nel tempo (e quindi precedente alla tragedia), quindi, si conferma essere un'innovazione sofoclea, un "innesto" tragico che ha la funzione di innovare rispetto al modello epico. Ma non è tutto. L'atteggiamento dell'eroe, infatti, non va visto solamente come un atto di emancipazione dalla potenza divina, ma anche come una forma di reazione ad una decisione imposta, vale a dire il verdetto della Contesa. Il progetto di vendetta contro i capi achei, dunque, esprime un sentimento di difficoltosa accettazione della sconfitta, che non è ripiegamento su sé stessi, ma una risposta a qualcosa che è stato deciso da un'autorità: in questo senso, quella di Aiace è una vera e propria ribellione, un atto che rientra a buon diritto nella *forma mentis* di un titano, di chi per sua natura non è disposto ad accettare una sorte imposta dall'alto³⁷. L'eroe, nella coscienza di non essere stato ritenuto degno delle armi di Achille, si sente irrimediabilmente intrappolato nelle maglie di un destino di secondo rispetto a qualcuno. Se il suo essere secondo solo ad Achille – un vero *leitmotiv* presente nei poemi omerici e non solo³⁸ – poteva essere un onere e un onore, l'essere sconfitto da Odisseo è invece un'umiliazione

³⁶ Sofocle, *Ajax*, a cura di Finglass, cit., p. 364.

³⁷ Vedi nota 4.

³⁸ Hom. *Od.* 11. 469-470 «era primo per aspetto e corpo, tra gli altri Danai, dopo l'eccezionale Achille» [ἄριστος ἔην εἰδός τε δέμας τε | τῶν ἄλλων Δαναῶν μετ' ἀμύμονα Πηλεΐωνα] (cfr. *Od.* 11.550-551 e *Il.* 17.279-280); cfr. Pind. *Nem.* 7.27 «il più forte (scil. Aiace) in battaglia, eccettuato Achille» [κράτιστον Ἀχιλλέως ἄτερ μάχῃ] e Soph. *Aj.* 1340-1341 «il più forte degli Argivi, [...] senza Achille» [ἄριστον Ἀργείων [...] | πλὴν Ἀχιλλέως]. È notevole che sia nell'*Odissea* che nell'*Aiace* sia Odisseo a pronunciare questa battuta; è altrettanto degno di nota il fatto che in ogni luogo in cui si ricorda questa condizione di secondarietà vi sia una *variatio* formale nel complemento di esclusione (μετά ~ ἄτερ ~ πλὴν). Altri scampoli di questa tradizione si hanno in *Carmina Convivialia Attica*, fr. 15 (edito in E. Fabbro, a cura di, *Carmina Convivialia Attica*, Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 1995, pp. 36-37): «Aiace, forte con la lancia, figlio di Telamone, dicono che tu fossi il migliore tra i Danai ad andare a Troia, dopo Achille» [παῖ Τελαμῶνος Αἴαν ἀίχηματά, λέγουσί σε | ἐς Τροίαν ἄριστον ἔλθεῖν Δαναῶν μετ' Ἀχιλλέω] (molto simile anche il fr. 16, edito ancora in Fabbro, *Carmina*, cit., pp. 37-38) e anche in Hor. *Sat.* 2.3.193 «Aiace, eroe secondo solo ad Achille» [Aiax, heros ab Achille secundus].

inaccettabile³⁹. Cionondimeno, l'intervento di Atena vizia ogni intenzione vendicativa: l'incantesimo della dea non è nient'altro che la massimizzazione in senso tragico dell'interventismo divino già omerico, e costituisce, per così dire, la suprema negazione dell'ennesimo tentativo di Aiace di conseguire un obiettivo.

Se in Omero, per una ragione o un'altra, l'eroe si ritrovava di fronte ad ostacoli insormontabili nel suo percorso per raggiungere la gloria, adesso è la vendetta che gli viene negata e preclusa. Dalla gloria alla vendetta, dal valore alla sconfitta, l'eroe diventa uomo, debole e impotente di fronte ad un'autorità umana e divina che non ne riconosce la virtù e il valore, e lo abbatte.

Bibliografia

- Bartlett E.A., *The Iconography of the Athenian Hero in Late Archaic Greek Vase-Painting*, tesi di dottorato, University of Virginia, 2015.
- Bassi D., *La leggenda di Aiace Telamonio nella Antichità*, «RFIC», XVII, 1890, pp. 289-364.
- Brillante C., *La morte di Aiace in Sofocle e nei poemi del ciclo epico*, «QUCC», CIII, 2013, pp. 33-51.
- Carmina Convivalia Attica*, a cura di E. Fabbro, Roma, 1995.
- Delcourt M., Rankin R., *The Last Giants*, «HR», IV, 2, 1965, pp. 209-242.
- Duffy W., *Aias and the Gods*, «College Literature», XXXV, 2008, pp. 75-96.
- Fucarino C., *Genesi e Sviluppo del Mito di Aiace*, «ALGP», XXIII-XXIV, 1986-1987, pp. 158-181.
- Golder H., *Sophocles' "Ajax": Beyond the Shadow of Time*, «Arion», I, 1990, pp. 9-34.
- Greco A., *Aiace, Eroe Frainteso*, in *Eroi, Eroismi, Eroizzazioni: dalla Grecia antica a Padova e Venezia. Atti del Convegno Internazionale, Padova, 18-19 settembre 2006*, a cura di A. Coppola, Padova, Sargon,

³⁹ Per la questione vedi S.N. Lawall, *Sophocles' Ajax: Aristos... After Achilles*, «CJ», LIV, 1959, pp. 290-294. Tra le ragioni del gesto di Aiace vanno annoverate anche la coscienza di meritare di più e il sospetto che la votazione sia stata truccata (vedi vv. 445-446 e 1135; su quest'ultimo punto è tuttavia scettico Finglass, *Ajax*, cit., p. 268).

- 2007, pp. 101-112.
- Greek-English Lexicon*, 9^a ed., a cura di H.G. Liddell *et al.*, London, Oxford University Press, 1940.
- Kamerbeek J.C., *The Plays of Sophocles. Part I: The Ajax*, 2^a ed., Leiden, Brill, 1963.
- Kirk G.S., *The Iliad: A Commentary (Vol. II: Books 5-8)*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- Knox B., *The Ajax of Sophocles*, «HSPH», LXV, 1961, pp. 1-37.
- Lawall S.N., *Sophocles' Ajax: Aristos... After Achilles*, «CJ», LIV, 1959, pp. 290-294.
- Murnaghan S., *The plan of Athena*, in *The distaff side: representing the female in Homer's Odyssey*, a cura di B. Cohen, Oxford-New York, Oxford University Press, 1995, pp. 61-80.
- Oxford Latin Dictionary*, a cura di A. Souter *et al.*, London, Oxford University Press, 1968.
- Perrotta G., *L'“Aiace” di Sofocle*, «A & R», 1934, pp. 63-98.
- Pindaro, *Le Nemee*, a cura di M. Cannatà Fera, Milano, Mondadori, 2020.
- Podlecki A.J., *Ajax's gods and the gods of Sophocles*, «AC», XLIX, 1980, pp. 45-86.
- Poetae Epici Graeci. Testimonia et fragmenta. Pars I*, a cura di A. Bernabé, 2^a ed., Stuttgart-Lipsiae, Teubner, 1996.
- Pohlenz M., *Die griechische Tragödie*, 2^a ed., Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1954; tr. it. *La tragedia greca*, a cura di M. Bellincioni, 2 voll., Brescia, Paideia, 1961.
- Prolegomena de comoedia, scholia in Acharnenses, Equites, Nubes. Fasc. II: scholia vetera in Aristophanis Equites, scholia trichliniana in Aristophanis Equites*, a cura di D. Mervyn Jones, N.G. Wilson, Groningen-Amsterdam, Wolters Noordhoff, 1969.
- Pucci P., *Gods' Intervention and Epiphany in Sophocles*, «AJPh», CXV, 1994, pp. 15-46.
- Sofocle, *Ajax*, a cura di P.J. Finglass, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.
- , *Aiace, Elettra*, a cura di E. Medda, M.P. Pattoni, Milano, Rizzoli, 1997.
- Ta archaia scholia eis Aianta tou Sophokleous*, a cura di G.A. Christodoulou, Athens, Università di Atene, 1977.
- Tragicorum Graecorum Fragmenta vol. IV (Sophocles)*, 2^a ed., a cura di S. Radt, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1999.
- Untersteiner M., *Aiace: introduzione e commento*, Milano, Signorelli, 1956.

- Vürtheim J., *De Aiakis origine, cultu, patria*, Lugduni Batavorum, Sijthoff, 1907.
- Williams D., *Ajax, Odysseus and the Arms of Achilles*, «AK», XXIII, 1980, pp. 137-145.
- Winnington-Ingram R.P., *Sophocles. An Interpretation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980.

Olena Igorivna Davydova

Ubi sunt leones? L'evoluzione del confine tra Europa e Asia nei testi odeporici dei secoli XIII-XIV

A differenza delle mappe contemporanee, che puntano all'oggettività della rappresentazione dei territori, nel Medioevo la raffigurazione dello spazio soggiaceva a esigenze diverse e il realismo spesso non era una priorità¹. Fino al XIII secolo il mondo veniva rappresentato dalle *mappaemundi*, il cui modello più usato era la struttura a T-O. Seguendo le indicazioni di Isidoro², l'ecumene veniva diviso a metà: nella metà superiore l'Asia, nella metà inferiore l'Europa e l'Africa, tra loro separate³. Questo schema conciliava esigenze di rappresentazione geografica, cosmologica ed escatologica. Nel XII secolo, con Ugo da san Vittore e Lamberto di sant'Omer le *mappaemundi* si arricchiscono di nozioni di geografia reale e di episodi tratti dalle Sacre Scritture, soprattutto per un'esigenza didattica⁴.

¹ Sulle diverse funzioni delle *mappaemundi*: P.G. Dalché, *Hic mappa mundi consideranda est: lecture de la mappemonde au Moyen Age in Itinerari del testo per Stefano Pittaluga I*, a cura di C. Cocco et al., Milano, Ledizioni, 2018, pp. 495-515.

² Isidoro di Siviglia, *Etimologie o Origini*, 2 vol., a cura di A. Valastro Canale, Torino, UTET, 2004, vol. II, p. 166 (XIV, 2).

³ La fortuna di questa rappresentazione durerà per secoli, tanto che ancora nel XV secolo Gregorio Dati scrisse un poemetto geografico in ottave, *La sfera*, in cui riprese l'indicazione isidoriana: «Un T dentro ad un O mostra il disegno / Come in tre parti fu diviso il mondo» III, 11 vv. 1-2 (G. Dati, L. Dati, *La sfera. Libri quattro in ottava rima*, a cura di A.C. Galletti, Roma, Tipografia delle scienze matematiche e fisiche, 1863, p. 14).

⁴ A-D. von den Brincken, *Mappe nel Medio Evo: mappe del cielo e della terra in Cieli e terre nei secoli XI-XII. Orizzonti, percezioni, rapporti*, Milano, Vita e Pensiero, 1998, pp. 31-50 per una panoramica fino al XII secolo, con particolare attenzione a Ugo da san Vittore e Lamberto di sant'Omer.

Dall'inizio del XIII secolo queste rappresentazioni cominciano ad essere influenzate dai più pragmatici portolani: Opi-cinus de Canistris disegna mappe ibride nella prima metà del XIII secolo, mentre l'ultimo stadio di transizione è rappresentato dal celebre *Atlas catalano* (1375). Questo portolano presenta infatti elementi tipici delle *mappaemundi* e rappresenta simultaneamente fatti storici⁵, elementi geografici e fantastici rilevanti per il pubblico.

Come si comportano queste rappresentazioni del mondo e della storia nei confronti di terre inesplorate e misteriose? Il panorama della produzione e della fruizione delle *mappaemundi* è complesso e non permette di dare una risposta univoca. Caso per caso, però, si osservano diciture come *pars bestiarum* nella mappa pseudo-isidoriana oltre il Paradiso Terrestre, accanto all'isola di Taprobana⁶, oppure la mappa Cottoniana di Canterbury⁷ suggerisce che nell'estremo Oriente si trovano belve disegnando un leone accompagnato dalla didascalia *hic abundant leones*, che richiama l'espressione latina *hic sunt leones* con cui, secondo la tradizione, le mappe antiche etichettavano la regione subsahariana, ignota se non per una generica fauna di bestie feroci. Oppure ancora, nel XV secolo, Donnus Nicolaus, intento a arricchire le mappe della *Geografia* di Tolomeo di *mirabilia* nel manoscritto di Nordenskiöld, aggiunge delle scritte per segnalare la presenza di draghi in Africa, in corrispondenza di terre poco conosciute⁸. In generale, l'assenza dei *mirabilia*

⁵ A questo proposito von den Brincken parla delle *mappaemundi* come controparti pittoriche di cronache storiografiche in A.-D. von den Brincken, *Mappa mundi und Chronographia: Studien zur imago mundi des abendländischen Mittelalters*, «Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters», XXIV, 1968, pp. 118-186.

⁶ Città del Vaticano, BAV, Vat Lat. 6018, 63r-64v, per la cui analisi: O. Baldacci, *Comunicazione e significato di un mappamondo isidoriano del secolo VIII (Vaticano Latino 6018), con una appendice su "il pilota sconosciuto"* in *Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Rendiconti. Classe di scienze morali, storiche e filologiche* 9 6, Roma, 1995, pp. 693-706.

⁷ Lodon, British Library, Cotton ms., Tiberius B.V., 56v. Per l'analisi: H. Appleton, *The northern world of the Anglo-Saxon Mappa Mundi*, «Anglo-Saxon England», XLVII, 2018, pp. 275-305.

⁸ Una panoramica completa di questa operazione, unica nel suo genere, in C. Van Duzer, *Bring on the Monsters and Marvels: Non-Ptolemaic Legends on Manuscript Maps of Ptolemy's Geography*, «Viator», XLIX, 2018, pp. 303-334.

contraddistingue nel Medioevo il mondo europeo, così come i mostri fanno parte di un mondo esterno dove, nonostante i fiorenti rapporti commerciali dei secoli XIII-XIV, nelle mappe e nell'immaginario comune c'era spazio per acefali, monocoli, pigmei, sciapodi e altre stranezze.

Di seguito, attraverso una breve rassegna di alcune opere odepatiche latine dei secoli XIII-XIV, si cercherà di individuare se e quando il viaggiatore ha percepito di entrare in un mondo "altro" da sé e dalla propria cultura, e come si è evoluto con il passare del tempo questo confine sia geografico che culturale e mentale tra Europa e Asia.

Per un europeo la possibilità di viaggiare verso tre dei quattro punti cardinali si scontrava con difficoltà climatiche e geografiche: a nord c'era il grande freddo, specularmente a sud il caldo proibitivo del deserto sahariano; a ovest l'Oceano, che aveva inghiottito diversi avventurieri. Rimaneva dunque l'est, pieno di mostri, retaggio dell'antichità classica, e tuttavia calpestando e esplorabile⁹. A maggior ragione, l'urgenza di esplorarlo si presentò quando dall'Oriente emersero i Mongoli, misteriosi e temuti.

Negli anni '20 del Duecento Gengis Khan era impegnato nella conquista dell'impero Corasmio. Distrutta la capitale, Samarcanda, mandò due suoi generali, Subutei e Jebe, all'inseguimento dell'ultimo Khwārezmshāh, 'Alā' al-Dīn Muhammad, che si rifugiò sulle rive del mar Caspio. Morto lo Shāh, i due generali continuarono a guerreggiare con le popolazioni della Georgia, attraversarono il Caucaso e attaccarono i principati della Rus' nelle pianure dell'attuale Ucraina¹⁰. Dopo aver

⁹ Si deve comunque notare, insieme a Patrick Dalché, che per i viaggi orientali non si può parlare propriamente di esplorazione: «[...] there were no "unknown lands" for them, because, having read the ancient authors, they already *knew* Asia, according to their own criteria of legitimate and useful knowledge». (P.G. Dalché, *Maps, Travel and Exploration in the Middle Ages: Some Reflections about Anachronism*, «The Historical Review / La Revue Historique», XII, 2015, p. 144).

¹⁰ Di questa prima offensiva giunsero in Europa occidentale poche notizie confuse. Quando Gengis Khan era impegnato nella guerra contro l'impero Corasmio, si pensò perfino che si trattasse di un leggendario re cristiano. All'effettivo avvicinarsi dei mongoli si capì presto che non erano né cristiani né interessati alla pace. Per le prime notizie: R. Hautala, *Latin sources' information about the mongols related to their re-conquest of Transcaucasia*, «Golden Horde Review», III, 2015, pp. 6-21.

distrutto città e campagne, ma senza conquiste permanenti, i mongoli si ritirarono nel cuore delle steppe asiatiche per dedicarsi all'espansione in Asia sotto la guida di Gengis Khan. Il suo successore, Ögedei, però, rivolse di nuovo l'attenzione verso l'Europa: dal 1236 cominciò una vera e propria campagna di conquista guidata da Batu, nipote di Gengis Khan, e dal vecchio generale Subutei. In cinque anni i mongoli avevano conquistato la Polonia e l'Ungheria e avevano messo in ginocchio il re ungherese Bela IV. La loro avanzata fu fermata solo dalla notizia della morte del Gran Khan Ögedei (11 dicembre 1241), che costrinse le truppe a ritirarsi: i principi, infatti, erano tenuti a partecipare al *quiriltai* per l'elezione del nuovo Gran Khan a Karakorum, nel cuore della Mongolia.

La loro improvvisa scomparsa dalla scena europea venne percepita come provvidenziale e la vicenda fu letta anche in ottica escatologica. Lo mostra bene Matteo da Parigi nella sua *Chronica maiora*, con colorite descrizioni sulla natura bestiale del popolo: «plebs Sathanæ detestanda, Tartatorum scilicet exercitus infinitus [...] prorupit; [...] exeuntes ad instar dæmonum solutorum a tartaro, ut bene Tartari, quasi tartarei, nuncupentur [...]»¹¹. Inoltre, secondo la tradizione, Alessandro Magno aveva rinchiuso i popoli di Gog e Magog in Asia, che si sarebbero liberati solo per portare distruzione e annunciare la fine dei tempi¹²: non passò molto tempo prima che i Mongoli fossero identificati con i popoli rinchiusi.

Dal punto di vista più pragmatico, invece, sorgevano improvvisamente cogenti motivi per avventurarsi in Asia alla ricerca dei Mongoli nel loro ambiente: tentare vie diplomatiche, evangelizzarli e spiarli per essere pronti a far fronte a un'eventuale nuova offensiva. Durante il concilio di Lione del 1245, finalmente, papa Innocenzo IV bandì delle missioni *ad tarta-*

¹¹ Trad.: «l'odiosa stirpe di Satana, ovvero l'esercito sterminato dei Tartari [...] proruppe; [...] si riversano come demoni liberati dal Tartaro, tanto che opportunamente vengono chiamati Tartari, quasi a dire tartarei [...]». *Matthæi Parisiensis, monachi sancti Alabani, Chronica Majora*, IV, a cura di H.R. Luard, 7 voll., London, Harvard College Library, 1877, vol. IV, p. 76.

¹² Questa lettura escatologica si afferma fin dalle prime testimonianze sui nuovi invasori, sia dirette, come la *Epistola de bello Mongaloum* di fra Giovanni (1237), sia indirette, come la *Chronica Maiora* di Matteo di Parigi.

ros. I primi a partire furono dunque gli ambasciatori papali, seguiti qualche decennio più tardi dai mercanti e preceduti soltanto da europei ridotti in schiavitù durante le conquiste. In totale si ha notizia di 120 europei in Asia dal 1242 alla fine del XIV sec¹³: più della metà sono laici, per lo più mercanti. Tuttavia, i resoconti giunti fino a noi, o di cui abbiamo notizie indirette, sono in assoluta maggioranza di frati degli ordini mendicanti¹⁴. Fanno eccezione il celebre *Devisement du monde* di Marco Polo e Rustichello da Pisa, opera del tutto singolare nel panorama letterario, e la *Pratica della mercatura* di Francesco Balducci Pegolotti che, come suggerisce il titolo, non narra una spedizione, ma fornisce delle indicazioni pratiche per mercanti¹⁵.

Di seguito si prenderanno in considerazione le esperienze di Ascelino da Cremona, Giovanni di Pian del Carpine, Guglielmo di Rubruk, Odorico da Pordenone e Giovanni de' Marignolli e si cercherà di individuare se e dove questi colti viaggiatori sentirono il passaggio dal familiare continente europeo alla misteriosa Asia dei Mongoli.

Nel marzo del 1245 il domenicano Ascelino da Cremona parte da Lione con l'incarico di percorrere la "via meridionale" fino ai Mongoli per portare una missiva papale: il papa chie-

¹³ Un elenco dei viaggiatori in Asia orientale e centrale dal 1242 al 1448 si trova in F. Reichert, *Incontri con la Cina. La scoperta dell'Asia orientale nel Medioevo*, Milano, Biblioteca Francescana, 1997, pp. 307-315.

¹⁴ Le opere odeporiche di europei in Asia, in ordine cronologico: *Historia Mongalorum* (Giovanni di Pian del Carpine), *Relatio* (Benedetto Polono), "*Histoire des Tartares*" (Simone di saint-Quentin, in Vincenzo di Beauvais), *Itinerarium* (Guglielmo di Rubruk), lettere (Giovanni da Montecroce, Andrea da Perugia, Pellegrino da Castello), *Relatio* (Odorico da Pordenone), estratti nel *Chronicon Bohemorum* (Giovanni Marignolli).

¹⁵ L'eccezionalità dell'opera di Pegolotti è data dalle altrimenti scarse notizie scritte sull'organizzazione dei commerci in Asia. Questa mancanza, supplita da fonti documentarie, archeologiche e indirette, è dovuta probabilmente al tentativo di mantenere gli affari riservati: visto che le rotte asiatiche fruttavano cospicui guadagni e avevano un alto livello di rischio, i mercanti non divulgavano volentieri le loro conoscenze sulle vie da seguire e sui contatti da prendere sul posto. A dimostrazione di ciò si noti che *La pratica della mercatura* è giunta in attestazione unica, nel ms Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2441. L'edizione di riferimento è F. Balducci Pegolotti, *La pratica della mercatura*, a cura di A. Evans, Cambridge, The Medieval Academy of America, 1936.

deva la pace e di risparmiare i cristiani durante le scorrerie. Il frate e tre compagni, tra cui Simone di Saint-Quentin, che metterà per iscritto l'esperienza¹⁶, sbarcano ad Acri, attraversano la Tuchia centrale, la Piccola Armenia, passano per Tiflis in Georgia¹⁷ e raggiungono il comandante mongolo Baiju, con sede nell'attuale Sisian (Azeirbagian)¹⁸. Il 24 maggio 1247 Ascelino e i compagni entrano nell'accampamento, ma l'incontro si rivela da subito uno scontro a causa dell'atteggiamento poco diplomatico di Ascelino. Alla richiesta di inginocchiarsi davanti a Baiju entrando nella tenda, il domenicano e i suoi confratelli «statuerunt unanimiter omnes se potius velle decapitari quam sic adorando genua flectere coram Baiiothnoy [...]»¹⁹. E, ancora, quando l'emissario di Baiju prova a insistere, Ascelino risponde irremovibile: «Illam quoque quam petitis omnino respuimus tanquam ignominiam religionis christiane mortemque quamcumque nobis dominus vester inferre voluerit potius eligimus sustinere»²⁰. Pronti più al martirio che al compromesso,

¹⁶ L'opera purtroppo è ad oggi perduta. Ampi passaggi sono conservati nello *Speculum historiale* di Vincenzo di Beauvais (libro XXXII della redazione Douai), che verosimilmente disponeva di un ottimo testo e che può essere utilizzato con sufficiente tranquillità per la sua consueta fedeltà alle fonti. Ad oggi la più recente edizione dello *Speculum historiale* è quella del 1624 (Douai), ma gli estratti di Saint-Quentin sono stati pubblicati a parte nel 1965 da Jean Richard: S. de Saint-Quentin, *Histoire des Tartares*, a cura di J. Richard, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1965. Di seguito si utilizza questa edizione per le citazioni, con il riferimento anche al capitolo corrispondente dello *Speculum historiale* (SH).

¹⁷ Qui si unì al gruppo Guicardo da Cremona, che aveva passato diversi anni in quei territori e fu fonte di molte informazioni sugli usi del posto: «frater Guichardus Cremonensis, sciens mores et consuetudines Tartarorum quas a Georgianis didicerat inter quos etiam in eorum civitate Triphelis, in domo fratrum, per annos .vii. conversatus fuerat [...]» (tr.: «frate Guicardo da Cremona, che conosceva i costumi e le usanze dei Tartari avendole apprese dai Georgiani, in mezzo ai quali era rimasto per sette anni nella loro città di Tbilisi, presso i confratelli»). de Saint-Quentin, *Histoire des Tartares*, cit., pp. 98-99 (SH XXXII, 42).

¹⁸ Gregory Guzman cercò di tracciare il percorso preciso seguito dai frati sia all'andata che al ritorno in G. Guzman, *Simon of Saint-Quentin and the Dominican Mission to the Mongol Baiju: A Reappraisal*, «Speculum», XLVI, 2, 1971, pp. 232-249.

¹⁹ Tr.: «decisero all'unanimità che avrebbero piuttosto preferito essere decapitati che piegare le ginocchia davanti a Baiju in modo adorante». de Saint-Quentin, *Histoire des Tartares*, cit., p. 99 (SH XXXII, 42).

²⁰ Tr.: «rifiutiamo nel modo più assoluto la riverenza che ci chiedete in quanto offesa per la religione cristiana, e piuttosto preferiamo qualunque tipo di morte a cui

i frati rifiutano anche di proseguire il cammino fino al Gran Khan²¹ e rischiano l'effettiva condanna a morte. Infine, dopo essere rimasti per due mesi nel campo, ricevono una lettera per il pontefice e il permesso di ripartire.

L'immagine dei Mongoli che riporta Saint-Quentin è burbera e quasi ferina: Ascelino si trova «impetitus videlicet eorum rugitibus ac fremitibus clamosis et protervis»²², e quando prova a spiegare la natura del potere pontificio «illi tanquam brutales homines nullatenus intelligere valuetur plenarie»²³. All'arrivo nel campo del messaggero di Güyük, Äkĭgĭdäi, i Mongoli festeggiano «cantibus vel potius ululatus»²⁴.

A Sisian, dunque, le porte dell'Asia rimasero chiuse per Ascelino, semplicemente perché non le volle aprire.

Più di un anno prima, verso la fine di febbraio 1246 un altro frate, stavolta francescano, viene accolto nella tenda di Corenza, generale mongolo posto a difesa del confine occidentale, e gli espone *flexis genibus*²⁵ la natura del suo viaggio. Si tratta di Giovanni di Pian del Carpine, inviato anch'egli *ad tartaros* da Innocenzo IV, ma attraverso la "via settentrionale", passando per i territori dei principati della Rus' a nord del mar Nero. Giovanni era stato uno dei primi compagni di san Francesco, aveva compiuto opere di evangelizzazione in Germania, Sassonia e Spagna. Forte di questa esperienza, sebbene oltre i cinquant'anni e di fisico corpulento, parte da Lione il 16 aprile 1245, affiancato prima dal confratello Stefano e poi da Benedetto Polono. Nel novembre del 1247 era già di ritorno con la

il vostro signore ci vorrà condannare». Ivi, p. 100 (SH XXXII, 43).

²¹ Ivi, p. 107 (SH XXXII, 47): «Diximus alias quod ex mandato nobis injuncto ad chaam ire non tenemur et ligari quidem possumus ac violenter illuc duci, sed spontanei non ibimus nec duemur» (tr.: «Dicemmo inoltre che, in base al compito che ci era stato assegnato, non eravamo tenuti ad andare dal Gran Khan, e che avrebbero dovuto legarci e portare lì con la forza, ma non ci saremmo né andati né ci saremmo fatti accompagnare spontaneamente»).

²² Tr.: «interrotto dai loro ruggiti e strepiti chiassosi e insolenti». Ivi, p. 101 (SH XXXII, 43).

²³ Tr.: «loro, in quanto uomini bruti, non riuscivano a comprendere nulla appieno». Ivi, p. 105 (SH XXXII, 46).

²⁴ Tr.: «con canti o, per meglio dire, con ululati». Ivi, p. 113 (SH XXXII, 50).

²⁵ G. di Pian del Carpine, *Storia dei mongoli*, a cura di E. Menestò, Spoleto, Centro Italiano per gli Studi sull'Alto Medioevo, 1989, p. 308 (IX, 11).

risposta del Gran Khan per il pontefice, dopo aver attraversato tutto il continente asiatico fino a Karakorum, capitale dell'impero, e aver assistito all'incoronazione del nuovo Gran Khan Güyük, successore di Ögedei.

Giovanni scrisse un dettagliato trattato sui Mongoli, la loro storia e i loro usi e costumi, noto come *Historia Mongalorum*. L'opera è giunta in due redazioni d'autore: nella seconda venne aggiunto il capitolo IX con informazioni sull'itinerario seguito dal francescano e la sua personale esperienza in Asia. Dopo aver attraversato la Boemia e la Polonia, egli giunge a Kiev e qui riceve consigli sulle cavalcature da usare nelle fredde steppe asiatiche. Alla partenza dalla città il 3 febbraio 1246 si può notare nel testo come Giovanni senta di uscire dal proprio mondo: «Dispositis ergo omnibus istis negotiis in Kiova, secundo die post festum purificationis Domine nostre, cum equis millenarii et conductu de Kiova iter arripimus ad illas barbaricas nationes»²⁶.

I primi incontri dopo Kiev non sono amichevoli: Giovanni non può più fare affidamento su principi che lo accolgano²⁷, ma il primo uomo che incontra è il *prefectus* Micheas, «qui omni malitia et nequitia erat plenus»²⁸, che diventa la sua guida fino al primo avamposto dei Mongoli. Il primo contatto non è dei più rassicuranti («Tartari super nos armati horribiliter irruerunt»²⁹) ed è chiaro che Giovanni e il compagno non si trovano più in un ambiente familiare, come poteva ancora essere Kiev.

La stessa città, poi, accoglie il francescano al ritorno dalla missione. Il 3 giugno 1247 egli parte dall'ultimo accampamento mongolo, quello del generale Corenza, con due guide cumane che lo scortano fino a Kiev: «Venimus autem ibi [in

²⁶ Tr.: «sbrigiate dunque tutte queste faccende a Kiev, il secondo giorno dopo la festa della purificazione di Nostra Signora, con i cavalli e la guida del chiliarca, incominciammo il viaggio da Kiev verso quei popoli barbari». Ivi, p. 305 (IX, 5).

²⁷ Attraversando la Boemia e la Polonia Giovanni era stato accolto dal re di Boemia, Venceslao I, poi da Boleslao II duca di Slesia, dal duca Corrado a Lanciscia e dal duca Vasilico a Vladimir.

²⁸ Tr.: «che era pieno di ogni malignità e astuzia». G. di Pian del Carpine, *Storia dei mongoli*, cit., p. 305 (IX, 6).

²⁹ Tr.: «i Tartari armati ci piombarono addosso orribilmente». Ivi, p. 306 (IX, 7).

Kiova] quindecim diebus ante festum beati Iohannis Baptiste. Kiovienses autem, quando <adventum nostrum> perceperunt, omnes occurrerunt nobis letanter. Congratulabantur enim nobis, quasi nos a mortuis surgeremus»³⁰. Kiev è dunque l'ultima tappa dell'occidente all'andata e il primo luogo in cui Giovanni e Benedetto vengono accolti in modo festante al ritorno. Alla fine dell'opera, la città viene chiamata a testimone per confermare la veridicità della narrazione: «Civitas omnis Kiovie testis est, que nobis dedit conductum et equos usque ad primam custodiam Tartarorum, et in reversione recepit nos cum conductu Tartarorum et equis eorum, qui revertebantur ad ipsos»³¹.

Viaggiatore del tutto straordinario per spirito e doti narrative è poi Guglielmo di Rubruk, desideroso di portare sollievo spirituale ai prigionieri cristiani in Asia e, all'occasione, di evangelizzare i Mongoli; intraprese il viaggio senza un incarico ufficiale, ma portando una lettera di Luigi IX a Sartaq: circolava infatti voce che il capo mongolo si fosse convertito al cristianesimo. Pieno di buoni propositi, Guglielmo parte nel giugno 1253 e rimane in Asia esattamente per due anni. Il racconto del suo viaggio è affidato all'*Itinerarium*³², dedicato a Luigi IX, in cui Guglielmo ripercorre le tappe della sua avventura (dall'accampamento di Sartaq a quello di suo padre Batu fino al Gran Khan Möngke, successore di Güyük, nei pressi di Karakorum), descrive i personaggi che incontra e il difficile rapporto con i nestoriani dell'Asia. Grazie anche alla vivace prosa del narratore, le distese asiatiche sembrano meno aliene: alcuni uiguri possono essere scambiati per cristiani un po' ignoranti³³; nei pressi di Cailac in Asia centrale si trova una chiesa, anche se nestoriana³⁴; alla corte

³⁰ Tr.: «giungemmo dunque qui [a Kiev] quindici giorni prima della festa del beato Giovanni Battista. Gli abitanti di Kiev, quando seppero del nostro arrivo, accorsero in massa festosi verso di noi. Si congratulavano infatti con noi come se fossimo risorti». Ivi, pp. 329-330 (IX, 47).

³¹ Tr.: «è testimone l'intera città di Kiev, che ci diede guida e cavalli fino al primo avamposto dei Tartari, e al ritorno ci accolse con la guida dei Tartari e i loro cavalli, che tornavano da loro». Ivi, p. 332 (IX, 50).

³² Edizione di riferimento: G. di Rubruk, *Viaggio in Mongolia*, a cura di P. Chiesa, Milano-Roma, Lorenzo Valla Mondadori, 2014.

³³ Ivi, p. 117 (XXIV, 1).

³⁴ Ivi, p. 135 (XXVII, 1).

di Mōngke si incontrano servi e artigiani europei, come l'orafo Guglielmo Boucher, che vi risiede con la famiglia³⁵.

Eppure, quando Guglielmo incontra per la prima volta i Mongoli nel cuore della Crimea, il passaggio dal mondo noto a quello asiatico è tanto forte che gli sembra di entrare in “un altro mondo”: «Postquam ergo recessimus de Soldaia, tertia die inuenimus Tartaros; inter quos cum intraui, uisum fuit michi recte quod ingrederer quoddam aliud seculum»³⁶. Da qui in avanti gli incontri con i Mongoli sono presentati con vari toni, ora con riferimenti a esseri demoniaci³⁷ ora con richiami a personaggi della quotidianità di Guglielmo e del re Luigi IX, a cui l'opera è dedicata³⁸.

Al ritorno il gruppo di viaggiatori passa per la via meridionale e qui, nei territori caucasici e poi nell'Anatolia, i confini tra la cultura europea e quella asiatica si fanno più incerti. Infatti la regione, a partire dalla seconda metà del XIII secolo, era un crogiolo di culture che convivevano, più o meno pacificamente, dedicandosi al commercio su scala mondiale³⁹. A Derbent

³⁵ Ivi, pp. 163-164 (XXIX, 3); in generale si rimanda all' *Introduzione* di Paolo Chiesa (Ivi, pp. XI-LVI).

³⁶ Tr.: «il terzo giorno dopo che fummo partiti da Soldaia incontrammo i tartari; quando arrivai fra loro mi sembrò davvero di entrare in un altro mondo». Ivi, p. 18 (I, 14).

³⁷ Dopo il primo giorno tra i Mongoli, Guglielmo e i compagni partono verso Sartaq «et uisum fuit michi recte quod euasissem de manibus demonum» (trad.: «allora mi sembrò davvero che fossimo sfuggiti dalle grinfie dei diavoli»). Ivi, p. 50 (IX, 3). E ancora, dopo aver lasciato il campo di Čaghatai, «uisum fuit michi quod portam inferni transissemus» (trad.: «mi sentii come se avessi attraversato una delle porte dell'inferno»). Ivi, p. 58 (XII, 3). Non si deve però pensare qui alla *plebs Sathanæ* di Matteo di Parigi, bensì a un accostamento quasi scherzoso per deprecare il comportamento molesto dei mongoli.

³⁸ Quando i francescani incontrano il capo mongolo Batu, loro sembrano uno *spectaculum magnum*, scalzi e riluttanti ad accettare doni preziosi, mentre Batu riporta la mente di Guglielmo in Europa: «et uidebatur michi similis in statura domino Iohanni de Bellomonte, cuius anima requiescat in pace» (trad.: «mi sembrò che avesse una corporatura simile a quella del messer Giovanni di Belonte – riposi in pace!») Ivi, p. 94 (XIX, 6).

³⁹ A questo proposito si veda P. Grillo, *Le porte del mondo*, Milano, Mondadori, 2019, in particolare il capitolo XI. *Da Caffa e Trebisonda: il melting pot del Mar Nero* (pp. 129-140). Sempre sull'attività degli europei sul Mar Nero: L. Pubblici, *Note circa la presenza occidentale sulla costa orientale del Mar Nero (secoli XIII e XIV)*, in *Mosty Mostite. Studi in onore di Marcello Garzaniti*, a cura di A. Alberti et al., Firenze, Firenze University Press, 2016, pp. 53-65.

Guglielmo trova per la prima volta il vino⁴⁰, prodotto caratteristico dell'Europa, che tuttavia gli viene offerto anche a Muğan da Baiju (lo stesso capo mongolo che non accolse Ascelino)⁴¹.

Ancora a Iconia, tuttavia, Guglielmo non si sente a casa: è accompagnato da una guida mongola che trascina il frate e i compagni da un posto all'altro per cercare di guadagnare denaro allungando la strada: «Et ductor meus faciebat hoc ex industria, sumendo in qualibet uilla procurationem suam tribus diebus, super quo maxime affligebar, sed non audebam loqui, quia potuisset me et famulos nostros uendere uel interficere: non esset qui contra diceret»⁴². Per fortuna, qui Guglielmo incontra un mercante genovese, che gli fornisce una nuova guida fino a Curcum, da dove salpa per Cipro⁴³. «Et Nicosie inueni ministrum nostrum»⁴⁴, con il quale parte alla volta di Tripoli e di Acri, ormai pienamente tra cristiani e nel proprio ambiente.

Tra la fine del XIII secolo e l'inizio di quello successivo diverse missioni vengono inviate in Oriente con il compito di evangelizzare i popoli e di impiantare delle sedi cattoliche nel territorio mongolo, in particolar modo nelle zone dell'attuale

⁴⁰ «Ibi primo inuenimus uineas et bibimus uinum» (tr.: «fu il primo luogo dove trovammo delle vigne e bevemmo del vino») di Rubruk, *Viaggio in Mongolia*, cit., p. 296 (XXXVII, 17).

⁴¹ «Fui in domo ipsius Baachu, et dedit nobis bibere uinum; ipse autem bibebat comos, quod ego etiam libencius bibissem, si dedisset michi: tamen uinum erat nouum precipuum, sed comos plus satis proficit homini famelico» (tr.: «sono stati nella dimora di Baachu; ci diede da bere del vino, mentre lui beveva il *comos*. L'avrei bevuto più volentieri anch'io, se me lo avesse offerto: si trattava di un ottimo vino novello, ma il *comos* fa molto meglio a un uomo affamato») Ivi, p. 302 (XXXVII, 23). Qui non solo si nota un'accoglienza decisamente diversa riservata a Guglielmo rispetto a quella che non fu concessa affatto a Ascelino, ma anche come il francescano abbia imparato ad apprezzare sapori schiettamente mongoli durante il proprio viaggio. A questo proposito: P. Chiesa, *Il cibo degli altri. Viaggiatori medievali alla tavola degli stranieri in L'alimentazione tra Storia, Letteratura e Cultura nell'antichità e nel Medioevo*, a cura di C. Bearzot, Pavia, Istituto Lombardo - Accademia di Scienze e Lettere, 2014, pp. 99-114.

⁴² Tr.: «la mia guida lo faceva di proposito, perché così poteva ottenere la sua provvigione per tre giorni in ogni villaggio; questo mi angustiava molto, ma non osavo dire nulla, perché lui avrebbe potuto vendere o uccidere me e i nostri aiutanti, e nessuno avrebbe avuto niente da ridire». di Rubruk, *Viaggio in Mongolia*, cit., p. 314 (XXXVIII, 14).

⁴³ Ivi, pp. 314-316 (XXXVIII, 16).

⁴⁴ Tr.: «a Nicosia incontrai il ministro del nostro Ordine». Ivi, p. 316 (XXXVIII, 18).

Cina. Il Gran Khan Kublai aveva infatti spostato il baricentro del proprio impero da Karakorum a Khanbaliq (Pechino), instaurando la dinastia imperiale Yuan. Nel 1289 partì quindi Giovanni da Montecorvino, lo seguirono poi Ricoldo da Montecroce, Gerardo Albuini, Andrea da Perugia, Pellegrino da Città del Castello e molti altri. A Khanbaliq Montecorvino aveva costruito la prima chiesa vescovile in Oriente e nel 1308 fu consacrato arcivescovo.

Pochi anni dopo, nel 1314 un altro francescano, Odorico da Pordenone, partì da Venezia alla volta della Cina, spinto da curiosità, zelo religioso e perfino spirito di avventura. Arrivato a Khanbaliq vi rimase per tre anni (1325-1328); entro il 1330 era già tornato in Europa. Raccolse la sua esperienza nella *Relatio*⁴⁵, opera vivace, in cui la narrazione si snoda con toni quasi novellistici, con particolare curiosità per usi e costumi e per le eccentricità orientali, come suggerisce il titolo completo: *Relatio de mirabilibus orientalium Tartarorum*. Un testo lontanissimo, dunque, dalla prima relazione sull'Asia di Giovanni di Pian del Carpine, scarna e attenta alle informazioni concrete.

Dal punto di vista geografico (e narrativo) il suo viaggio comincia a Trebisonda sul mar Nero per intraprendere la via meridionale fino alla Cina⁴⁶. È verosimile che proprio a Trebisonda agli occhi del francescano cominci anche l'Asia da esplorare. Al contrario dei primi viaggiatori, comunque, quello di Odorico non è un salto nell'ignoto, perché perfino nel cuore

⁴⁵ Edizione di riferimento: O. da Pordenone, *Relatio de mirabilibus orientalium Tartarorum*, a cura di A. Marchisio, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2006. L'opera ebbe un enorme successo rispetto alle precedenti, con diverse redazioni latine e volgarizzamenti. Si vedano: A. Andreose, *La strada, la Cina, il cielo. Studi sulla 'Relatio' di Odorico da Pordenone e sulla sua fortuna romanza*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2012; P. Chiesa, *Per un riordino della tradizione manoscritta della "Relatio" di Odorico da Pordenone*, «Filologia Mediolatina», VI-VII, 1999-2000, pp. 311-350; A. Tilatti, *Odorico da Pordenone. Vita e miracula*, Padova, Ass. Centro Studi Antoniniani, 2004.

⁴⁶ «Nam primo transiens mare Maius me transtuli Trapesondam, que Pontus antiquitus vocabatur» (tr.: «per prima cosa, dunque, giunsi a Trebisonda attraversando il mar Grande, che anticamente si chiamava *Ponto*») da Pordenone, *Relatio*, cit. p. 120.

dell'impero Yuan trova confratelli pronti ad accoglierlo⁴⁷. Nulla si sa, purtroppo, sull'itinerario seguito nel viaggio di ritorno.

L'ultimo viaggiatore qui preso in considerazione, come il primo, fu inviato dal papa. Si tratta di Giovanni de' Marignolli, che parte come legato di Benedetto XII nel 1338: a Khanbaliq la comunità cristiana sentiva la mancanza di un arcivescovo e ne aveva fatto richiesta a Roma. Dopo una lunghissima permanenza in Asia, Giovanni rientra in Europa nel 1353 e poco tempo dopo entra al servizio di Carlo IV di Boemia. Il sovrano gli commissiona una cronaca universale, e Giovanni non resiste alla tentazione di inserirvi ampi *excursus* sulla propria esperienza in Oriente⁴⁸. L'autore racconta di essere partito da Caffa sul mar Nero con un numeroso seguito, alla volta di Saraj, capitale del khanato dell'Orda d'Oro. Qui venne accolto con tutti gli onori e non sembra aver percepito l'*aliud seculum* di Guglielmo di Rubruk: «Inde ad primum Thartarorum imperatorem Usbec pervenimus et obtulimus litteras, pannos, dextrarium, tyriacam et dona pape. Et post hiemem bene pasti, vestiti et remunerati magnifice, et cum eius equis et expensis, pervenimus in Armalec imperii medii, ubi fecimus ecclesiam, emimus aream, fecimus fontes, cantavimus missas et baptizavimus plures, libere et publice predicantes»⁴⁹. Ad Armalec, nel cuore dell'Asia, i francescani si comportano con assoluta disinvoltura: comprano terre, costruiscono chiese, cantano messa e ripartono. Anche a Khanbaliq Giovanni e i suoi compagni sono di casa, visto il saldo radicamento della comunità francescana presso il palazzo

⁴⁷ «[...] nam nos fratres minores in hac sua curia habemus locum nobis specialiter deputatum, et nos sic semper oportet ire et dare sibi nostram benedictionem» (trad.: «[...] infatti noi frati Minori abbiamo nella sua [del Gran Khan *n.d.t.*] curia un posto a noi appositamente riservato, e ci andiamo sempre e gli diamo la nostra benedizione») Ivi, p. 200.

⁴⁸ Sulla peculiare fisionomia dell'opera e per l'edizione critica degli *excerpta* orientali: G. de' Marignolli, *Le digressioni sull'Oriente nel "Chronicon Bohemorum" di Giovanni de' Marignolli*, a cura di I. Malfatto, Firenze, SISMEL, 2013.

⁴⁹ Tr.: «quindi giungemmo al primo capo dei Tartari, Usbec, e consegnammo la lettera, le vesti, un ornamento, un unguento e i doni del papa. Dopo l'inverno, ben nutriti, vestiti e con splendidi regali, con i suoi cavalli e a sue spese, giungemmo a Armalec nel cuore dell'impero, dove costruimmo una chiesa, acquistammo del terreno, costruimmo canali di irrigazione, cantammo messa e battezzammo molte persone, predicando in piena libertà e davanti a tutti». Ivi, p. 2 (I, 5).

del Gran Khan: «Habent enim fratres Minores in Cambalec ecclesiam cathedralem immediate iuxta palatium et solempnem archiepiscopatum et alias ecclesias plures in civitate et campanas et omnes vivunt de mensa imperatoris honorifice»⁵⁰.

Il viaggio di ritorno di Giovanni fu condotto prendendo il cammino meridionale, attraverso la Cina del sud e l'India, con varie soste per soddisfare la curiosità del viaggiatore⁵¹.

La disinvoltura con cui Giovanni e i suoi compagni sembrano essersi mossi attraversando tutta l'Asia richiama l'affermazione – troppo ottimistica – di Pegolotti: «Il cammino d'andare dalla Tana al Gattaio è sicurissimo e di di e di notte secondo che si conta per li mercanti che l'anno usato»⁵².

Dunque le tappe che costituiscono un confine tra il continente europeo e quello asiatico sono abbastanza riconoscibili: Kiev per Pian del Capine, Crimea nei pressi di Sudak per Rubruk, forse Armalec per Marignolli, mentre più a sud si trova Sisian, scoglio invalidato da Ascelino e Trebisonda da cui partì Odorico. I confini tra Europa e Asia nella zona meridionale sono più grigi perché la regione conobbe un fervore commerciale e convivenza di diverse culture e popolazioni dalla metà del Duecento almeno fino alla metà del secolo successivo⁵³. Più si sviluppavano i commerci, più i confini netti venivano a mancare, tanto che all'inizio del XIV secolo la capitale dell'impero Yuan aveva delle isole occidentali al suo interno: non soltanto

⁵⁰ Tr.: «infatti i frati Minori hanno a Khanbaliq una chiesa cattedrale proprio accanto al palazzo e un solenne arciepiscopato e molte altre chiese e campanili in città, e tutti vivono dignitosamente a spese dell'imperatore». Ivi, p. 3 (I, 8).

⁵¹ Di sé stesso e dei motivi che l'hanno spinto a variare l'itinerario del ritorno Giovanni dice: «Ego tamen omnium provinciarum Yndorum curiosissimus peragator, sicut sepe plus habui animum curiosum quam virtuosum, volens omnia nosse si possem [...]» (tr.: «io dunque, viaggiatore curiosissimo per tutte le province degli Indi, come di consueto ebbi l'animo più curioso che virtuoso, desideroso, se possibile, di conoscere ogni cosa [...]») Ivi, p. 20 (XIV, 9).

⁵² Balducci Pegolotti, *La pratica della mercatura*, cit., p. 22.

⁵³ Per capire l'entità dello sviluppo dei commerci è significativo l'esempio della città di Tana sul mar d'Azov: L. Pubblici, *Venezia e il Mar d'Azov: alcune considerazioni sulla Tana nel XIV secolo*, «Archivio Storico Italiano», CLXIII, 3, 2005, pp. 435-483.

francescani, ma anche mercanti che avevano deciso di risiedervi più o meno stabilmente⁵⁴.

Questa florida stagione di relazioni, tuttavia, si spense progressivamente nella seconda metà del Trecento: rivolgimenti e guerre in diverse parti del mondo resero i commerci più pericolosi, le ondate di peste decimarono la popolazione e nel 1368 Zhu Yuanzhang entrò vittorioso a Pechino. Deposta la dinastia mongola Yuan, egli instaurò la dinastia Ming di etnia han e attuò una politica di maggiore chiusura: «L'ultimo mercante in Cina di cui si abbia testimonianza fu [...] un certo *Nie-gu-len*, vale a dire Nicolò [...] e venne personalmente congedato dal nuovo imperatore Taizu (Hung wu) o, piuttosto, cerimoniosamente accompagnato fuori dal paese (1371)»⁵⁵.

Bibliografia

- Andreose A., *Il viaggio in Cina di Odorico da Pordenone tra etnografia e mito*, «Transylvanian Review», XXIII, 1, 2014, pp. 41-62.
- , *La strada, la Cina, il cielo. Studi sulla “Relatio” di Odorico da Pordenone e sulla sua fortuna romanza*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2012.
- Appleton H., *The northern world of the Anglo-Saxon Mappa Mundi*, «Anglo-Saxon England», XLVII, 2018, pp. 275-305.
- Baldacci O., *Comunicazione e significato di un mappamondo isidoriano del secolo VIII (Vaticano Latino 6018), con una appendice su “il pilota sconosciuto”*, in *Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Rendiconti. Classe di scienze morali, storiche e filologiche*, Roma, s. 9, v. 6, 1995, pp. 693-706.
- , *La cultura geografica nel Medioevo*, in *Optima Hereditas. Sapienza giuridica romana e conoscenza dell'Ecumene*, a cura di G. Pugliese Carratelli, Milano, Libri Scheiwiller, 1992, pp. 483-524.

⁵⁴ Diversi esempi vengono forniti da Reichert, *Incontri con la Cina*, cit., pp. 75-98; informazioni più puntali in L. Petech, *Les marchands italiens dans l'Empire mongol* «Journal Asiatique», CCL, 1962, pp. 549-574; oltre alle testimonianze letterarie e archivistiche, è altrettanto interessante lo studio archeologico dei resti medievali nei territori dell'impero mongolo: F. Benente, *Le missioni archeologiche dell'Università di Genova ad Olon Sume (Mongolia Interna) e presso il Tempio della Croce (Fangshan)*, in *L'arte dal Mediterraneo al mar della Cina*, a cura di P. Fedi, M. Paolino, Palermo, Officina di Studi Medievali, 2005, pp. 203-219.

⁵⁵ Reichert, *Incontri con la Cina*, cit., p. 97.

- Balducci Pegolotti F., *La pratica della mercatura*, a cura di A. Evans, Cambridge, The Medieval Academy of America, 1936.
- Benente F., *Le missioni archeologiche dell'Università di Genova ad Olon Sume (Mongolia Interna) e presso il Tempio della Croce (Fangshan)*, in *L'arte dal Mediterraneo al mar della Cina. Genesi ed incontri di scuole e stili*, a cura di P. Fedi, M. Paolino, Palermo, Officina di Studi Medievali, 2005, pp. 203-219.
- Bigalli D., *I Tartari e l'Apocalisse. Ricerche sull'escatologia in Adamo Marsh e Ruggero Bacone*, Firenze, La Nuova Italia, 1971.
- Chiesa P., *Il cibo degli altri. Viaggiatori medievali alla tavola degli stranieri*, in *L'alimentazione tra Storia, Letteratura e Cultura nell'antichità e nel Medioevo*, a cura di C. Bearzot, Pavia, Istituto Lombardo - Accademia di Scienze e Lettere, 2014, pp. 99-114.
- , *Odorico fra Oriente e Occidente*, in *La Cina e la Via della Seta nel viaggio di Odorico da Pordenone*, Pordenone-Bologna, Comune di Pordenone, 2001, pp. 24-54.
- , *Per un riordino della tradizione manoscritta della "Relatio" di Odorico da Pordenone*, «Filologia Mediolatina», VI-VII, 1999-2000, pp. 311-350.
- Conti S., *Il lungo cammino della Cartografia. Dal Paradiso Terrestre alla realtà del lontano oriente (secc. VII-XV)*, in *La Storia della Cartografia e Martino Martini*, a cura di E. Dai Prà, Milano, Franco Angeli, 2015, pp. 25-46.
- , *La cartografia europea e l'oriente dal medio Evo al XVI secolo*, in *La Cina nella cartografia da Tolomeo al XVII secolo. I Mappamondi di Matteo Ricci e Giulio Aleni*, a cura di H. Xiu Feng, G. Cretti, Brescia, Fondazione Civiltà Bresciana, 2011, pp. 11-32.
- , *L'Idea dell'oriente nella cartografia dal medioevo al XV sec.*, in *L'impresa di Marco Polo. Cartografia, viaggi, percezione*, a cura di C. Palagiano, C. Pesaresi, M. Marta, Roma, Tielle Media, 2007, pp. 37-52.
- Dalché P.G., *Hic mappa mundi consideranda est: lecture de la mappemonde au Moyen Age*, in *Itinerari del testo per Stefano Pittaluga I*, a cura di C. Cocco et al., Milano, Ledizioni, 2018, pp. 495-515.
- , *Maps, Travel and Exploration in the Middle Ages: Some Reflections about Anachronism*, «The Historical Review / La Revue Historique», XII, 2015, pp. 143-162.
- Dati G., Dati L., *La sfera. Libri quattro in ottava rima*, a cura di A.C. Galletti, Roma, Tipografia delle scienze matematiche e fisiche, 1863.
- de Saint-Quentin S., *Histoire des Tartares*, a cura di J. Richard, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1965.
- de' Marignolli G., *Le digressioni sull'Oriente nel "Chronicon Bohemorum" di Giovanni de' Marignolli*, a cura di I. Malfatto, Firenze, SISMEL, 2013.

- di Palma M.T., *Cartografia medievale*, in *L'Oriente. Storie di viaggiatori italiani*, a cura di D. Perocco, Milano, Nuovo Banco Ambrosiano, 1985, pp. 88-107.
- Giovanni di Pian del Carpine, *Storia dei mongoli*, a cura di E. Menestò, Spoleto, Centro Italiano per gli Studi sull'Alto Medioevo, 1989.
- Grillo P., *Le porte del mondo*, Milano, Mondadori, 2019.
- Guglielmo di Rubruk, *Viaggio in Mongolia*, a cura di P. Chiesa, Roma-Milano, Lorenzo Valla Mondadori, 2014.
- Guzman G.G., *Simon of Saint-Quentin and the Dominican Mission to the Mongol Baiju: A Reappraisal*, «Speculum», XLVI, 2, 1971, pp. 232-249.
- Hautala R., *Latin sources' information about the mongols related to their re-conquest of Transcaucasia*, «Golden Horde Review», III, 2015, pp. 6-21.
- Isidoro di Siviglia, *Etimologie o Origini*, a cura di A. Valastro Canale, 2 voll., Torino, UTET, 2004.
- Lugdunense I*, a cura di A. Larson, K. Pennington, in *Corpus Christianorum Conciliorum Oecumenicorum Generaliumque Decreta II 2*, Turnhout, Brepolis, 2013, pp. 207-245.
- Matthæi Parisiensis, monachi sancti Alabani, *Chronica Majora*, a cura di H.R. Luard, 7 voll., Harvard College Library, London, 1877.
- Menestò E., *Relazioni di viaggi e di ambasciatori*, in *Lo spazio letterario del medioevo I, Il medioevo latino vol. 1 tomo 2*, Roma, Salerno, 1993, pp. 535-600.
- Molà L., *Venezia, Genova e l'Oriente: i mercanti italiani sulle Vie della Seta tra XIII e XIV secolo*, in *Sulla Via della Seta. Antichi sentieri tra Oriente e Occidente*, a cura di M.A. Morell, Torino, Codice, 2012, pp. 137-180.
- Oderico da Pordenone, *Relatio de mirabilibus orientalium Tartarorum*, a cura di A. Marchisio, Firenze, SISMEL- Edizioni del Galluzzo, 2006.
- Petech L., *Les marchands italiens dans l'Empire mongol*, «Journal Asiatique», CCL, 1962, pp. 549-574.
- Predicatori, mercanti, pellegrini. L'Occidente medievale e lo sguardo letterario sull'Altro tra l'Europa e il Levante*, a cura di G. Mascherpa, G. Strinna, Mantova, Universitas Studiorum, 2018.
- Pubblici L., *Note circa la presenza occidentale sulla costa orientale del Mar Nero (secoli XIII e XIV)*, in *Mosty Mostite. Studi in onore di Marcello Garzaniti*, a cura di A. Alberti et al., Firenze, Firenze University Press, 2016, pp. 53-65.
- , *Venezia e il Mar d'Azov: alcune considerazioni sulla Tana nel XIV secolo*, «Archivio Storico Italiano», CLXIII, 3, 2005, pp. 435-483.

- Reichert F., *Incontri con la Cina. La scoperta dell'Asia orientale nel Medioevo*, Milano, Biblioteca Franceseana, 1997.
- Richard J., *La papauté et les missions d'Orient au Moyen Age (XII^e-XIV^e siècles)*, Roma, École française de Rome, 1977.
- Ruotsala A., *Europeans and Mongols in the Middle of the Thirteenth Century: Encountering the Other*, Helsinki, Finnish Academy of Science and Letters, 2001.
- Saunders J.J., *The history of the Mongol conquests*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2001.
- Scafi A., *Il paradiso in terra. Mappe del giardino dell'Eden*, Milano, Mondadori, 2007.
- Segatto F., *Un'immagina quattrocentesca del mondo: la «Sfera» del Dati*, in *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei*, Memorie, s. 8, 27, Roma, 1983, pp. 147-181.
- Tilatti A., *Odorico da Pordenone. Vita e miracula*, Padova, Ass. Centro Studi Antoniniani, 2004.
- Van Duzer C., *Bring on the Monsters and Marvels: Non-Ptolemaic Legends on Manuscript Maps of Ptolemy's Geography*, «Viator», XLIX, 3, 2018, pp. 303-334.
- von den Brincken A-D., *Mappe nel Medio Evo: mappe del cielo e della terra*, in *Cieli e terre nei secoli XI-XII. Orizzonti, percezioni, rapporti*, Milano, Vita e Pensiero, 1998, pp. 31-50.
- , *Mappa mundi und Chronographia: Studien zur imago mundi des abendländischen Mittelalters*, in «Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters», XXIV, a cura di F. Baethgen, H. Grundmann, Köln-Graz, 1968, pp. 118-186.
- Woodward D., *Cartography in Medieval Europe and the Mediterranean*, in *The history of cartography I*, a cura di J.B. Harley, D. Woodward, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1987, pp. 281-370.
- Хаутала Р., *Ранние венгерские сведения о западном походе монголов (1235-1242)*, «Rossica Antiqua», II, 2014, pp. 71-101, tr. ingl. in «Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hungaricae», LXIX, 2, 2016, pp. 183-199.
- , *Ранние латинские сведения о монгольской экспансии на ближнем востоке*, in *Золотая Орда: история и культурное наследие: сборник научных материалов*, a cura di A.K. Кушкumbaев, Астана, 2015, pp. 7-24, tr. ingl. in «Golden Horde Review», III, 2015, pp. 6-21.

Flavia Garlini

Affioramenti e caratterizzazioni di un personaggio alla luce della varianza geografica: Gui de Nanteuil

1. *La Geste de Nanteuil: note preliminari*

All'interno dell'ampio ciclo epico dedicato ai vassalli ribelli e designato come *Geste de Doon de Mayence* trova il suo spazio la cosiddetta *Geste de Nanteuil*, dedicata alle vicende di una nobile famiglia e articolata a sua volta in cinque *chansons*: *Aye d'Avignon*, *Gui de Nanteuil*, *Parise la Duchesse* e *Tristan de Nanteuil*, a cui va ad aggiungersi *Doon de Nanteuil*, di cui però sono rimasti solo i versi copiati nel *cahier* di Claude Fauchet (Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 24726), una raccolta cinquecentesca di alcuni estratti di romanzi medievali¹.

Tristan e *Parise* hanno avuto una circolazione che si suppone esclusivamente transalpina, forse anche in ragione del fatto che rappresentano le propaggini più tardive del ciclo; non dovettero in generale godere di particolare fortuna, dal momento che sia *Tristan de Nanteuil* che *Parise la Duchesse* sono oggi conservati in attestazione unica (rispettivamente il manoscritto Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 1478, risalente alla seconda metà del XIV secolo² e il codice Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 137, esemplato intorno alla seconda metà del XIII secolo³). Le altre due *chansons* che costituiscono

¹ J.G. Espiner-Scott, *Documents concernant la vie et les œuvres de Claude Fauchet*, Paris, Droz, 1938.

² *Tristan de Nanteuil*, a cura di K.V. Sinclair, Assen, Van Gorcum, 1971, pp. 5-7.

³ *Parise la Duchesse, chanson de geste du XIII^e siècle*, a cura di M. Plouseau, 2 voll., Aix-en-Provence, CUERMA (Senefiance, XVII-XVIII), 1986.

il nucleo centrale del ciclo (cioè il *Gui de Nanteuil*⁴ e l'*Aye d'Avignon*⁵) dovettero invece riscuotere maggior successo, testimoniato non tanto da un'estesa tradizione manoscritta quanto piuttosto da un ampio numero di tracce conservate da altri testi di area romanza che raccontano una circolazione e una ricezione di ben altra caratura.

Aye d'Avignon e *Gui de Nanteuil* possono essere inquadrate come due distinte *chansons de geste* da leggere però consecutivamente, dal momento che la prima costituisce l'antefatto della seconda. In *Aye* si racconta del matrimonio dell'eroina eponima, figlia del duca di Avignone e nipote di Carlo Magno, con Garnier de Nanteuil, un orfano cresciuto alla corte del re. Tuttavia poco dopo le nozze, la giovane viene rapita da Bérenger, uno spasimante respinto, il quale è costretto a cederla come bottino di guerra al saraceno Ganor. Solamente grazie all'intervento del legittimo marito che si era imbarcato sotto mentite spoglie per salvarla la giovane riuscirà a tornare ad Avignone. Qui nasce il figlio Gui, ma dopo poco tempo Garnier viene ucciso in seguito ad un tradimento e il piccolo, nonostante fosse stato rapito da Ganor, viene allevato con affetto da questi nel suo palazzo. Segue il racconto dell'*enfance* di Gui, impegnato a vendicare l'onore del suo vero padre, aiutato in quest'impresa dal sovrano saraceno, convertitosi al cristianesimo per sposare la vedova Aye, in precedenza insidiata dal malvagio Milone, un personaggio legato ai baroni di Magonza. La celebrazione delle nozze chiude questa *chanson*.

Il *Gui de Nanteuil* è il proseguimento ideale della vicenda appena riassunta: qui l'eroe, ormai adulto, è divenuto gonfaloniere alla corte dell'imperatore Carlo Magno. Questa sua carica lo rende oggetto delle invidie e delle maldicenze degli altri nobili che lo accusano ripetutamente di tradimento. È soprattutto Hervieu, il padre di antichi nemici del defunto Garnier, a scagliarsi contro Gui, dopo aver scoperto delle promesse d'amore che quest'ultimo si era scambiato con Aigentine, la

⁴ *Gui de Nanteuil, chanson de geste*, a cura di J.R. McCormack, Genève-Paris, Droz-Minard, 1970.

⁵ *Aye D'Avignon. Chanson de geste anonyme*, a cura di S.J. Borg, Genève, Droz, 1967.

figlia del re Yon de Gascogne; Hervieu, spinto da una cieca gelosia, architetta un'imboscata destinata a Gui ma che sarà fatale a Floriant, uno dei paladini prediletti da Carlo. Questa morte scatena l'ira dell'imperatore: si apre così una serie di scontri e battaglie culminanti nel conflitto finale in cui Hervieu muore per mano di Gui, che, con l'aiuto di Ganor e del suo esercito, riesce infine a ristabilire il proprio onore, ottenendo la pace con l'imperatore e il matrimonio con la sua amata.

1.1 *La tradizione manoscritta: consistenza e caratteristiche:*

L'Aye e il Gui, come già accennato, vantano un numero più consistente di attestazioni rispetto a *Parise la Duchesse* e *Tristan de Nanteuil*. Per quanto riguarda l'*Aye d'Avignon*, si conserva un solo testimone integrale (Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 2170), cui si aggiungono anche alcuni frammenti:

- i 76 versi del *cabier*, di epoca cinquecentesca, copiato da Fauchet;
- un ampio frammento di 320 vv., andato però perduto, edito da Meyer nel 1901⁶;
- due lacerti pergamenei, conservati l'uno come carta di guardia in un manoscritto cartaceo di vite di uomini illustri scritte in latino (Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, 14637), contenente 56 vv., e l'altro, di estensione doppia, reimpiegato come guardia di un manoscritto di orazioni greche tradotte in latino (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, cod. lat. class. XI, cod. CXXIX). Mussafia⁷ e dopo di lui Meyer⁸, esaminando le caratteristiche esterne di questi due frammenti (entrambi databili attorno al XIII secolo), ne ipotizzarono l'originaria appartenenza allo stesso manoscritto, ipotesi poi confermata dall'*expertise* di Callu-Turiaf⁹. La studiosa, con-

⁶ P. Meyer, *Fragment d'un manuscrit d'Aie d'Avignon*, «Romania», XXX, 1901, pp. 489-503.

⁷ A. Mussafia, *Handschriftliche Studien. Heft II. Zu den altfranzösischen Handschriften der Marcusbibliothek in Venedig*, Wien, k.k. Hof- und Staatsdruckerei, 1863.

⁸ Meyer, *Fragment d'un manuscrit d'Aie d'Avignon*, cit., pp. 489-503.

⁹ F. Callu-Turiaf, *La versions franco-italiennes de la chanson de «Aye d'Avignon»*, «Mélanges d'archéologie et histoire», LXXIII, 1961, pp. 391-434.

centrando l'attenzione sulla stratigrafia linguistica, nota come entrambi i frammenti siano caratterizzati dallo stesso grado di ibridazione tra francese e italiano: a predominare, in forma pressoché corretta, è la base transalpina, malgrado emergano alcuni italianismi schietti che la studiosa riconduce proprio alla lingua madre del copista.

Per quello che riguarda la *chanson* dedicata a Gui, invece, si ha un numero di attestazioni più confortante: la sua vicenda ci è trasmessa in forma quasi completa da due codici, uno conservato a Montpellier e di mano francese (Université de Montpellier, Faculté de Médecine, H 247), l'altro, di mano italiana, collocato oggi a Venezia (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, fr. Z 10 [=253]). Altri testimoni parziali delle imprese di Gui sono infine il frammento di Firenze¹⁰ (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II. IV.588) che dal punto di vista paleografico può essere datato alla fine del XIII secolo, e il già citato il *cahier* Claude Fauchet.

Il manoscritto di Montpellier, databile attorno al XIV secolo¹¹, manifesta però un'evidente lacuna testuale tra il v. 1540 e il v. 1541¹², il cui contenuto doveva corrispondere ai vv. 1584-1695 del codice veneziano, che si presenta in tutti i casi come il più consistente: esso infatti contiene 4281 vv. – rispetto ai 2913 del testimone francese – preceduti inoltre da un prologo franco-italiano di 943 versi¹³ non altrimenti attestato. Tale prologo costituisce un riassunto dell'*Aye d'Avignon* per sommi capi, ma presenta alcune differenze con la versione tramandataci dal codice parigino fr. 2170: mentre qui Gui

¹⁰ J. Monfrin, *Fragments d'un manuscrit de Gui de Nanteuil*, «Romania» CXXV, 1954, pp. 211-230.

¹¹ *Aye D'Avignon. Chanson de geste anonyme*, a cura di McCormack, cit., p. 24.

¹² Manca infatti una parte essenziale del testo, la cui mancanza compromette il senso generale del poema: si tratta infatti del secondo rapimento di Aigentine in battaglia, scena funzionale allo scontro tra Gui e Carlo Magno sulle due rive della Senna. Callu-Turiaf, *La versions franco-italiennes de la chanson de «Aye d'Avignon»*, cit., p. 376.

¹³ Callu-Turiaf, *La versions franco-italiennes de la chanson de «Aye d'Avignon»*, cit., che, diversamente da Cavaliere, identifica i 21 versi successivi come appartenenti già alla *chanson* di Gui. *Il prologo marciano del Gui de Nanteuil*, a cura di A. Cavaliere, Napoli, Giannini, 1958.

uccide Milone in battaglia, nel prologo marciano l'omicidio avviene durante i festeggiamenti delle nozze di questo personaggio con la madre dell'eroe. La redazione a cui si rifà il prologo di Venezia probabilmente non era quindi la stessa trådita dal manoscritto di Parigi, bensì un testo che non conserviamo ma che sicuramente doveva essere ben conosciuto dall'autore di questi versi in franco-italiano. L'autore in questione si identifica per due volte ai vv. 798 e 940 come *Çenat*: Alfredo Cavaliere¹⁴ lo riconduce ad un personaggio di cognome "Zenatti" o di nome "Zeno", entrambi antroponimi molto diffusi in area padovana, veronese e trentina.

Il codice di Venezia si configura come un testimone fondamentale per quanto riguarda lo studio della circolazione del *Gui de Nanteuil* al di fuori del territorio francese, soprattutto in area italiana settentrionale, dove questa leggenda doveva aver goduto di un discreto successo: a ulteriore riprova di ciò, è importante segnalare che, nel 1407, il codice attualmente della Marciana risulta appartenente alla nobile famiglia dei Gonzaga¹⁵.

L'alto tasso di ibridismo della lingua del prologo, poi, non lascia dubbi sulla provenienza italiana del suo autore né sul fatto che si tratti di una rielaborazione autonoma; lo stesso non si può dire per i due frammenti dell'*Aye d'Avignon* che invece presentano una lingua scarsamente intaccata dagli italianismi, suggerendo dunque che essi siano semplicemente copiati da un modello francese.

Oltre a questi aspetti, che potrebbero essere definiti come più "formali", va sottolineato come dal prologo emerga una caratterizzazione piuttosto insolita del personaggio Gui. La vicenda viene introdotta – e, più avanti, raccontata – con tratti marcatamente amoroso-cortesi che non trovano frequenti riscontri nella tradizione epica antico francese¹⁶ ma che, nella

¹⁴ *Il prologo marciano del Gui de Nanteuil*, cit., pp. 5-29.

¹⁵ W. Braghirolli, P. Meyer, G. Paris, *Inventaire des manuscrits en langue française possédés par Francesco Gonzaga I, capitaine de Mantoue, mort en 1407*, «Romania», IX, 1880, pp. 497-514; S. Bisson, *Il fondo francese della Biblioteca Marciana di Venezia*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008, pp. 42-44.

¹⁶ Le connotazioni amoroso-cortese non sono però del tutto estranee all'epica in lingua d'oïl ma, solitamente, rispondono a esigenze diegetico-narrative, come succede ad esempio nella *Prise d'Orange*.

loro realizzazione, si accordano meglio con le liriche dei trovatori: ci si trova infatti in un contesto tipicamente primaverile, nel momento in cui le rose fioriscono e gli uccellini riempiono i boschi con il loro dolce canto e, cioè, nel periodo dell'anno in cui «retorne amor»¹⁷.

1.2 *Le citazioni di Gui e Aye: la componente diatopica e le riemersioni*

Le *chansons* consacrate ad Aye e a suo figlio Gui, dunque, dovevano essere piuttosto popolari in area italiana tra il XIII e il XIV secolo; ma riferimenti a questi due personaggi si trovano anche in altri contesti.

Nel XIII secolo, ad esempio, l'Aye deve aver dunque goduto di una certa fortuna: dimostra di conoscerla il cronista Albéric de Trois-Fontaines, già noto alla critica per la sua sensibilità nei riguardi delle leggende epiche¹⁸. Le vicende narrate nella cronaca di Albéric¹⁹ (composta tra il 1227 e il 1252), corrispondono a quanto narrato nell'Aye: sotto l'anno 805 egli infatti fornisce

¹⁷ [Traduzione di servizio: «ritorna amore»]. In *Il prologo marciano del Gui de Nanteuil*, cit., vv. 1-13: «A cel dos tens et gai, che la rose est florixe / e erbecte pūsent arboseus reverdize / e i oseus çantent dolce por bois e po[r] larixe, /allor retorne amor: chascuns en sa franchixe / chiest son droit servent de bon are ses fallixe, / car amor ne rechert rens for che gentilixe; / ne se pote fier prisire chi da lui faite divixe / e chi socto tel sire ne mantent drudarixe, / car de tucte vertute est amor la raixe. / En donner, en proeçe, en mante[ne]r iustixe / le vallette de Nantol de çe ben è apprixte: / sacçe fo e cortois et meis n'am'avarixe, / en stoit de ssa corte et catie e ravixe» [traduzione di servizio: «In quel dolce e gioioso tempo, in cui la rosa fiorisce / e l'erba novella spunta, gli alberi tornano verdi / e gli uccellini cantano dolcemente tra gli alberi e i larici, / allora ritorna amore: ciascuno secondo la sua disposizione d'animo / chiede a buon diritto di servirlo con gioia senza inganni / perché amore non vuole nulla se non la gentilezza; / e (Amore) non può apprezzare chi per lui si arricchisce / e chi sotto un tale signore non rispetta il patto d'amore / perché amore è la radice di tutte le virtù. / Nel dimostrare, nelle avventure, nel rispettare la giustizia / il vassallo di Nanteuil è ben cosciente di ciò: / fu saggio e cortese e non fu per nulla avaro / stando nella sua corte lealmente e felicemente»]. Più avanti, tornano ancora gli uccelli con il loro dolce canto.

¹⁸ K. Voretzsch, *Einführung in das Studium der Altfranzösischen Literatur*, 3^a ed., Halle, 1925, p. 164.

¹⁹ *Chronica Albrici Monachi Trium Fontium*, a cura di P. Scheffer-Boichorst, in *Monumenta Germaniae Historica*, Hanovre, Impensis Biblioplii Aulici, 1874, Scriptorum tomus XXIII, pp. 6311-6695.

informazioni sulla genealogia di Gui e sulle seconde nozze della madre Aye con il re saraceno Ganor.

È significativo, però, che i più ricettivi nei confronti delle avventure di Gui e di Aye siano i trovatori e che, soprattutto, questi diano conto della diffusione delle loro vicende in area italiana e provenzale. La distinzione geografica si rivela particolarmente importante per quanto riguarda il riuso di questo personaggio che viene connotato diversamente in base alla località di composizione delle diverse liriche²⁰.

Peire Vidal nel 1192 scrive dalla Provenza²¹ *En una terr' estranha* (BdT 364.20), e ci presenta Gui come un uomo d'arme, «per qu'ieu fas d'Aurenja Nantuelh, / que-ls plus cortes vei neis peiors»²² e così fa Raimbaut de Vaqueiras, nel sirventese *Leus Sonetz* (BdT 392.25), in cui Gui è citato ai vv. 85-89 come «lo valletz / de Nantuouill / ferì mieills de son bran / q'en Dragonetz ogan»²³. Anche questo testo è stato scritto in Provenza, più precisamente alla corte di Uc de Baux in occasione della guerra fra Alfonso II e Raimondo V di Tolosa, proprio all'inizio del conflitto, attorno cioè al 1189-1190²⁴.

²⁰ Si tratta di un numero abbastanza consistenze di liriche che riecheggiano la conoscenza delle *chansons*, a cui vanno ad aggiungersene altre due che rimandano però non tanto al contenuto quanto alla componente musicale (oggi perduta) del *Gui de Nanteuil*. Mi riferisco a *Un sirventes vuelh far en aquest son d'En Gui* (BdT 457.42) di Uc de Saint Circ, un sirventese composto attorno al 1240-1241, all'epoca dell'assedio di Faenza e a *Un vers voill començar en lo so de ser Gui* (BdT 330.20) di Peire Bremon Ricas Novas, scritta probabilmente in risposta ad un perduto componimento di Gui de Cavaillon, e che può essere datata anteriormente al 1233, anno in cui compaiono atti di vendita delle proprietà dei Cavaillon. Vi è poi l'*Ensenhamens* (BdT 242a.01), il *Cabra Joglar*, di Guiraut de Cabreira, infatti, in cui compare la citazione della madre di Gui, Aye. Per Uc de Saint-Circ cfr. *Poésies de Uc De Saint-Circ*, a cura di A. Jeanroy, J.J. Salverda de Grave, Toulouse, 1913, pp. 96-99; per Peire Bremon Ricas Novas cfr. *Il trovatore Peire Bremon Ricas Novas*, a cura di P. Di Luca, Modena, Mucchi, 2008, p. 231.

²¹ *Poesie di Peire Vidal*, a cura di d'A.S. Avalle, Napoli, Ricciardi, 1960, pp. 195-199.

²² Tr. it.: «per ciò io faccio come Nanteuil d'Orange, / che è il più cortese nei confronti dei peggiori». Ivi, p. 198.

²³ Tr. it.: «il vassallo / di Nanteuil / fece meglio con la sua spada / di quanto (abbia fatto) Dragonet quest'anno». Raimbaut de Vaqueiras, *Leus sonetz in The poems of the troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, a cura di J. Linskill, Liverpool, Mouton&Co, 1964, p. 91.

²⁴ Il *terminus ante quem* è la citazione di Guillem de Montpellier ai vv. 73-74, morto nel 1202; ma il testo sembra in realtà essere stato composto in un periodo

Due liriche scritte in Provenza che raccontano l'eroe nel più classico dei modi, fiero, abile nelle armi e valoroso: immagini standard per i protagonisti dell'epica antico francese, ma, di fatto discordanti con quelle fornite dal già citato prologo marciano, con il suo quadro primaverile, animato dagli uccellini e dalla forte presenza di Amore.

Amore ritorna però in un'altra lirica di Raimbaut, *No pue-sc saber per que-m sia desgtregz* (BdT 392.25): lo stesso Raimbaut che aveva presentato l'eroe in armi ora lo descrive come campione d'amore, scrivendo che «lieys qu'ieu am mais que non amet vasletz / Guis de Nantuelh la piussel' Ayglentina»²⁵. Un'idea totalmente diversa da quella che emerge dal sirventese e che ben si sposa con quello che racconta Aimeric de Peguilhan in *Longamens m'a trebaillat e malmes* (BdT 010.33). Qui nella tornada dedicata a Guglielmo Malaspina, si dice «avetz de totz los bos aips e d'amor / don vos es pres miels c'a'n Gui de Nantuelh»²⁶.

Se la composizione delle prime due liriche citate viene collocata in Provenza, queste ultime si possono invece ricondurre al Monferrato e alla corte degli Este in Veneto²⁷ e ciò suggerisce una circolazione ben radicata in area italiana: un riuso in un contesto così insolito per un eroe epico fa supporre che il trovatore e il suo pubblico fossero particolarmente sensibili nei confronti di questa *geste*, i cui protagonisti potrebbero aver goduto di una discreta popolarità già anticamente.

Alle liriche scritte in Provenza corrisponde dunque la figura più classica dell'eroe, mentre alle liriche scritte in o per l'Italia (nello specifico, settentrionale) corrisponde invece un eroe

precedete. Ivi, pp. 10-11.

²⁵ Tr. it.: «lei che io amo più di quanto il vassallo / Gui de Nanteuil amasse la giovane Aiglentine». Raimbaut de Vaqueiras, *No pue-sc saber per que-m sia desgtregz* in *The poems of the troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, cit., p. 121.

²⁶ Tr. it.: «avete l'onore di tutte le buone qualità e di Amore, / ciò vi è riuscito meglio che a Gui de Nanteuil». Aimeric de Peguilhan, *Lonjamen m'a trebalhat e malmes*, in *The poems of Aimeric de Peguilhan*, a cura di W. Shepard, F.M. Chambers, Evanston, Northwestern University Press, 1950, p. 172.

²⁷ Per Raimbaut de Vaqueiras cfr. *The poems of the troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, a cura di Linskill, cit., pp. 16-17. Per Aimeric de Peguilhan cfr. G. Bettini Biagini, *La poesia provenzale alla corte estense*, Università della Virginia, ETS, 1981, p. 40.

d'amore, non impegnato in scontri armati ma solo sentimentali. Se a questi dati viene aggiunto il prologo franco-italiano, mi sembra trovare nella componente diatopica il motivo di questa varianza, ancor più bizzarre se si pensa che in Provenza, terra natale dell'amor trobadorico, abbia preminenza assoluta la caratterizzazione guerriera di Gui. La sociologia si è sempre concentrata su come il variare di contenuti, temi e forme fosse dovuto al variare della classe sociale di appartenenza del pubblico e, quindi, sulla variante diastratica ma non è questo il caso: la classe sociale del pubblico destinatario delle due liriche di Raimbaut era pressoché la medesima, il trovatore si rivolgeva all'ambiente delle corte ma ciò che cambia è la provenienza geografica del suo pubblico. Ed è proprio il caso di Raimbaut, a mio parere, a mettere in evidenza l'importanza della variante diatopica: quando scrive in Provenza, parla dell'eroe d'arme, quando lo fa per l'Italia lo connota diversamente e lo presenta come un campione d'amore.

Il riuso in un contesto d'amore, così insolito per un eroe epico, mi fa supporre che i trovatori e il loro pubblico dell'Italia settentrionale fossero particolarmente sensibili nei confronti di questa *geste*: di conseguenza, come causa di questo, è presumibile che la circolazione di questo personaggio, nella sua connotazione amorosa, fosse ben radicata in area italiana. In secondo luogo, è pensabile che le sue modalità di riuso seguissero quella che potremmo definire una vera e propria moda. In Italia, nonostante il codice di Venezia ci assicuri che le vicende puramente eroiche debbano essere comunque circolate, si preferisce la connotazione sentimentale: l'attenzione è tutta sulla primavera e sull'intensità dell'amore che Gui prova, non c'è spazio per le battaglie e gli scontri con i vassalli ribelli e i saraceni, che invece dovevano essere molto popolari in Provenza²⁸.

²⁸ Il perché di questo è facilmente comprensibile: si pensi agli scontri con le popolazioni arabe e soprattutto alla dominazione dell'isola di Maiorca. Nella finzione epica, Aye viene rapita e portata ad Afulerne, dove tornerà in seguito alle sue seconde nozze con il re saraceno Ganor. Proprio per queste nozze, il pagano si converte al cristianesimo e viene battezzato, facendo sì che l'isola passi dalla dominazione araba a quella cristiana con un rapido susseguirsi di eventi del tutto pacifici ma nella realtà storica la riconquista si verifica attorno al 1231 al tempo di Giacomo I d'Aragona. All'epoca della composizione delle *chansons* (che gli editori Borg e McCormack collocano tra il finire del XII e gli inizi del XIII secolo) l'isola era ancora in mano araba e la persistenza

La provenienza geografica e non la classe sociale del pubblico, dunque, innesca una serie di cambiamenti e adattamenti, facendo intravedere un “sommerso” dell’epica che ancora oggi è difficilmente quantificabile.

Bibliografia

- Adler A., *Episches Frage- und Antwortspiel in der «Geste de Nanteuil» mit einem Exkurs über Gegenbildlichkeit*, in *Altfranzösischen chansons de geste*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1974.
- Aye d’Avignon. Chanson de geste anonyme*, a cura di S.J. Borg, Genève, Droz, 1967.
- Aye d’Avignon, chanson de geste publiée pour la première fois d’après le manuscrit unique de Paris*, a cura di F. Guessard, P. Meyer, Paris, 1861.
- Bettini Biagini G., *La poesia provenzale alla corte estense*, Università della Virginia, ETS, 1981.
- Bisson S., *Il fondo francese della Biblioteca Marciana di Venezia*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008.
- Braghirolli W., Meyer P., Paris G., *Inventaire des manuscrits en langue française possédés par Francesco Gonzaga I, capitaine de Mantoue, mort en 1407*, «Romania», IX, 1880.
- Callu-Turiaf F., *Les versions franco-italiennes de la chanson de “Aye d’Avignon”*, «Mélanges d’archéologie et historie», LXXIII, 1961, pp. 391-434.
- Chronica Albrici Monachi Trium Fontium*, a cura di P. Scheffer-Boichorst, in *Monumenta Germaniae Historica*, Scriptorum tomus XXIII, Hanovre, Impensis Bibliopillii Aulici, 1874, pp. 6311-6395.
- de Martonne G., *Analyse du roman de dame Aÿe, la belle d’Avignon*, «Mémoires de la Société royale des antiquaires de France», XX (n. s. 15), 1840, pp. 21-24.
- Di Ninni F., *Il manoscritto marciano Gall. X: per una nuova edizione del Gui de Nanteuil*, «Cultura neolatina», XXXIII, 1973, pp. 69-103.
- Espinier-Scott J.G., *Documents concernant la vie et les œuvres de Claude Fauchet*, Paris, Droz, 1938.
- Guariglia F., *Appunti sulla tradizione del Gui de Nanteuil: nuove ricerche*, in *Studi sulla Letteratura Cavalleresca in Francia e in Italia (secoli*

di una memoria storica di questo tipo, così come il possibile augurio di ricondurla al Cristianesimo è di certo più aderente alla mentalità del sud della Francia.

- XIII-XVI), a cura di M. Lecco, 2 voll., Edizioni dell'Orso, 2019.
- Gui de Nanteuil, chanson de geste publiée pour la première fois d'après les deux manuscrits de Montpellier et de Venise*, a cura di P. Meyer, Paris, 1861.
- Gui de Nanteuil, chanson de geste*, a cura di R. McCormack, Genève-Paris, Droz-Minard, 1970.
- Il prologo marciano del Gui de Nanteuil*, a cura di A. Cavaliere, Napoli, Giannini, 1958.
- Il trovatore Peire Bremon Ricas Novas*, a cura di P. Di Luca, Modena, Mucchi, 2008.
- Meyer P., *Fragment d'un manuscrit d'Aie d'Avignon*, «Romania», XXX, 1901, pp. 489-503.
- Monfrin J., *Fragments d'un manuscrit de Gui de Nanteuil*, «Romania», CXXV, 1954, pp. 211-230.
- Mussafia A., *Handschriftliche Studien. Heft II. Zu den altfranzösischen Handschriften der Marcusbibliothek in Venedig*, Wien, k.k. Hof- und Staatsdruckerei, 1863.
- Oesten R., *Die Verfasser der altfranzösischen Chanson de geste Aye d'Avignon*, Marburg, 1885.
- Parise la Duchesse, chanson de geste du XIII^e siècle*, a cura di M. Plouseau, 2 voll., Aix-en-Provence, CUERMA (Senefiance, XVII-XVIII), 1986.
- Pirot F., *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XII^e et XIII^e siècles*, Barcelona, Academia de Buenas Letras, 1972.
- Poesie di Peire Vidal*, a cura di d'A.S. Avalle, Napoli, Ricciardi, 1960.
- Poésies de Uc De Saint-Circ*, a cura di A. Jeanroy, J.J. Salverda de Grave, Toulouse, Privat, 1913.
- The poems of Aimeric de Peguilhan*, a cura di W. Shepard, F.M. Chambers, Evanston, Northwestern University Press, 1950.
- The poems of the troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, a cura di J. Linskill, Liverpool, Mouton&Co, 1964.
- Tristan de Nanteuil*, a cura di K.V. Sinclair, Assen, Van Gorcum, 1971.
- Voretzsch K., *Einführung in das Studium der Altfranzösischen Literatur*, 3^a ed., Halle, 1925.
- Woods E.R., *Aye d'Avignon: A Study of Genre and Society*, Genève, Droz, 1978.

Silvia Rozza

Lancillotto “cambia direzione”: la materia arturiana ritorna ai versi

Nel corso del XIV secolo fanno la loro comparsa nel variegato panorama culturale italiano i cantari, un genere relativamente ancora poco conosciuto, sebbene gli studi a riguardo si siano intensificati negli ultimi decenni¹. Prima di illustrare le ragioni che ci inducono ad individuare nel cantare italiano un interessante “snodo” termine a cui ricorriamo in senso metaforico, intendendo con esso un punto di incontro e congiunzione tra tradizioni culturali e letterarie fra loro differenti, sarà utile richiamare brevemente le caratteristiche fondamentali del genere.

I cantari² sono poemetti narrativi in ottave le cui prime attestazioni risalgono alla seconda metà del Trecento e il cui successo si estende per tutto il secolo successivo. Le testimonianze sembrano circoscrivere la loro area di diffusione alle regioni

¹ Oltre ad una sempre più intensa opera di edizione critica dei testi, scandiscono la progressione degli studi tre convegni internazionali organizzati rispettivamente a Montreal (1981), Zurigo (2005) e Milano (2015), a cui sono seguite altrettante pubblicazioni. Per gli atti del convegno canadese cfr. *I cantari. Struttura e tradizione. Atti del Convegno Internazionale di Montreal, 19-20 marzo 1981*, a cura di M. Picone, M. Bendinelli Predelli, Firenze, Olschki, 1984. I materiali del convegno zurighese sono pubblicati in *Il cantare italiano tra folklore e letteratura. Atti del Convegno internazionale di Zurigo (Landesmuseum, 23-25 giugno 2005)*, a cura di M. Picone, L. Rubini, Firenze, Olschki, 2007. Gli interventi del seminario milanese (*Cantare, poema, ciclo. La definizione di genere nella produzione poetica italiana tra XIV e XV secolo*, Seminario internazionale, Milano 21-22 aprile 2015) sono invece pubblicati solo parzialmente in «Critica del testo», XIX, 2, 2016, pp. 159-246.

² Il termine “cantare” designa tanto l’opera nel suo complesso, quanto le sotto-unità testuali in cui può eventualmente essere suddivisa.

centro-settentrionali della penisola italiana, situando il centro propulsore di tale fenomeno culturale e letterario in Toscana.

I cantari che, come il nome stesso suggerisce, sono costitutivamente legati ad una *performance* orale e, molto probabilmente, alla presenza di un accompagnamento musicale venivano recitati nelle piazze da artisti di professione, i canterini, che incontrarono grande favore presso un pubblico eminentemente borghese e popolare³.

Ecco dunque delinearsi alcuni aspetti fondamentali del genere; innanzitutto il cantare si situa in un punto di “snodo” tra oralità e scrittura; sebbene il genere sia costitutivamente legato alla dimensione orale, della pratica della *performance*, purtroppo, non ci restano che testimonianze indirette e in forma scritta. Vestigia di un’originaria destinazione pubblica e collettiva sono i numerosi “segnali situazionali”⁴ e le frequenti apostrofi all’uditorio che ricorrono nei versi e che si conserveranno intatti anche quando il genere andrà incontro ad un processo di letterarizzazione che svuoterà di significato tali espressioni.

Eppure, il grande successo che l’esecuzione orale dei cantari sembra aver riscosso nelle piazze italiane non appare proporzionato, dal punto di vista quantitativo, alle testimonianze testuali pervenuteci; già negli anni Ottanta del secolo scorso Domenico De Robertis osservava come «la regola sembra quella della massima dispersione, ossia della rarità delle testimonianze, fino al limite, per moltissimi cantari, della testimonianza unica»⁵. Il «carattere tipicamente redazionale, rielabo-

³ Estremamente significativo a riguardo l’aneddoto riportato dal Sacchetti (novella CXIV) e ben noto agli studiosi di cantari secondo cui un fabbro fiorentino, «battendo ferro [...] su la ’ncudine, cantava il Dante come si canta uno cantare», scatenando l’ira del sommo poeta che si trovava a passare nelle vicinanze per l’imperizia con la quale venivano recitati i suoi versi (cfr. F. Sacchetti, *Le trecento novelle*, a cura di M. Zaccarello, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2014).

⁴ Cfr. M.C. Cabani, *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1988, in particolare alle pp. 50-64.

⁵ D. De Robertis, *La tradizione dei cantari*, in *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* (Vol. 22). *Actes du XI^e Congrès international de la Société Rencesvals (Barcelona, 22-27 août 1988)*, 2 voll., Barcellona, Real Academia de Buenas Letras, 1990, vol. II, pp. 425-31; p. 427.

rativo anziché riproduttivo, di questa tradizione»⁶ comporta, inoltre, che le versioni scritte giunte fino a noi (per lo più anonime, se si eccettua la figura pressoché isolata di Antonio Pucci) possano essere non solo discrepanti tra loro (nel caso in cui del medesimo cantare si conservino più esemplari manoscritti), ma anche molto diverse da quanto il canterino aveva recitato davanti al suo pubblico. La fissazione scritta del testo può essere anche di molto successiva al momento della *performance* orale, rendendo arduo fornire una datazione certa per i diversi esemplari del genere⁷.

Tradizione orale e tradizione scritta si intersecano tra loro anche in un altro aspetto fondamentale per lo studio del genere: quello legato alla ricerca delle fonti. Da un punto di vista contenutistico, i cantari coprono un repertorio tematico amplissimo: si va dai cantari novellistici a quelli epico-cavallereschi, da quelli fiabeschi a quelli agiografici, da quelli di tematica classica a quelli di derivazione biblica. Questa estrema varietà (testimoniata in maniera forse un po' iperbolica nel lungo elenco di temi e personaggi che costituiscono il vanto dell'anonimo autore del cosiddetto *Cantare dei Cantari*)⁸ rende quanto mai delicata e complessa la questione dell'individuazione delle fonti.

Le conclusioni a cui giungono gli studiosi che si sono occupati di tale aspetto sembrano portare in diverse direzioni: ci sono, ad esempio, testi per i quali risulta abbastanza semplice

⁶ D. De Robertis, *Problemi di metodo nell'edizione dei cantari*, in *Studi e problemi di critica testuale. Convegno di Studi di Filologia italiana nel Centenario della Commissione per i testi di Lingua (7-9 aprile 1960)*, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1961, pp. 119-138; poi in D. De Robertis, *Editi e rari*, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 91-109. In quest'ultima pubblicazione la citazione è a p. 93.

⁷ Per superare questa *impasse* e per fornire alcune linee guida a chi si accingesse ad allestire l'edizione critica di un cantare, De Robertis formulò il principio secondo il quale, «dal punto di vista testuale, un cantare ha l'età del più antico codice che lo riporta» (De Robertis, *Problemi di metodo* cit., p. 94) e propose di parlare di "redazioni" (termine che meglio si adatta alla grande mobilità del testo canterino), ognuna delle quali ha caratteristiche proprie e merita perciò di essere considerata in se stessa.

⁸ *Il Cantare dei Cantari e il Serventesse del Maestro di tutte le Arti*, a cura di P. Rajna, «Zeitschrift für Romanische Philologie», II, 1878, pp. 220-254 e 419-437 [ristampato in P. Rajna, *Scritti di Filologia e Linguistica italiana e romanza*, a cura di G. Lucchini, 3 voll., Roma, Salerno, 1998, vol. I, pp. 525-602].

risalire ad una precisa fonte di matrice letteraria (poemi, romanzi, novelle, agiografie, etc.); il canterino avrebbe quindi rielaborato materiali preesistenti che avevano già una loro tradizione in forma scritta. In molti altri casi, tuttavia, sembra quasi impossibile individuare un testo che possa essere considerato la fonte diretta del cantare; spesso, in queste occasioni, si chiama in causa la particolare inventiva dell'autore o si rimanda con cenni abbastanza generici a temi e motivi della tradizione orale, di per sé difficilmente attingibile da parte degli studiosi. Ma proprio contro la tendenza dei filologi a lasciare quasi inesplorato il campo della tradizione orale e popolare si è scagliato più volte Carlo Donà⁹. Occupandosi soprattutto dei cosiddetti "cantari novellistici", lo studioso svela come dietro a tanti testi in ottave comunemente catalogati come "senza fonte" o per i quali si rimanda genericamente ad una tradizione popolare e folklorica, sia in realtà possibile individuare tipi tradizionali ben specifici e già fissati da Aarne-Thompson¹⁰. Rigettando quindi la «teoria del minestrone» (espressione con cui Donà definisce la tendenza di alcuni filologi a rimandare, in caso di mancata individuazione di una fonte determinata ed esplicita, ad un generico bacino di materiali tradizionali, popolari e folklorici), lo studioso procede alla dettagliata analisi di diversi esemplari del genere, giungendo a concludere che «i cantari "novellistici" che non derivano da fonti letterarie specifiche nascono prevalentemente dalla *diretta* rielaborazione di singoli canovacci favolistici»¹¹. Grazie agli studi di Donà, quindi, i cantari si presentano sempre meno come frutto della genuina inventiva dei loro autori e sempre più come il risultato della rielaborazione di un modello preesistente (sia esso di ma-

⁹ Lo studioso affronta la questione in almeno due contributi: C. Donà, *Cantari e fiabe: a proposito del problema delle fonti*, «Rivista di Studi testuali», VI/VII, 2004-2005, pp. 105-137; *Cantari, fiabe e filologi*, in *Il cantare italiano tra folklore e letteratura*, cit., a cura di Picone e Rubini, pp. 147-170.

¹⁰ Per i repertori di Antti Aarne e Stith Thompson si rimanda alla recente revisione messa a punto da Hans-Jörg Uther (e identificata dalla sigla ATU); cfr. H.J. Uther, *The Types of International Folktales: A Classification and Bibliography, Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*, 284-286, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 2004.

¹¹ Donà, *Cantari, fiabe e filologi*, cit., p. 160.

trice letteraria o di natura folklorica), reinterpretato e adattato per andare incontro al gusto del pubblico delle piazze.

Questa inedita prospettiva sul genere sembra aprire la strada a nuove promettenti indagini, per le quali potrebbero essere di particolare interesse le riflessioni di Nicolò Pasero a proposito dei "testi-snodo", etichetta sotto la quale vengono collocati testi caratterizzati da una particolare inclinazione alla ri-creazione dei materiali folklorici¹². Rimanendo tuttavia nel più ampio contesto metaforico all'interno del quale stiamo conducendo la nostra analisi, vediamo come il genere "cantare" si collochi su un ulteriore punto di "snodo", nel quale entrano in contatto tradizione popolare (eminentemente orale) e tradizione letteraria (principalmente scritta).

Ma la rielaborazione a cui vengono sottoposti i materiali preesistenti non è solo di tipo tematico; i cantari, infatti, rappresentano una vera e propria "svolta" anche da un punto di vista formale. Sebbene il dibattito sulle origini dell'ottava *vexata quaestio* che vede contrapporsi chi sostiene che la paternità sia da attribuire a Boccaccio e chi ritiene che il poeta di Certaldo si sia in realtà rifatto ad una forma già utilizzata a livello popolare non abbia ancora raggiunto una soluzione condivisa da tutta la critica¹³, l'utilizzo dell'ottava rima si configura come un'assoluta novità nella prima metà del XIV secolo. Che il primato sia da attribuire a una figura autoriale di altissimo profilo o ad un anonimo autore di cantari, l'invenzione di questa nuova unità strofica di tipo narrativo è un vero e proprio fattore di svolta, che dà compattezza ad un genere tematicamente molto vario e che otterrà la sua definitiva consacrazione nel sapiente

¹² Cfr. N. Pasero, *Unicità e pluralità della cultura folklorica medievale*, «L'immagine riflessa», XVIII, 2009, pp. 11-19. Il contributo costituisce il punto di riferimento teorico da cui ha preso le mosse il convegno all'interno del quale si inserisce la nostra riflessione.

¹³ Tra i contributi fondamentali in merito alla questione ricordiamo in particolare: C. Dionisotti, *Appunti su antichi testi*, «Italia medioevale e umanistica», VII, 1964, pp. 99-131; A. Roncaglia, *Per la storia dell'ottava rima*, «Cultura Neolatina», XXV, 1965, pp. 5-14; G. Gorni, *Un'ipotesi sull'origine dell'ottava rima*, «Metrica», I, 1978, pp. 79-94; A. Balduino, «Pater *semper incertus*»: ancora sulle origini dell'ottava rima, «Metrica», III, 1984, pp. 107-158 (ora anche *Petrarca e altri poeti del Trecento*, Firenze, Olschki, 1984, pp. 93-140).

uso che ne faranno Pulci, Boiardo, Ariosto, Tasso e gli altri autori del grande poema epico-cavalleresco¹⁴.

Già da questa sintetica panoramica iniziale, ci sembra emergere chiaramente il ruolo nodale ricoperto dal multiforme *corpus* di opere che vanno sotto l'etichetta di "cantare". A questo genere viene tuttavia ricondotta una tale varietà di testi (che si differenziano per lunghezza, argomento, indice di formularità, complessità stilistica e sintattica, rapporto con le fonti, articolazione della tradizione manoscritta, etc.) che ognuno di essi meriterebbe un discorso a parte.

Nel corso dei nostri studi abbiamo avuto modo di approfondire l'analisi di un rappresentante un po' particolare del genere; si tratta dei *Cantari di Lancillotto*, che, dopo essere stati editi criticamente per la prima volta da Evans Thomas Griffiths nel 1924¹⁵, sono stati recentemente oggetto di una nuova edizione a cura di Maria Bendinelli Predelli (2015)¹⁶.

I *Cantari di Lancillotto*, noti anche con il titolo di *Struzione della Tavola Ritonda* (entrambe le espressioni hanno testimonianza antica e si alternano all'interno del testo e delle rubriche), si articolano in sette sotto-unità oscillanti tra le 42 e le 58 ottave, per un totale di poco meno di 2800 versi. L'opera, anonima e scritta in volgare fiorentino, è trasmessa da un unico codice¹⁷ quattrocentesco, il Pluteo 78.23 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze¹⁸, un manoscritto miscelaneo

¹⁴ Cfr. A. Limentani, *Struttura e storia dell'ottava rima*, «Lettere italiane», XIII, 1, 1961, pp. 20-77.

¹⁵ *Li chantari di Lancillotto*, edited with introduction, notes and glossary by E.T. Griffiths, Oxford, Clarendon Press, 1924.

¹⁶ *La Struzione della Tavola Ritonda (I Cantari di Lancillotto)*, a cura di M. Bendinelli Predelli, Firenze, Società editrice fiorentina, 2015. I passi del testo citati nel presente contributo sono tratti da quest'ultima edizione, che di fatto aggiorna e completa uno studio critico pubblicato qualche anno prima: M. Bendinelli Predelli, *La struzione della Tavola Rotonda*, «Letteratura Italiana Antica», XIII, 2012, pp. 17-111.

¹⁷ In realtà il testo è trasmesso anche da un altro manoscritto, seriore, conservato alla biblioteca della *Royal Society* di Londra, ma questo, in quanto *descriptus* del Laurenziano, si rivela filologicamente trascurabile.

¹⁸ Cfr. la scheda redatta in occasione dell'VIII Congresso Internazionale di Studi Romanzi (3-8 aprile 1956) e pubblicata in *Mostra di codici romanzi delle biblioteche fiorentine*, Firenze, Sansoni, 1957, pp. 26-28.

che contiene una sezione canterina, all'interno della quale la medesima mano ha copiato quattro cantari, tra cui il nostro¹⁹. In base al criterio stabilito da De Robertis e che abbiamo precedentemente ricordato, il testo dei *Cantari di Lancillotto* sarebbe dunque quattrocentesco o, secondo la felice espressione di Michelangelo Picone, «la variante quattrocentesca di un cantare sulla distruzione della Tavola Rotonda che poteva essere in circolazione già da tempo»²⁰.

I sette *Cantari di Lancillotto* narrano le drammatiche vicende che portarono alla morte di re Artù e alla fine dei cavalieri della Tavola Rotonda; l'anonimo autore dichiara esplicitamente più volte di rifarsi ad un testo scritto: «e qui di lui fa punto la scrittura» (I.41, 8), «ch'i' saccia seguir dietro alle scritture» (II.1, 4), «la qual seguì nel libro per ragione» (II.44, 3); «racconta il libro e lla storia verace» (IV.2, 1), «legga chi vole, e troveràllo scritto / nel libro» (V.39, 2-3), «or lascio qui e torno a' suo parenti, / sì come segue di lor la scrittura» (VII.41, 2-3), «racconta il libro» (VII.40, 7).

La presenza di affermazioni di tal sorta non è per niente insolita all'interno del genere: innumerevoli autori di cantari affermano di attingere i propri materiali da una fonte scritta, non sempre individuabile, ma la cui evocazione è sufficiente a legittimare la veridicità di quanto esposto²¹. Nel nostro caso, tuttavia, il richiamo alla fonte è molto più di un *topos* letterario; i *Cantari di Lancillotto* costituiscono infatti uno di quegli esemplari del genere per cui è possibile individuare una precisa fonte scritta di matrice letteraria. Sebbene il titolo dell'opera di riferimento non venga mai esplicitato dall'autore, i *Cantari di Lancillotto* costituiscono la riduzione in ottave della *Mort le*

¹⁹ Nell'ordine vi troviamo il *Libro d'Amadio* in otto cantari (meglio noto come *La bella Camilla*), il cantare di *Piramo e Tisbe*, il *Cantare del Mercatante* (noto anche come *La canzone dell'indovinello*) e, infine, i sette *Cantari di Lancillotto*.

²⁰ Picone, *Il cantare cavalleresco*, in *Il cantare italiano tra folklore e letteratura*, cit., a cura di Picone e Rubini, pp. 259-275, p. 262. Sulla questione della datazione si veda anche: R. Rabboni, *Per il testo (e la datazione) dei Cantari di Lancillotto*, in *Generi e contaminazioni. Studi sui cantari, l'ecloga volgare e la prima imitazione petrarchesca*, Roma, Aracne, 2013, pp. 137-180.

²¹ Cfr. Cabani, *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, cit., in particolare alle pp. 127-142.

roi Artu, l'ultimo dei cinque romanzi in prosa che costituiscono il ciclo del *Lancelot-Graal*²². La derivazione dei cantari dal romanzo oitanico era già stata segnalata agli inizi del secolo scorso negli studi di James Douglas Bruce²³, ricevendo poi conferme più puntuali nell'edizione Griffiths e venendo ulteriormente approfondita da Picone²⁴.

Il filone tematico a cui l'anonimo autore di cantari decide di fare ricorso è dunque quello della tradizione colta romanzesca originatasi più di un secolo prima in area francese. Le ottave coprono l'intero arco narrativo del romanzo, ma il canterino riesce a dar vita ad un'opera completamente diversa: non si tratta solo della selezione e del rimaneggiamento dei materiali narrativi, ma dell'elaborazione di una nuova forma in vista di una nuova destinazione.

Il primo elemento di "svolta" salta subito agli occhi: la materia arturiana, che il ciclo della *Vulgate* aveva profondamente rielaborato e definitivamente consegnato alla prosa nel corso della prima metà del XIII secolo, ritorna a essere narrata in versi e, per la precisione, in ottava rima. Questo aspetto segna tra l'altro un elemento di novità rispetto alle altre "riscritture" in volgare italiano della medesima materia: sia il *Tristano Panciatichiano*, sia la *Tavola Ritonda* (che, pur concentrandosi sulla figura di Tristano, ripropongono entrambi materiali tratti dalla *Mort Artu*) sono infatti scritti in prosa.

Direttamente collegato a questo aspetto è il secondo elemento di "svolta": se il passaggio della materia arturiana al romanzo in prosa aveva comportato il progressivo abbandono della dimensione dell'oralità per destinare sempre più le *am-*

²² L'edizione di riferimento è quella di Jean Frappier: *La Mort le roi Artu, roman du XIII^e siècle*, a cura di J. Frappier, Genève-Paris, Droz, 1936.

²³ J.D. Bruce, *The development of the Mort Arthur theme in Medieval Romance*, «The Romanic Review», IV, 1913, pp. 403-471; l'analisi dei *Cantari di Lancillotto* occupa le pp. 436-446.

²⁴ Nel già citato contributo (cfr. nota 20) Picone si limita all'analisi del rapporto tra la fonte romanzesca e il primo dei sette cantari; l'estensione all'intera opera del puntuale confronto tra il testo francese e il poema in ottave è stata il principale oggetto della tesi di laurea magistrale di chi scrive (cfr. S. Rozza, *I Cantari di Lancillotto e il trattamento delle fonti francesi*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Milano, ciclo XXIX, 2014).

bages pulcerrime alla pratica della lettura, i cantari prevedono il ritorno ad una fruizione di tipo orale e comunitario. In realtà, l'effettiva esecuzione in piazza dei *Cantari di Lancillotto* rimane indimostrabile e, anzi, per certi aspetti poco probabile; l'utilizzo delle formule tipiche della *performance* orale potrebbe essere un richiamo puramente fittizio all'oralità, ormai cristallizzatosi nel genere, mentre la notevole lunghezza del testo, articolato in ben sette *séances* canterine, ma anche, e soprattutto, una certa complessità sintattica (estensione ed elaborazione delle proposizioni; utilizzo di inarcature, anche interstrofiche)²⁵ e una sostanziale regolarità metrica, farebbero pensare più a «un'operazione a tavolino: che ha prodotto un testo per la sola lettura, o che, altrimenti, ha reso funzionale alla lettura un testo nato per essere eseguito davanti a un pubblico»²⁶.

Per comprendere fino in fondo in cosa sia consistita questa "operazione a tavolino" bisogna prendere in considerazione il piano più propriamente tematico e contenutistico dell'opera, nel quale si annida un ulteriore elemento di "svolta". Il rapporto che intercorre tra i cantari e il romanzo francese è molto stretto: un confronto esteso e puntuale tra i due testi mostra come in diversi passaggi il dettato del testo in volgare italiano si avvicini molto a quello della fonte²⁷, tanto da non poter escludere una derivazione diretta dei cantari da un modello francese della *Mort Artu*, della quale sappiamo essere circolato in Italia più di un esemplare²⁸. Non è necessario arrivare a citare i versi

²⁵ Cfr. Bendinelli Predelli, *La Struzione*, cit., pp. LXIV-LXVI.

²⁶ Rabboni, *Per il testo (e la datazione)*, cit., p. 141.

²⁷ Per alcuni esempi di confronto puntuale tra la fonte francese e i *Cantari di Lancillotto* cfr. S. Rozza, «*Racconta il libro e lla storia verace*»: i Cantari di Lancillotto e le strategie di ripresa della fonte, «*Critica del testo*», XIX, 2, 2016, pp. 199-231.

²⁸ Sono poco meno di una decina i codici per i quali si può ricostruire un'origine o una circolazione nella nostra penisola; cfr. D. Delcorno Branca, *La tradizione della «Mort Artu» in Italia*, «*Critica del testo*», VII, 1, 2004, pp. 317-339; da completare con il contributo di L. Leonardi, "Nuovi" manoscritti della *Mort le roi Artu*, in *Studi di Filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, a cura di P.G. Beltrami et al., 2 voll., Pisa, Pacini Editore, 2006, vol. II, pp. 883-898. A fronte di diverse testimonianze relative alla circolazione in Italia di esemplari francesi del romanzo, non ci sono invece prove dell'esistenza di una sua traduzione integrale in volgare italiano; tuttavia, come il fortuito ritrovamento reso noto da Luca Cadioli ha reso evidente, questo dato potrebbe essere ancora suscettibile di inaspettate e quanto mai fortunate scoperte. Cfr. *Lancillotto. Versione italiana inedita del «Lancelot en*

di Dante per sapere che le tematiche arturiane in generale e, in particolare, quelle legate alla fine della corte di re Artù avevano avuto un'ampia diffusione e una profonda penetrazione all'interno della penisola italiana. Successo testimoniato anche dal nostro anonimo canterino proprio nell'ottava incipitaria dell'opera:

I.1

Io priego Te, Signor, che sofferisti
per redenzione del mondo passione,
ch'io della grazia tua tanto n'acquisti
ch'io sappia ben dir propio con ragione,
a grandi e piccolini insieme misti,
la vaga storia della struzione
della Ritonda Tavola, che tanto
ancor si noma per prosa e per canto.

Parallelamente alla confezione e alla circolazione in area italiana di testimoni manoscritti del testo francese della *Mort Artu*, sembra aver avuto un ruolo di rilievo anche il processo di riscrittura del romanzo oitanico in volgare italiano, testimoniato, oltre che dai nostri cantari, dal *Tristano Panciaticchiano*, dalla *Tavola Ritonda*, dalla novella 82 del *Novellino* e da una traduzione in ebraico di un antecedente in italiano andato però perduto²⁹. I *Cantari di Lancillotto* costituiscono comunque l'unica riscrittura “integrale” della *Mort Artu* che sia giunta fino a noi; le ventitré sequenze narrative che costituivano il romanzo vengono ripartite nei sette cantari secondo un preciso progetto autoriale, che, con una sola eccezione, fa coincidere i confini delle *séances* canterine con quelli di due o più sequenze romanzesche.

prose», a cura di L. Cadioli, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2016.

²⁹ Per la fortuna della *Mort Artu* nella penisola italiana restano fondamentali i numerosi contributi di Daniela Delcorno Branca, tra i quali ricordiamo in particolare: D. Delcorno Branca, *Le storie arturiane in Italia*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, 2. *Il Medioevo volgare*, a cura di P. Boitani et al., 5 voll., Roma, Salerno, 2003, vol III., pp. 385-403; *La tradizione della «Mort Artu» in Italia*, a cura di P. Boitani, M. Mancini, A. Varvaro, cit.; *Prospettive per lo studio della Mort Artu in Italia*, in *Modi e forme della fruizione della “materia arturiana” nell'Italia dei sec. XIII-XV* (Milano, 4-5 febbraio 2005), a cura di A.M. Finoli, Milano, Istituto Lombardo di scienze e lettere, 2006, pp. 67-84.

I materiali della fonte vengono manipolati al fine di dare alle sottounità canterine l'andamento episodico tipico dei cantari, operando una selezione che tende senza dubbio a privilegiare la materia militare a discapito della componente amorosa: se le sequenze narrative delle battaglie vanno spesso incontro ad un profondo processo di riscrittura (nonostante queste fossero già presenti e ben dettagliate nella fonte francese), le sequenze di contenuto amoroso (come l'incontro tra Lancillotto e la damigella di Escalot o quello tra quest'ultima e Galvano) o di natura, potremmo dire, " lirica " (come il lamento di Artù sui corpi dei cavalieri uccisi in battaglia) vengono fatte oggetto di un procedimento di *reductio* estrema.

Il canterino si comporta quindi in maniera abbastanza libera nei confronti della fonte, mantenendosi pedissequamente vicino al dettato romanzesco in alcuni passaggi e allontanandosi anche di molto da esso in altri casi, evidentemente per adattare i contenuti ad un pubblico sensibilmente diverso da quello dei romanzi arturiani. Nel complesso possiamo rinvenire un 53% di ottave con riscontro (più o meno letterale) nella fonte francese a fronte di un 47% di ottave prive di corrispondenza nel modello (ma solo in parte occupate da contenuti altamente formulari, quali invocazioni, congedi, etc.).

Non potendo in questa sede scendere nel dettaglio di questa operazione di riscrittura, ci limiteremo ad un solo esempio, che riguarda il particolare " filtro " scelto dall'anonimo canterino per presentare le vicende narrate. La particolare chiave interpretativa che l'autore suggerisce al proprio pubblico è esplicitata in tre punti topici dell'opera. Dopo una prima ottava occupata dalla tradizionale invocazione religiosa e dall'enunciazione della tematica arturiana, la seconda ottava del primo cantare richiama un'altra materia di grande successo in quel periodo, vale a dire quella troiana, per instaurare un parallelo tra la bellissima Elena di Troia, che provocò la rovina della sua gente, e l'altrettanto avvenente Ginevra, che portò al disastro Artù con tutta la sua corte:

I.2

Com'è notorio a tutto quanto il mondo
 i ma' che già per femina so' stati,
 e come Troia ne fu messa in fondo,
 e terre e genti a morte consumati:
 così simile i· re Artù giocondo
 con tutti i suo baron d'onor pregiati,
 per la suo donna Ginevra reïna
 tutti morinno con crudel rovina.

Un riferimento molto più fugace, anche se estremamente significativo per la posizione che occupa nell'impianto dell'opera, si colloca a metà della sequenza di sette cantari:

IV.2 vv. 7-8

e questo assedio fé cotanto forte
 per suoi nipoti vendicar la morte,

IV.3 vv. 1-2

e per pigliar la sua fallace sposa,
 per cui cagion cotanto danno nacque.

A confermare la necessità di questa nuova chiave interpretativa delle note vicende giungono le inequivocabili affermazioni dell'*explicit*; nella penultima ottava dell'opera, infatti, il canterino inserisce l'insegnamento morale che vorrebbe lasciare al proprio pubblico, svelando il risvolto pratico di quanto narrato:

VII.51

Oma' vi vo' pregar, cortese gente,
 che nelle donne altrui non vi impacciate,
 ch'asempre v'ho mostrato chiaramente,
 il qual v'è specchio che ve ne guardiate;
 e chi ha dama bella ed avenente,
 guardila sì nel verno e nella state
 ch'ella non facci malizie alcune,
 sì come fé Ginevra a· re Artune.

Ecco dunque la cornice didattico-moraleggiante (per nulla insolita all'interno del genere), venata di esplicita misoginia, all'interno della quale l'anonimo canterino riconduce i materiali tratti dalla propria fonte, avvicinando così le sublimi e drammatiche imprese degli eroi arturiani al vissuto socio-culturale del proprio uditorio (o, forse, dei propri lettori).

La “svolta” interpretativa si affianca dunque a quella linguistica (dal francese all’italiano), formale (dalla prosa ai versi) e ricezionale (da un pubblico colto a uno più popolare e da una fruizione scritta a una orale, almeno nella finzione letteraria). Lo stretto rapporto con una fonte scritta e di grande statura letteraria fa dei *Cantari di Lancillotto* un prodotto culturale che si situa sul confine tra tradizione popolare e tradizione letteraria. Già Michelangelo Picone osservava come:

in una ideale diacronia della produzione canterina di argomento cavalleresco i nostri cantari [...] verrebbero così ad occupare una posizione intermedia fra i cantari primitivi, ancora trecenteschi (tipo quello di *Fiorio e Biancifiore* o del *Bel Gherardino*) e i cantari tardo-quattrocenteschi (tipo la *Spagna in rima* e l’*Orlando*), e quindi fra i cantari fiabeschi, a sfondo vagamente arturiano, e i cantari epici, a sfondo carolingio. In altre parole, i *Cantari di Lancillotto* rappresenterebbero il momento di passaggio fra un iniziale sfruttamento in direzione folklorica delle tematiche cavalleresche, ed una loro posteriore utilizzazione sempre più decisamente letteraria³⁰.

Più di recente, Dario Mantovani ha inserito i *Cantari di Lancillotto* in un *corpus* di testi (costituito anche dai cantari della *Guerra di Troia*, dal *Piramo e Tisbe*, dall’*Istoria di Alessandro Magno* di Domenico Scolari e dalle *Eroidi* di Domenico da Monticchiello), i cui tratti distintivi come «la presenza di fonti in senso tecnico e la maggiore lunghezza e strutturazione (anche dal punto di vista sintattico e metrico) del testo, chiaramente indebitato con la scrittura consentono di intravedere [...] una *intentio operis* differente, nel segno della letterarietà»³¹.

Alcuni tratti caratteristici dei *Cantari di Lancillotto* sembrano dunque collocare il nostro testo in prossimità di un momento di “svolta” del genere canterino, situandolo a metà strada tra la forma più classica del cantare (al cui repertorio stilistico e formulare continua ad attingere a piene mani) e quei “poemi in ottave” che sono gli antesignani del grande poema epico-cavalleresco che tanto successo avrebbe incontrato di lì a qualche decennio.

³⁰ Picone, *Il cantare cavalleresco*, cit., p. 267.

³¹ D. Mantovani, *Cantare, poema, ciclo: il laboratorio della scrittura in ottava rima*, «Critica del testo», XIX, 2, 2016, pp. 161-166, p. 162.

Bibliografia

- Balduino A., «*Pater semper incertus*»: ancora sulle origini dell'ottava rima, «*Metrica*», III, 1984, pp. 107-158 (poi in *Balduino, Petrarca e altri poeti del Trecento*, Firenze, Olschki, 1984, pp. 93-140).
- Barbellini Amidei B., *I cantari tra oralità e scrittura*, in *Il cantare italiano tra folklore e letteratura, Atti del Convegno internazionale di Zurigo (Landesmuseum, 23-25 giugno 2005)*, a cura di M. Picone, L. Rubini, Firenze, Olschki, 2007, pp. 19-28.
- , *Quando il testo si fa voce. A proposito del “cantare” e della sua funzione sociale*, «*Proteo*», III, 1, 1997, pp. 5-15.
- Bendinelli Predelli, *La struzione della Tavola Rotonda*, «*Letteratura Italiana Antica*», XIII, 2012, pp. 17-111.
- Bruce J.D., *The development of the Mort Arthur theme in Medieval Romance*, «*The Romanic Review*», IV, 1913, pp. 403-471.
- Cabani M.C., *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1988.
- De Robertis D., *La tradizione dei cantari*, in *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona (Vol. 22). Actes du XIè Congrès international de la Société Rencesvals (Barcelona, 22-27 août 1988)*, 2 voll., Barcellona, Real Academia de Buenas Letras, 1990, vol. II, pp. 425-431.
- , *Problemi di metodo nell'edizione dei cantari*, in *Studi e problemi di critica testuale, Convegno di Studi di Filologia italiana nel Centenario della Commissione per i testi di Lingua (7-9 aprile 1960)*, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1961, pp. 119-138 (poi in *De Robertis, Editi e rari*, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 91-109).
- Delcorno Branca D., *Prospettive per lo studio della Mort Artu in Italia, in Modi e forme della fruizione della “materia arturiana” nell'Italia dei sec. XIII-XV (Milano, 4-5 febbraio 2005)*, a cura di A.M. Finoli, Milano, Istituto Lombardo di scienze e lettere, 2006, pp. 67-84.
- , *La tradizione della «Mort Artu» in Italia*, «*Critica del testo*», VII, 1, 2004, pp. 317-339.
- , *Le storie arturiane in Italia*, in *Lo spazio letterario del Medioevo, 2. Il Medioevo volgare*, a cura di P. Boitani et al., 5 voll., Roma, Salerno, 2003, vol III., pp. 385-403.
- Dionisotti C., *Appunti su antichi testi*, «*Italia medioevale e umanistica*», VII, 1964, pp. 99-131.
- Donà C., *Cantari e fiabe: a proposito del problema delle fonti*, «*Rivista di Studi testuali*», VI/VII, 2004-2005, pp. 105-137.
- , *Cantari, fiabe e filologi*, in *Il cantare italiano tra folklore e letteratura, Atti del Convegno internazionale di Zurigo (Landesmuseum, 23-25*

- giugno 2005), a cura di M. Picone, L. Rubini, Firenze, Olschki, 2007, pp. 147-170.
- Gorni G., *Un'ipotesi sull'origine dell'ottava rima*, «Metrica», I, 1978, pp. 79-94.
- Il Cantare dei Cantari e il Serventesco del Maestro di tutte le Arti*, a cura di P. Rajna, «Zeitschrift für Romanische Philologie», II, 1878, pp. 220-254 e 419-437 (ristampato in P. Rajna, *Scritti di Filologia e Linguistica italiana e romanza*, 3 voll., a cura di G. Lucchini, Roma, Salerno, 1998, vol. I, pp. 525-602).
- I cantari. Struttura e tradizione. Atti del Convegno Internazionale di Montreal, 19-20 marzo 1981*, a cura di M. Picone, M. Bendinelli Predelli, Firenze, Olschki, 1984.
- La Mort le roi Artu, roman du XIII^e siècle*, a cura di J. Frappier, Genève-Paris, Droz, 1936.
- La Struzione della Tavola Ritonda (I Cantari di Lancillotto)*, a cura di M. Bandinelli Predelli, Firenze, Società editrice fiorentina, 2015.
- Lancillotto. Versione italiana inedita del «Lancelot en prose»*, a cura di L. Cadioli, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2016.
- Leonardi L., "Nuovi" manoscritti della *Mort le roi Artu*, in *Studi di Filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, a cura di P.G. Beltrami et al., 5 voll., Pisa, Pacini Editore, 2006.
- Li chantari di Lancillotto*, a cura di E.T. Griffith, Oxford, Clarendon Press, 1924.
- Limentani A., *Struttura e storia dell'ottava rima*, «Lettere italiane», XIII, 1, 1961, pp. 20-77.
- Mantovani D., *Cantare, poema, ciclo: il laboratorio della scrittura in ottava rima*, «Critica del testo», XIX, 2, 2016, pp. 161-166.
- Mantovani D., *Un'"officina" di genere, tra cantare e poema in ottava rima*, «Critica del testo», XVII, 3, 2014, pp. 45-73.
- Mostra di codici romanzi delle biblioteche fiorentine. VIII Congresso Internazionale di Studi Romanzi (3-8 aprile 1956)*, Firenze, Sansoni, 1957.
- Pasero N., *Unicità e pluralità della cultura folklorica medievale*, «L'Immagine Riflessa», XVIII, 2009, pp. 11-19.
- Picone M., *Il cantare cavalleresco, in Il cantare italiano tra folklore e letteratura, Atti del Convegno internazionale di Zurigo (Landesmuseum, 23-25 giugno 2005)*, a cura di M. Picone, L. Rubini, Firenze, Olschki, 2007, pp. 259-275.
- Praloran M., *Alcune osservazioni sullo studio delle strutture formali nei cantari*, in *Il cantare italiano tra folklore e letteratura, Atti del Con-*

- vegno internazionale di Zurigo (Landesmuseum, 23-25 giugno 2005)*, a cura di M. Picone, L. Rubini, Firenze, Olschki, 2007, pp. 3-17.
- Rabboni R., *Boccaccio e i cantari: un'antologia in ottave di fine Trecento (Laur. Plut. LXXVIII.23, cc. 138-178) e il Corbaccio*, in *Giovanni Boccaccio: tradizione, interpretazione e fortuna. In ricordo di Vittore Branca, Atti del Convegno (Udine, 23-25 maggio 2013)*, a cura di A. Ferracin, M. Venier, Udine, Forum, 2014, pp. 173-187.
- , *Per il testo (e la datazione) dei Cantari di Lancillotto*, in Id., *Generi e contaminazioni. Studi sui cantari, l'ecloga volgare e la prima imitazione petrarchesca*, Roma, Aracne, 2013, pp. 137-180.
- Rajna P., *Scritti di Filologia e Linguistica italiana e romanza*, a cura di G. Lucchini, 3 voll., Roma, Salerno, 1998.
- Roncaglia A., *Per la storia dell'ottava rima*, «Cultura Neolatina», XXV, 1965, pp. 5-14.
- Rozza S., *I Cantari di Lancillotto e il trattamento delle fonti francesi*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Milano, ciclo XXIX, 2014.
- «*Racconta il libro e la storia verace*»: *i Cantari di Lancillotto e le strategie di ripresa della fonte*, «Critica del testo», XIX, 2, 2016, pp. 199-231.
- Sacchetti F., *Le trecento novelle*, a cura di M. Zaccarello, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2014.
- Uther H.J., *The Types of International Folktales: A Classification and Bibliography based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*, 3 voll., Helsinki, Suomalainen Tiedekatemia, Academia scientiarum Fennica, 2004:
- , «FF Communications», vol. CXXXIII, n. 284, *Part I: Animal Tales, Tales of Magic, Religious Tales, and Realistic Tales, with an Introduction*.
- , «FF Communications», vol. CXXXIV, n. 285, *Part II: Tales of the Stupid Ogre, Anecdotes and Jokes, and Formula Tales*.
- , «FF Communications», vol. CXXXV, n. 286, *Part III: Appendices*.

Serena Cutruzzolà

La pastorella: caratteri innovativi e riemersioni popolari in Giraut de Borneil (*BdT* 242.44) e in Gavaudan (*BdT* 174.4 e *BdT* 174.6)*

La pastorella è un genere lirico-narrativo – o “oggettivo” secondo l’etichetta adottata dalla critica romantico-positivista – in cui si narra l’incontro tra un cavaliere e una pastora. La sua peculiarità consiste nell’ibridismo, che la accomuna, da un lato, alla *canço* per il tono lirico soggettivo, per la brevità del dettato e per l’importanza della funzione affidata al canto e, dall’altro, ai *récits* cantati, all’epica e all’agiografia, per il dispiegarsi di motivi narrativi, che conferiscono una durata al racconto dei tentativi di seduzione attuati dal cavaliere nei confronti di una pastora consenziente o contraria¹; il tutto mediante una struttura dialogica che crea dinamismo, ai limiti della teatralità, all’interno del discorso lirico².

Pur trattando di pastorelle, non intendo in questa sede entrare nella *vexata questio* dell’origine e della derivazione del genere³; ma vorrei almeno notare come la pastorella, nonostante

* Ringrazio il Prof. Beltrami e la Prof.ssa Menichetti per la lettura di tale contributo, le osservazioni e i preziosi suggerimenti.

¹ Una variante di questa struttura è costituita da quei testi in cui il cavaliere incontra non una pastora, bensì un pastore. A tal proposito, per una puntualizzazione si veda M. Calzolari, *Pastori e poeti. Osservazioni su alcune pastorelle del XIII secolo*, «Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», XLIV, 1993-1994, pp. 5-36.

² Cfr. P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972, pp. 286 ss.

³ Per una sintetica ma efficace ricostruzione del dibattito intorno all’origine della pastorella, cfr. A. Biella, *Considerazioni sull’origine e la diffusione della Pastorella*, «Cultura neolatina», XXV, 1965, pp. 236-268. Si vedano altresì *La pastourelle dans la poésie occitane du Moyen Âge*, a cura di J. Audiau, Paris, De Boccard, 1923;

la sua apparente collateralità con gli altri generi del sistema poetico medievale (la *canço*, il sirventese, la tenzone), costituisca di per sé un “luogo di snodo”: essa è, cioè, «pietra di paragone e, al tempo stesso, setaccio di quanto ritenuto fondamentale o, almeno, di quanto si è ritenuto fondamentale dibattere nell’universo trobadorico»⁴. Nello specifico, tenterò di dimostrare come la pastorella di Giraut de Borneil, *L’autrer lo primer jorn d’aost* (*BdT* 242.44), in virtù dei suoi caratteri innovativi rispetto al cosiddetto “schema classico” (basato principalmente sulla seduzione, da parte di un cavaliere, nei confronti di una pastora), rappresenti un momento di snodo fondamentale nella tradizione letteraria e come il suo impianto narrativo venga ripreso da Gavaudan, seppur rifunzionalizzato in una nuova prospettiva sociologica.

1. Rifunzionalizzazioni degli elementi tradizionali nella pastorella di Giraut de Borneil

In *L’autrer lo primer jorn d’aost*, il protagonista maschile, nonché voce narrante, cavalca triste e solitario sin quando, udito un canto femminile, si dirige verso una pastora, che è intenta ad ammassare delle felci. Se, come di consuetudine, nelle pastorelle è il cavaliere, cioè il seduttore, ad avvicinarsi alla pastora, normale oggetto di seduzione, rivolgendole delle domande, elogiandola e promettendole dei doni – instaurando, così, una chiara dinamica di seduzione –, in Giraut de Borneil si verifica un’originale inversione dei ruoli. È la pastora, infatti,

M. Zink, *La pastourelle. Poésie et folklore au Moyen Âge*, Paris-Montréal, Bordas, 1972; P. Bec, *La pastourelle*, in *La lyrique française au Moyen Âge (XII^e-XIII^e siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, 2 voll., Paris, A. & J. Picard, 1977, vol. pp. 119-136; L. Spetia, *Alle origini della pastorella, un genere popolare*, «Studi mediolatini e volgari», LVI, 2010, pp. 167-216. Per uno sguardo più ampio, che va dalle origini del genere sino all’Umanesimo, cfr. R. Antonelli, *Metamorfosi. La pastorella da Marcabruno a Lorenzo il Magnifico*, in *Formes et fonctions de la parodie dans les littératures médiévales*, a cura di J. Bartuschat, C. Cardelle de Hartmann, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2013, pp. 133-158.

⁴ C. Franchi, *Trobei pastora. Studio sulle pastorelle occitane*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2006, p. 23.

a prendere l'iniziativa, avviando in tal modo il dialogo con il protagonista maschile:

II.

E si tot s'avia pel brost
 estrecha·lh gonela que vest,
 ans que li demandes: «Don est?»
 ela·m tenc a l'estribera;
 pois me dis: «Per cal dressera
 venguetz ni don etz issitz?
 Ja·m sembra siatz marritz;
 no m'aiatz per trop parlera,
 que, car etz sols escharitz,
 ai be drech que vos enquera» (BdT 242.44, vv. 10-20).

[E sebbene, per il fogliame, avesse tirato su la veste che indossava, prima che le potessi domandare «Di dove siete?», mi prese per la staffa; poi mi disse: «Per quale sentiero siete venuto e da dove provenite? Mi sembra pure che siate triste; non prendetemi per una chiacchierona, poiché, dal momento che siete da solo ramingo, ho ben diritto di farvi delle domande»].⁵

Come si legge ai vv. 12 e 13, il discorso è articolato in modo tale da mettere in risalto l'impeto della pastora: all'atto mancato del cavaliere «ans que li demandes “Don est?”» si sostituisce il passaggio all'atto della pastora «ela·m tenc a l'estribera, pois me dis...». Tale inversione è funzionale alla continuazione della narrazione: mediante le domande della pastora, il protagonista può, infatti, dare adito al proprio lamento amoroso. Si verifica, in tal modo, uno spostamento del lamento dal soggetto femminile a quello maschile; spostamento che nel *corpus* delle pastorelle oitaniche e occitaniche è quasi assente:

III.

«Toza, be·us dirai, can que cost,
 pos tan gen m'en avetz enquist,
 cals aventura·m mena trist:
 de bon'ami'ai nescera
 que fos fin'e vertadera;
 qu'era me sui departitz

⁵ Le traduzioni sono riprese, con qualche modifica, da C. Franchi (a cura di), *Pastorelle occitane*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006. L'edizione di riferimento di Giraut de Borneil è *Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Bornelb*, a cura di A. Kolsen, 2 voll., Niemeyer, Halle 1910-1935.

d'una fals'abetairitz
 que·m fa chamjar ma charrera
 e fora·m chabdels e guitz,
 si no fos tan volatera» (BdT 242.44, vv. 21-30).

[«Ragazza, ben vi dirò, per quanto mi costi, dal momento che me lo avete chiesto tanto gentilmente, quale ventura mi rende triste: sento la mancanza di una buon'amica che sia fedele e sincera; perché ora mi sono separato da una falsa ingannatrice che mi fa cambiare strada e sarebbe stata per me un signore e una guida, se non fosse tanto volubile».]

Totalmente in linea con il moralismo cortese di Giraut de Borneil⁶, il lamento del cavaliere verte sulla volubilità della donna amata e sull'inganno perpetrato a danno dell'amante fedele. Dal contrasto si evince che la pastora conosce il mondo delle donne cortesi: laddove l'amore è ricco e potente, sono prevedibili l'incostanza e la mutevolezza (strofa IV).

Dopo un breve contrasto incentrato sulle donne cortesi (strofe IV e V), la pastora si offre di sua spontanea volontà e senza alcuna richiesta al protagonista maschile, che, al contrario, la rifiuta. In questo caso, l'elemento di scarto rispetto a uno schema dato non è tanto quello del rifiuto, variamente presente nelle pastorelle, quanto il soggetto che lo mette in scena. È insolito, infatti, che il cavaliere rifiuti le *avances* della pastora, proprio perché generalmente è lui stesso ad avanzarle; così come è inconsueto che la pastora si faccia avanti volontariamente:

«Toza, be·n fora garitz,
 mas tan es ferma·lh razitz
 que mou d'eslais part Lobera;
 que·l mals, pos s'es endormitz,
 ai paor que peitz me fera» (BdT 242.44, vv. 61-64).

[«Ragazza, ne guarirei davvero, ma è tanto solida la radice che parte da là, oltre La Louvière, che ho paura che il dolore, dopo essersi placato, mi ferisca in modo peggiore».]

Nel rifiuto della pastora, Giraut de Borneil conferma l'idea della dottrina dell'amor cortese come prova nobilitante per l'amante, nella consapevolezza che il piacere fugace, che non

⁶ Cfr. in particolare P.G. Beltrami, *Giraut de Borneil, la pastorella "alla provenzale" e il moralismo cortese*, «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», CXI, 2001, pp. 138-164.

coincide con la vera felicità, può placare le inquietudini del momento, ma rafforzare anche il tormento interiore.

2. *L'incidenza di L'autrier, lo primer jorn d'aost nella tradizione letteraria*

Il peso giocato da *L'autrier, lo primer jorn d'aost* nella tradizione letteraria è confermato dal recupero, da parte di Gavaudan, nel ciclo delle sue due pastorelle, di alcuni suoi motivi letterari e dello schema lirico-narrativo⁷. Confrontando i due testi, appaiono evidenti i richiami intertestuali attivi tra i due trovatori sin dall'*incipit*, che possiede una funzione fondamentale per il riconoscimento di genere:

I.

L'altrer, lo primer jorn d'aost,
vinc en Proensa part Alest
e chavalchav'ab semblan mest,
qu'ira·m tenia sobrera,
can auzi d'una bergera
lo chan jost'un plaissaditz,
e, car fo suaus lo critz,
don retenti la ribera,
volsi·m lai totz esbaitz
on amassava falguera
(*BdT* 242.44, vv. 1-8).

I.

Dezamparatz, ses companho
e d'amor luenh del tot e blos,
cavalgava per un cambo,
iratz e tristz e cossiros,
lonc un bruelh, tro joys mi retenc
d'una pastoressa que vi;
per qu'es mos joys renovellatz,
quan mi remembran sas beutatz,
que anc pueys d'otra no·m sovenc
(*BdT* 174.4, vv. 1-9).

[L'altro ieri, il primo giorno di agosto, giunsi in Provenza dalla parte di Alès e cavalcavo con un aspetto mesto, poiché la tristezza mi soverchiava, quando sentii il canto di una pastora accanto a una siepe e, poiché era soave la voce di cui risuonava la riviera, mi diressi, tutto rallegrato, là dove stava ammassando delle felci. (*BdT* 242.44, vv. 1-8)]

[Abbandonato, senza nessun compagno e totalmente lontano e privato dell'amore, cavalcavo per un campo, afflitto, triste e tormentato, lungo un boschetto, finché non mi trattenne la gioia di una pastora che vidi; grazie alla quale si rinnova la mia gioia quando rammento le sue bellezze, perché da allora non ricordai più alcun'altra. (*BdT* 174.4, vv. 1-9)]

⁷ Per Gavaudan, l'edizione di riferimento è *Il trovatore Gavaudan*, a cura di S. Guida, Modena, Mucchi, 1979.

Se la rappresentazione del cavaliere colto nell'atto di cavalcare in solitudine per i campi è un elemento tipico delle pastorelle, anche di quelle oitaniche, meno comune è invece la descrizione del suo stato d'animo, che indirizza la tonalità del componimento. Il riferimento alla tristezza del cavaliere (Giraut de Borneil: «e chavalchav'ab semblan mest, / qu'ira·m tenia sobrera» vv. 3-4; Gavaudan: «d'amor luenh del tot e blos, / cavalgava per un cambo, / iratz e tristz e cossiros» vv. 2-4), per la modalità in cui viene espresso e per l'identità del motivo che la causa – cioè la falsità delle donne cortesi che imbastardiscono la vera gioia –, è esclusivo di Giraut de Borneil e di Gavaudan. Infatti, vagliando l'intero *corpus* delle pastorelle tracciato da Franchi⁸, si nota che, seppur sia rintracciabile in alcuni testi un sentimento afferente alla sfera del dolore, tuttavia, esso si instaura all'interno di una situazione narrativa completamente differente⁹.

Alla tristezza dei due protagonisti subentra un sentimento di gioia, provocato in Giraut de Borneil dall'ascolto del canto della pastora («can auzi d'una bergera / lo chan jost'un plaissaditz... volsi·m lai totz esbaitz» vv. 5-6 e v. 9) e in Gavaudan dalla sua visione («tro joys mi retenc /d'una pastoressa que vi» vv. 5-6).

Focalizzandoci sui vv. 7-9 della pastorella di Gavaudan, si nota un salto temporale, che è unico in tutto il *corpus* delle pastorelle: dal presente della narrazione (vv. 1-6) si passa, di fatto, al presente della performance: «per qu'es mos joys renovellatz, / quan mi remembran sas beutatz / que anc pueys d'autra no·m sovenc» «per questo la mia gioia si rinnova quando rammento le sue bellezze, perché da allora non ricordai più alcun'altra». Un presente che ci proietta, dunque, in un tempo passato mediante il ricordo delle bellezze della pastora: memoria che tiene saldo il cuore nella fedeltà e che diviene decisivo per l'esclusività del rap-

⁸ Franchi, *Pastorelle occitane*, cit.

⁹ In Paulet de Marselha (*BdT* 319.06), l'inquietudine compare sin dall'*incipit* senza che ne sia esplicitata la causa; in Bertolome Zorzi (*BdT* 74.07), il dolore è tristezza d'amore; in Cerveri de Girona (*BdT* 434.009a), il protagonista confida alla *nina* di essere triste poiché i suoi due figli hanno deciso di far «viatge en escolas»; in *Mentre per una ribiera*, pastorella anonima, lo sconforto è causato dalla vista dell'aspetto non particolarmente gentile della pastora; in *L'aut jorn au mes d'abriu cortes*, pastorella anonima, il protagonista è smarrito per aver perso i propri compagni di strada.

porto amoroso. Un simile concetto compare proprio in Giraut de Borneil (*BdT* 242.13 vv. 1 e 8-9) e, non a caso, nell'*incipit* di un componimento che potrebbe orientare le attese dell'ascoltatore verso il genere della pastorella per la presenza di tre elementi identificativi forti: l'*altrer*, *verger*, *chan d'auzels*.

Er'ai gran joi que-m remembra l'amor
 que-m te mo cor salf en sa fezeltat;
 que l'altr'er vinc en un verger, de flor
 tot gen cobert ab chan d'auzels mesclat,
 e can estav'en aquels bels jardins,
 lai m'aparec la bela Flor-de-lis
 e pres mos olhs e saziç mo coratge
 si quez anc pois remembransa ni sen
 non aic mas can de leis en cui m'enten (*BdT* 242.13, vv. 1-9).

[Ora ho una grande gioia, quando ricordo l'amore che tiene il mio cuore saldo nella sua fedeltà; ch   l'altro giorno giunsi in un giardino, tutto ben coperto di fiori, mischiato al canto degli uccelli, e mentre stavo in quel bel giardino, l   mi apparve la bella Fior-di-giglio, che cattur   i miei occhi e sazi   il mio cuore, cosic  ch   da allora non ebbi mai pi   ricordo n   pensiero se non di lei a cui aspiro.]

Compare anche qui la gioia che si rinnova al ricordo della bella Flor-de-lis (v. 1), incontrata in un *locus amoenus*, abbellito di fiori e avvolto dal dolce canto degli uccelli, e la decisivit   dell'incontro che esclude ogni altro amore (vv. 8-9).

Proseguendo con la comparazione tra le due pastorelle, l'esistenza di un rapporto imitativo diretto    confermato dalla replica, da parte di Gavaudan, della presa d'iniziativa della pastora, che per prima interroga il cavaliere:

II.
 E si tot s'avia pel brost
 estrecha-lh gonela que vest,
 ans que li demandes «Don est?»,
 ela-m tenc a l'estribera;
 pois me dis: «Per cal dressera
 venguetz ni don etz issitz?
 Ja-m sembra siatz marritz;
 no m'aiatz per trop parlara,
 que, car etz sols escharitz,
 ai be drech que vos enquera»
 (*BdT* 242.44, vv. 10-20).

II.
 Tost dissendei sobre-l sablo
 e vinc vas lieys de sautz coytos.
 Elha-m ders un pauc lo mento;
 ab un dos ris, ferm, amoros,
 me dis: «Senher, cossi-us avenc
 que-us trastornesetz sai vas mi?
 Quo-us etz tan de mi adautatz?
 Qu'ieu no say que s'es amistatz,
 per que-m luenh de vos e m'estrenc»
 (*BdT* 174.4, vv. 10-18).

[E sebbene, per il fogliame, avesse tirato su la veste che indossava, prima che le potessi domandare «Di dove siete?», mi prese per la staffa; poi mi disse: «Per quale sentiero siete venuto e da dove provenite? Mi sembra pure che siate triste; non prendetemi per una chiacchierona, poiché, dal momento che siete da solo ramingo, ho ben diritto di farvi delle domande». (*BdT* 242.44, vv. 10-20)]

[Subito scesi sul sabbione e andai verso di lei a passi svelti. Ella alzò un po' il mento verso di me e con un dolce sorriso fermo, amorevole, mi disse: «Signore, cosa vi è successo, tanto da spingervi qui da me? Come mai siete rimasto tanto affascinato da me? Che io non so cosa sia l'amore, perciò mi allontano da voi e me ne vado». (*BdT* 174.4, vv. 10-18)]

Come si legge a partire dal v. 14, dopo che il cavaliere le si è avvicinato, la pastora interroga il cavaliere: «Senher, cossi·us avenc /que·us trastornesetz sai vas mi? /Quo·us etz tan de mi adautatz?» (vv. 14-16).

Che in Giraut de Borneil la pastora stia svolgendo un ruolo prettamente maschile è riaffermato dall'accento alla solitudine del cavaliere come pretesto per formulare delle domande; pratica solitamente messa in scena dall'uomo per iniziare il corteggiamento della pastora. In Gavaudan, al contrario, la dichiarazione di inesperienza nel dominio amoroso da parte della pastora («Qu'ieu no say que s'es amistatz» v. 17), non rara all'interno del *corpus* delle pastorelle, è utilizzata al fine di evitare le audaci profferte del cavaliere.

Alle domande della pastora segue il lamento del cavaliere su una questione amorosa che, se in Giraut de Borneil occupa la strofa successiva, in Gavaudan compare nella seconda pastorella *L'autre dia, per un mati* (*BdT* 174.6), totalmente scollegato da quanto precede. In questa, infatti, cavaliere e pastora si rincontrano. Ancora una volta è la pastora a salutare con un sorriso il cavaliere, a prenderlo per mano e a condurlo all'ombra di un taglio, luogo simbolico che allude alla sfera sessuale. Lì infatti ella si offre, ma il cavaliere, al contrario, le confida le proprie pene d'amore, causate da un'altra donna. Parallela nei due testi è, dunque, la ricorrenza del lamento amoroso tutto maschile, a seguito di un'infelice esperienza d'amore cortese (vv. 28-32):

III.

«Toza, be-us dirai, can que cost,
 pos tan gen m'en avetz enquist,
 cals aventura-m mena trist:
 de bon'ami'ai nescera
 que fos fin'e vertadera;
 qu'era me sui departitz
 d'una fals'abetairitz
 que-m fa chamjar ma charrera
 e fora-m chabdels e guitz,
 si no fos tan volatera»
 (BdT 242.44, vv. 21-30).

IV.

«Amiga, segon qu'ieu devi,
 tort n'ey si ja mais m'en querelh!
 Pus tan privada etz de mi,
 dir vos ey mon privat cossell:
 amors m'a tout so que-m donet,
 selha que mout m'abellia;
 ar no sey vas on se sia,
 per qu'anc res pueys no-m conortet»
 (BdT 174.6, vv. 25-32).

[«Ragazza, ben vi dirò, per quanto mi costi, dal momento che me lo avete chiesto tanto gentilmente, quale ventura mi rende triste: sento la mancanza di una buon'amica che sia fedele e sincera; perché ora mi sono separato da una falsa ingannatrice che mi fa cambiare strada e sarebbe stata per me un signore e una guida, se non fosse tanto volubile». (BdT 242.44, vv. 21-30)]

[«Amica, per quanto posso indovinare, avrei torto se me ne lamentassi mai! Dal momento che mi siete tanto intima, vi dirò il mio intimo tormento: amore mi ha tolto ciò che mi aveva donato, colei che mi piaceva molto; ora non so dove si trovi, e perciò mai più niente, da allora, mi ha riconfortato». (BdT 174.6, vv. 25-32)]

Un'ulteriore identità tematica che lega le due pastorelle consiste nel riferimento alle donne false e ingannatrici, che in Gavaudan compare alla strofa IV di *Dezamparatz, ses companho*, espresso per bocca della pastora (vv. 33-36):

IV.

«Senher, si m'amistat vos do,
 yeu autrey nom Na Malafos,
 qu'ieu n'esper melhor guizardo
 d'autre que cug q'en breu m'espos.
 Dar vos ey est careilh que tenc!
 E tornatz en vostre cami,
 qu'ab outras vos etz ensajatz,
 per semblan, don etz galiatz,
 falsas, que fan ric joy sebenc» (BdT 174.4, vv. 28-36).

[«Signore, se vi concedo il mio amore, mi chiamerebbero Donna Malaffare, mentre io spero una ricompensa migliore da un altro che credo che in breve mi sposi. A voi darò questo fustino di canna che tengo in mano! E riprendete la vostra strada, perché mi sembra che voi abbiate avuto espe-

rienza di altre, false, da cui siete stato tradito e che imbastardiscono la gioia piena».]

L'invito a riprendere il suo cammino e a recarsi dalle donne false e traditrici svela la consapevolezza della pastora, non solo del mondo cortese, ma anche della differenza tra gli stati sociali: un'avvedutezza del tutto simile a quella della pastora marcabruniana di *L'autrier, jost'una sebissa* (*BdT* 293.30).

Si aggiunga, infine, il motivo della speranza della pastora di andare in sposa ad un uomo appartenente al suo stesso cetto sociale, che è presente in entrambi i nostri trovatori:

VI.

«Senher, be m'agr'obs drutz
que·m sost
de fach, qu'enquer a l'oc' no·n
tast,
que·l cors ai pauc e de sen chast,
si be·us me fatz presentera,
pos cut segon ma paubrer
que·m sia datz bos maritz;
mas car tan pauc m'enqueritz,
farai d'aitan que leugera
c'ab fis sacramens plevitz
auretz m'amistat entera»
(*BdT* 242.44, vv. 51-60).

IV.

«Senher, si m'amistat vos do,
yeu autrey nom Na Malafos,
qu'ieu n'esper melhor guizardo
d'autre que cug q'en breu m'espos.
Dar vos ey est careilh que tenc!
E tornatz en vostre cami,
qu'ab autras vos etz ensajatz,
per semblan, don etz galiatz,
falsas, que fan ric joy sebenc»
(*BdT* 174.4 vv. 28-36).

[«Signore, avrei proprio bisogno di un amante che si trattienga dal fatto sessuale, che non inizi a toccare già al “sì”, perché il mio corpo è piccolo e saggiamente casto, anche se voi mi considerate sfrontata, dal momento che penso che, rispetto alla mia povertà, mi sarà dato un buon marito; ma, poiché mi chiedete tanto poco, mi comporterò come se fossi leggera e, con la garanzia di un leale giuramento, avrete il mio amore intero». (*BdT* 242.44, vv. 51-60)]

[«Signore, se vi concedo il mio amore, mi chiamerebbero Donna Malaffare, mentre io spero una ricompensa migliore da un altro che credo che in breve mi sposi. A voi darò questo fustino di canna che tengo in mano! E riprendete la vostra strada, perché mi sembra che voi abbiate avuto esperienza di altre, false, da cui siete stato tradito e che imbastardiscono la gioia piena». (*BdT* 174.4 vv. 28-36)]

3. *Riemersioni popolari*

Prima di trarre le conclusioni dal confronto tra la pastorella di Giraut de Borneil e quelle di Gavaudan è bene soffermarsi su un elemento comune molto significativo: l'intraprendenza della pastora, manifestata mediante la presa di parola e finalizzata all'azione conclusiva, quella di godere dell'*amistat* sotto l'ombra del tiglio. È necessario domandarsi se tale inversione dei ruoli – *avances* della pastora e rifiuto del cavaliere – sia propria e, dunque, originale di Giraut de Borneil e compaia successivamente in Gavaudan o se, al contrario, questa struttura sia già presente in altri testi.

Vagliando l'intero *corpus* delle pastorelle, una piccola traccia della presa di parola da parte della pastora compare in Gui d'Ussel, *L'autre jorn, per aventura* (BdT 194.14). Il protagonista maschile viene raffigurato intento a cavalcare e a comporre una canzone, quando ad un tratto gli si avvicina una pastora che, afferrandolo per la briglia, gli dice di non aver mai sentito un canto così brutto:

L'autre jorn, per aventura,
 m'anava sols cavalguan,
 un sonet notan;
 trobey toza ben estan,
 simpl'e de bella faitura,
 sos anhels guardan.
 E, quant ylh m'auzi chantan,
 trays s'enan,
 e pres me pel fre e jura
 qu'anc tan mal no fezi chan,
 e cridet: «Robi, no-s n'an!» (vv. 1-11)¹⁰.

[L'altro giorno, casualmente, me ne andavo cavalcando da solo, componendo una canzonetta; trovai una ragazza, bene in salute, semplice e dalle belle sembianze, mentre sorvegliava i suoi agnelli. E quando mi sentì cantare, si fece avanti e mi prese per il freno e giurò che mai avevo composto un canto tanto cattivo e gridò: «Robin, che (il cavaliere) non se ne vada!».]

¹⁰ Franchi, *Pastorelle occitane*, cit., p. 104.

Rispetto alla pastorella di Giraut de Borneil, qui la presa di parola della pastora è mediata dal discorso indiretto e finisce, così, per perdere tutta la sua efficacia. Alla sua intraprendenza, inoltre, non corrisponde nessuna volontà di offrirsi al cavaliere, anzi, al contrario, viene invocato il compagno Robin.

Volgendo, invece, lo sguardo all'interno della lirica trobadorica, può essere fatto un accenno al *gap* di Guglielmo IX, *Farai un vers pos mi sonelh* (BdT 183.12), testo dialogico in cui si intersecano diversi livelli di cultura: dal *débat* al genere popolareggiante¹¹. Leggendo le strofe III e IV, a seguito della descrizione dei luoghi, il cavaliere *troba*, cioè – si ricordi che *trobei* è la forma del perfetto tipica del genere delle pastorelle –, “incontra” due donne, una delle quali interrompe la narrazione prendendo per prima parola e rivolgendosi al pellegrino. Si può notare anche qui il ruolo attivo della donna, che per prima si fa avanti.

Come sottolinea Pasero, il punto di vista totalmente femminile, dato il finto mutismo del protagonista maschile, avvicina tale componimento ad alcune poesie popolari amoroze, in cui per il monologo femminile la donna fa da protagonista¹².

En Alvernhe, part Lemozi,
m'en aniei totz sols a tapi:
trobei la moiller d'En Guari
e d'En Bernart;
saluderon mi sinplamentz,
per saint Launart.

La una·m ditz en son lati:
«O, Deus vos salf, don peleri!
Mout mi senblatz de bel aizi,
mon escient;
mas trop vezem anar pel mon
de folla gent» (vv. 13-24).

¹¹ Un'interessante lettura sull'intertestualità attiva tra *L'autrier jost'una sebis* (BdT 293.30) di Marcabruno e i componimenti di Guglielmo IX si trova in N. Pasero, *Pastora contro cavaliere, Marcabruno contro Guglielmo IX. Fenomeni di intertestualità in "L'autrier jost'una sebis"* (BdT 293, 30), «Cultura Neolatina», XLIII, 1983, pp. 9-25.

¹² *Guglielmo IX. Poesie*, a cura di N. Pasero, Modena, Mucchi, 1973.

[Io me ne andai in incognito, tutto solo, in Alvernia, oltre il Limosino: incontrai la moglie di Messer Guarino e quella di Messer Bernardo; mi salutarono con aria modesta, nel nome di San Leonardo.

L'una mi disse nella sua lingua: «Dio vi salvi, messer pellegrino! Mi sembrate molto per bene, per quanto ne so; ché vediamo andare per il mondo troppa gente dissennata».]

Spostandoci, invece, in ambito francese, compaiono pochi esempi, ma significativi, all'interno del *corpus* delle pastorelle oitaniche¹³, in cui, a seguito di una breve descrizione della situazione iniziale, è ancora la pastora ad avvicinarsi al cavaliere, formulando delle domande. In *Chevauchois lez un bruel*, pastorella anonima giudicata arcaica per la struttura metrico-formale, un cavaliere nota una pastora, che in solitudine canta una canzone d'amore raccogliendo dei fiori:

I.
 Chevauchois lez un bruel,
 chantant ensi con je suel;
 trovai pastore que vuel
 tote soule senz orguel
 en destor,
 he o! dorelo dorelo dorelodo!
 ialz vairs ot, fresche color,
 ou chantoit coillant la flor
 un son d'amor.
 por la dolcorcele part tor,
 si descendi soz un aubor
 doucement que n'eust paor (vv. 1-12).

[Cavalcavo vicino a un boschetto cantando come son solito; incontrai una pastora a mio gusto, tutta sola e umile, in un luogo isolato. Eh o! Dorelo dorelo dorelodo! Ella aveva gli occhi brillanti e la carnagione fresca; stava per cantare una canzone d'amore raccogliendo dei fiori. Per la sua dolcezza, mi diressi da questa parte e discesi (dal mio cavallo) sotto un pioppo, lentamente, affinché ella non avesse paura.]

Legato il cavallo, egli si siede vicino a lei, che subito inizia il dialogo, mostrando tutta la propria ritrosia:

¹³ Importante la trattazione presente in E. Faral, *Les Chansons de toile ou chansons d'histoire*, «Romania», LXIX, 1946, pp. 433-462. Tutti i testi, qui di seguito, sono presi da *Altfranzösische Romanzen und Pastourellen*, a cura di K. Bartsch, Leipzig, F.C.W. Vogel, 1870.

II.

Dessenduz sui senz effroi,
 s'estachai mon palefroi,
 leiz li m'asis en l'arboi.
 Ele regarda vers moi,
 si parla,
 he a! quedondi quedondi quedonda!
 «Sire, que querez vos ca?
 fuiez! je n'en irai ja,
 li tens s'en va
 et mes bestes sont par dela,
 et li vespres m'aprochera
 fols fu qui ca vos envoia» (vv. 13-24).

[Misi il piede a terra senza spaventarla e legai il mio palafreno; vicino a lei mi sedetti sotto gli alberi. Lei guarda verso di me e dice eh a! quedondi quedondi quedonda! «Signore, che cercate qui? Andatevene subito. Io me ne andrò immediatamente; il tempo passa, le mie bestie sono laggiù ed ecco la sera. È stato folle chi vi ha inviato qui».]

In *A une fontaine*, pastorella anonima¹⁴, il cavaliere incontra non più una pastora, bensì due, ma lo schema narrativo rimane lo stesso. Infatti, dopo averle salutate, la più vicina tra le due inizia a rivolgere delle domande al cavaliere:

A une fontaine
 lez un bois rame
 Jehanne et Alaine
 seules i trouve.
 Je le salue,
 et la plus prouchaine,
 quant m'out esgarde,
 m'a lues demande
 «Quex besoingz vous maine?» (vv. 1-9).

[A una fontana, vicino a un basso ramo, vi trovai da sole Jeanne e Alaine. Le salutai e la più vicina, dopo avermi guardato, mi domandò subito: «Quali faccende vi conducono qui?».]

Sembra, dunque, che in *L'autrer lo primer jorn d'aost* (BdT 242.44) Giraut de Borneil stia riutilizzando una struttura tipi-

¹⁴ Per una nuova ipotesi attributiva, cfr. L. Spetia, *La dialettica tra pastorella e canzone e l'identità di Carestia: l'anonima (?) A une fontaine* (RS 137), Fregene, Spolia, 2017.

camente popolare, in cui, cadute le distanze sociali, si rappresenta dal basso una pastora, che si fa avanti, proponendosi a un incontro d'amore. Non a caso, tale schema, seppur in minoranza – dato che in tutta la raccolta di Bartsch¹⁵ compare solo in due pastorelle –, è presente nelle pastorelle oitaniche, incentrate soprattutto sulla vicenda erotica e prive di qualsiasi carica ideologica. Tale struttura consente, perciò, a Giraut de Borneil di collocare la propria voce autoriale nel protagonista maschile, rappresentante a tutti gli effetti del mondo cortese, e di segnare, in tal modo, la distanza della pastora dal canone cortese.

4. Conclusioni

La stretta corrispondenza nella costruzione lirico-narrativa e la pressoché parallela disposizione, all'interno dei testi, dei segmenti ripresi concorrono a sostanziare l'ipotesi di un nesso intertestuale tra la pastorella di Giraut de Borneil e le due pastorelle di Gavaudan. Si può affermare, quindi, con un certo grado di probabilità, che Gavaudan ri-usi diversi elementi della pastorella di Giraut de Borneil, seppur con una diversificazione dei livelli di implicazione ideologica, che creano una svolta sociologica rispetto all'etica cortese implicita in *L'autrer lo primer jorn d'aost*.

In Giraut de Borneil l'«amistat entera» concessa dalla pastora viene rifiutata dal cavaliere come non-cortese. All'amore naturale e istintivo egli preferisce, infatti, l'amore della *domna*, nella convinzione che la sofferenza e la gioia irrealizzata comportino la tensione spirituale necessaria al perfezionamento dell'amante.

Al contrario, nelle pastorelle di Gavaudan, mediante uno stile e un lessico prettamente cortese, il cavaliere riesce a persuadere la pastora, la quale, dopo gli iniziali rifiuti, accorda senza indugi la propria disponibilità.

¹⁵ *Altfranzösische Romanzen und Pastouellen*, a cura di Bartsch, cit.

Dunque, in Giraut de Borneil, come in Marcabru, si ribadisce la non «attraversabilità degli stati sociali»¹⁶ e l'atteggiamento della pastora, che si offre di sua spontanea volontà, rappresenta quanto vi è di più lontano dal comportamento della donna cortese, soggetto sempre passivo nelle liriche d'amore.

L'intenzione di Gavaudan, invece, è quella di innalzare la pastora sullo stesso piano sociale del cavaliere, per godere, così, di un *joy de cambra en pastori*, cioè della *gioia di camera in mezzo al prato*: godimento che, in ambito cortese, non potrà mai, per suo statuto, realizzarsi.

Nella pastorella di Gavaudan è, pertanto, significativo il passaggio dall'appellativo *toza* ad *amiga*, utilizzato in riferimento alla pastora. Se, da un lato, tale denominazione potrebbe essere sfruttata dal protagonista come mezzo di seduzione nei confronti della *vilana*, dall'altro essa si intona perfettamente con lo stile cortese della pastorella. Al suo interno, infatti, spiccano diversi termini dell'universo trobadorico – *amor*, *amistat* e *joy* – e proprio quest'ultimo, *joy*, il cui uso non è per nulla rigoroso nelle pastorelle (37 occorrenze in tutto il corpus definito da Franchi), compare ben 12 volte in Gavaudan, di cui 10 in *Dezamparatz, ses companho*. È, dunque, nell'*amiga* che Gavaudan riesce a coniugare la *domna* e la *toza*, realizzando così sul piano utopico un abbassamento della donna cortese al livello del cavaliere.

Bibliografia

- Altfranzösische Romanzen und Pastouellen*, a cura di K. Bartsch, Leipzig, F.C.W. Vogel, 1870.
- Antonelli R., *Metamorfosi. La pastorella da Marcabuno a Lorenzo il Magnifico*, in *Formes et fonctions de la parodie dans les littératures médiévales*, a cura di J. Bartuschat, C. Cardelle de Hartmann, Firenze, SISMELE-Edizioni del Galluzzo, 2013, pp. 133-158.
- Bec P., *La pastourelle*, in *La lyrique française au Moyen Âge (XII^e XIII^e siècles)*. *Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*,

¹⁶ E. Köhler, *Sociologia della fin'amor. Saggi trobadorici*, a cura di M. Mancini, Padova, Liviana, 1976, p. 198.

- 2 voll., Paris, A. & J. Picard, 1977, vol. I, pp. 119-136.
- Beltrami P.G., *Giraut de Borneil, la pastorella "alla provenzale" e il moralismo cortese*, «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», CXI, 2001, pp. 138-164.
- Biella A., *Considerazioni sull'origine e la diffusione della Pastorella*, «Cultura neolatina», XXV, 1965, pp. 236-268.
- Calzolari M., *Pastori e poeti. Osservazioni su alcune pastorelle del XIII secolo*, «Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», XLIV, 1993-1994, pp. 5-36.
- Faral E., *Les Chansons de toile ou chansons d'histoire*, «Romania», LXIX, 1946, pp. 433-462.
- Franchi C., *Trobei pastora. Studio sulle pastorelle occitane*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006.
- Guglielmo IX. Poesie*, a cura di N. Pasero, Modena, Mucchi, 1973.
- Il trovatore Gavaudan*, a cura di S. Guida, Modena, Mucchi, 1979.
- Köhler E., *Sociologia della fin'amor. Saggi trobadorici*, a cura di M. Mancini, Padova, Liviana, 1976.
- La pastourelle dans la poésie occitane du Moyen Âge*, a cura di J. Audiau, Paris, De Boccard, 1923.
- Pasero N., *Pastora contro cavaliere, Marcabruno contro Guglielmo IX. Fenomeni di intertestualità in "L'autrier jost'una sebissa" (BdT 293, 30)*, «Cultura Neolatina», XLIII, 1983, pp. 9-25.
- Pastorelle occitane*, a cura di C. Franchi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006.
- Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Bornelh*, a cura di A. Kolsen, 2 voll., Niemeyer, Halle 1910-1935.
- Spetia L., *La dialettica tra pastorella e canzone e l'identità di Carestia: l'anonima (?) A une fontaine (RS 137)*, Roma, Spolia, 2017.
- , *Alle origini della pastorella, un genere popolare*, «Studi mediolatini e volgari», LVI, 2010, pp. 167-216.
- Zink M., *La pastourelle. Poésie et folklore au Moyen Âge*, Paris-Montréal, Bordas, 1972.
- Zumthor P., *Essai de poésie médiévale*, Paris, Seuil, 1972.

Jasmine Bria

Gli enigmi anglosassoni come crocevia di generi e culture:
gli esempi di #85 e #72

Tra i numerosi testi prodotti nell'articolata documentazione poetica in inglese antico, è individuabile una significativa collezione di poemetti ascrivibili al genere enigmatografico¹. La raccolta è conservata all'interno del codice *Exeter, Cathedral Library 3501*, manoscritto miscellaneo del X secolo comprendente un vasto repertorio di poesia anglosassone. Gli enigmi, intervallati da una varietà di altri testi poetici di natura elegiaca e religiosa², si presentano senza titolo né soluzione e compaiono in più sezioni, fino a coprire la parte conclusiva del codice, variamente danneggiata³ – ff. 101r-115r, ff. 122v-123r, ff. 124v-130v. I testi copiati sui folia 123v e 124r – *The Husband's Message* e *The Ruin* – sono attualmente considerati come due poemetti elegiaci, tuttavia, sulla base di considerazioni paleografiche, è possibile ipotizzare che il copista li

¹ Per convenzione ci si riferisce agli enigmi anglosassoni seguendo la numerazione adoperata in *The Exeter Book: The Anglo-Saxon Poetic Records III*, a cura di G.P. Krapp, E.V.K. Dobbie, New York, Columbia University Press, 1936; i riferimenti testuali e le citazioni sono, tuttavia, tratti dall'edizione complessiva più recente degli enigmi a opera di Williamson; *The Old English Riddles of the Exeter Book*, a cura di C. Williamson, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1977.

² Tra la prima e la seconda sequenza di enigmi è possibile leggere nel codice una serie di poemetti di natura elegiaca come *The Wife's Lament*, o religiosa come *Resignation* (o *Contrition*), *The Descent into Hell*, *Almsgiving*, un piccolo dialogo gnomico, *Pharaoh*, un frammento omiletico in versi e una copia del *Padre Nostro* in antico inglese.

³ Una bruciatura diagonale ha danneggiato gli ultimi quattordici folia, rendendo illeggibili parti consistenti di diversi enigmi. Cfr. Williamson, *The Old English Riddles*, cit., p. 4.

ritenesse assimilabili al genere enigmatografico; è, pertanto, probabile che, nelle intenzioni dello scriba, la collezione dovesse essere formata da due macrosezioni di enigmi, dal folio 101r al folio 115r e dal folio 122v in poi⁴. I criteri sottesi alla redazione dell'intero codice sono difficili da determinare, tuttavia, la decisione di includere un numero complessivo di cento enigmi sembrerebbe suggerire la volontà di imitare un modello preciso, stabilito da raccolte enigmatografiche antecedenti diffuse in lingua latina.

La pratica enigmistica è una delle forme elementari di cultura orale⁵; nel Medioevo, sia in occidente che in oriente, grazie alla produzione di antologie ascrivibili a un unico autore, gli indovinelli assumono una veste poetica e vengono codificati in un vero e proprio genere letterario. Pertanto, la denominazione di 'enigma', che per la retorica classica designava una figura semantica connessa all'ambito della metafora⁶, finisce

⁴ Nella *mise en page* di *The Husband's Message* è evidente una separazione in tre parti: per ciascuna sezione una maiuscola segnala l'inizio, mentre una combinazione di segni d'interpunzione e spazio bianco indica la conclusione. Questi accorgimenti, in base alla consuetudine riscontrata nel codice, fanno pensare a una distinzione in tre poemetti. Cfr. *The Exeter Anthology of Old English Poetry*, a cura di B. Muir, 2 voll., Exeter, University of Exeter Press, 2000, p. 607. Per Orchard, lo scriba potrebbe aver associato *The Husband's Message* e *The Ruin* agli enigmi vista la presenza di rune e la somiglianza superficiale tra i primi versi (Orchard rileva il ricorso all'aggettivo *wraetlic*). Cfr. A. Orchard, *Reconstructing The Ruin*, in *Inter-texts: Studies in Anglo-Saxon Culture Presented to Paul E. Szarmach*, a cura di V. Blanton, H. Scheck, Tempe, Brepols, 2008, pp. 45-68, in particolare p. 46.

⁵ L'indovinello è uno dei generi elementari di tradizione orale, come i proverbi e le maledizioni. A riguardo si rimanda ai lavori fondamentali di A. Taylor, *The Riddle*, «California Folklore Quarterly», II, 1943, pp. 129-147 e S. Senderovich, *The Riddle of the Riddle: a Study of the Folk Riddle's Figurative Nature*, London, Kegan Paul, 2005.

⁶ Aristotele (*Retorica*, III, II, 12) collega l'enigma alla metafora, ritiene che sia possibile trarre buone metafore da enigmi ben costruiti (per un'edizione di riferimento si rimanda a: Aristotele, *Retorica*, a cura di S. Gastaldi, Roma, Carocci, 2014). Cicerone, nel *De Oratore* (III, XLI, 166), lo accosta al concetto di allegoria (si rimanda a Cicerone, *De Oratore*, a cura di G. Norcio, Torino, UTET, 1986); Quintiliano, nell'*Institutio Oratoria* (VI, III, 51) lo collega con l'ambiguità (*ambages*) (cfr. Quintiliano, *Institutio Oratoria*, a cura di A. Pennacini, Torino, Einaudi, 2001). Donato, il retore e grammatico del IV secolo, nella sua *Ars Maior* (III, 6), lo classifica come una delle sette tipologie d'allegoria (cfr. l'edizione *Die Ars maior des Aelius Donatus: Lateinischer Text und kommentierte deutsche Übersetzung einer antiken Lateinergammatik des 4. Jahrhunderts für den fortgeschrittenen Anfängerunterricht*, a cura di A. Schönberger, Frankfurt, Valentia, 2009).

per indicare un componimento poetico di lunghezza variabile che, attraverso una lingua articolata nella felice costruzione di paradossi, metafore e contraddizioni, propone un concetto o una parola da indovinare⁷.

La raccolta completa più antica pervenutaci in latino risale al IV-V secolo ed è attribuita a tale Simposio o Sinfosio, scrittore d'identità incerta, localizzato con buona probabilità nell'Africa settentrionale. In essa sono riuniti cento indovinelli di tre esametri ciascuno, la cui soluzione è generalmente fornita dal titolo che li precede. La raccolta affronta gli argomenti più vari, talvolta, associati l'uno all'altro secondo un criterio tematico: gli *aenigmata* simposiani riguardano elementi naturali, animali, oggetti di casa e strumenti da lavoro. Il nome dell'autore, della cui vita non si conosce nulla, potrebbe essere uno pseudonimo allusivo all'ambito conviviale, come suggerito dalla *Praefatio* dell'opera, che colloca la composizione degli indovinelli nel contesto festivo dei *Saturnalia*⁸. Tracce della sua influenza si ritrovano sparse nella produzione letteraria dell'Europa medievale. Dieci *aenigmata* sono stati inseriti nell'*Historia Apollonii Regis Tyrii* (500 ca.)⁹, cinque di essi, invece, compaiono in un florilegio didattico (VIII secolo) precedentemente attribuito a Beda¹⁰; formulazioni enigmatiche d'ispirazione simposiana si rintracciano anche nella *Disputatio Pippini cum Albino*, un dialogo di serrate domande e risposte tra Alcuino (735-804) e Pipino. Soprattutto, alla

⁷ Cfr. P. Lendinara, *Aspetti della società germanica negli Enigmi del Codice Exoniense*, in *Antichità germaniche I: Parte I Seminario avanzato di filologia germanica*, a cura di V. Dolcetti-Corazza, R. Gendre, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, pp. 3-41.

⁸ Cfr. M. Lapidge, *The Anglo-Saxon Library*, Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 334.

⁹ Il romanzo circolò in Inghilterra anche in una versione vernacolare risalente al 1000 ca., purtroppo pervenutaci mancante della sezione contenente gli enigmi simposiani (cfr. D. Bitterli, *Say What I Am Called: The Old English Riddles of the Exeter Book and the Anglo-Latin Riddle Tradition*, Toronto, University of Toronto Press, 2009, p. 15). Per un'edizione di riferimento si rimanda *Historia Apolloniis regis Tyri*, a cura di G. Schmeling, Leipzig, Teubner, 1988.

¹⁰ *Collectanea Pseudo-Bedae*, a cura di M. Bayless, M. Lapidge, Dublin, School of Celtic Studies, Dublin Institute for Advanced Studies, 1998.

lezione simposiana, si ispirano numerosi autori successivi nell'Inghilterra anglosassone.

Il modello di Simposio è chiaramente alla base dell'opera di Aldelmo (640-709), l'esponente di maggiore spicco dell'enigmatografia anglo-latina¹¹. Il vescovo di Malmesbury, attivo nei decenni conclusivi del VII secolo, inserisce nella *Epistola ad Acircium* una centuria di enigmi di lunghezza variabile, a fungere da modello esemplificativo di composizione in esametri come parte di un trattato sulla prosodia latina. La raccolta di Aldelmo si richiama all'opera di Simposio, ma in essa tematiche e toni differiscono in maniera netta. Gli *Aenigmata* aldelmiani hanno una chiara ascendenza cristiana: la varietà dei soggetti potrebbe non essere esclusivamente motivata da intenti enciclopedici, piuttosto l'obiettivo dell'intera raccolta sembrerebbe essere l'esplorazione della creazione divina in opposizione alle opere umane. La collezione si conclude, infatti, con un centesimo enigma, intitolato *Creatura*, che è dedicato a una riflessione sulla vastità dell'universo¹².

Alla lezione di Aldelmo, e in misura minore all'ascendenza simposiana, si rifanno poi i quaranta acrostici attribuiti a Ta-tuino (m. 734), decimo arcivescovo di Canterbury; una collezione dedicata a soggetti teologici e didattici, mostri, meraviglie e fenomeni naturali, 'completata' tematicamente da ulteriori sessanta enigmi, composti da Eusebio (m. 747), da alcuni identificato come Hwætberht, abate di Wearmouth. Anche Bonifacio, al secolo Winfrid, (ca. 680-754), missionario anglosassone in Assia e Turingia, scrive una ventina di poemetti enigmatici, dedicati a vizi e virtù, la cui soluzione è fornita da un acrostico per ciascun testo. Si possono riconnettere all'Inghilterra anglosassone, infine, altre raccolte in lingua latina: i sessantatré *Enigmata Tullii*, alternativamente noti come *Bern Riddles*,

¹¹ Per quanto riguarda l'edizione di riferimento delle raccolte enigmatografiche di seguito citate si rimanda a *Variae Collectiones Aenigmatum Merovingicae Aetatis*, a cura di F. Glorie, in *Corpus Christianorum: Series Latina CXXXIII, CXXXIIIa*, Turnhout, Brepols, 1968.

¹² Cfr. *Aldhelm: The Poetic Works*, a cura di M. Lapidge, J. Rosier, Cambridge, D.S. Brewer, 1985, pp. 63-65.

come anche i dodici *Enigmi di Lorsch*, poemetti in esametri scritti in forma anonima nell'XI secolo.

La raccolta anglosassone, la prima in una lingua vernacolare, si inserisce, pertanto, all'interno di una consolidata e vivace tradizione e può essere considerata come una sorta di ramo distaccato delle produzioni anglo-latine. Essa si configura come uno snodo centrale nell'evoluzione del genere enigmatografico, un momento che è simultaneamente rottura e continuità col passato. Gli enigmi dell'*Exeter Book* sono stati elaborati in un contesto culturale in cui, al modello letterario latino, si intrecciano, da un lato, le pratiche enigmistiche popolari e dall'altro le tradizioni poetiche autoctone dell'isola.

La relazione tra *aenigmata* anglo-latini e *riddles* in inglese antico è stata per lungo tempo ridotta ai termini di un'opposizione sterile: da una parte, le opere in latino incentrate unicamente su argomenti didattici che annullavano l'elemento sfidante del gioco enigmistico, poiché offrivano la soluzione come titolo, dall'altra le composizioni in inglese antico che, esaltando il lato giocoso, ritraevano oggetti di uso quotidiano attraverso prospettive inusuali. Questa distinzione è ormai da considerarsi superata: l'interesse per l'esplorazione dell'universo naturale e delle creazioni umane, il gusto per i giochi etimologici e linguistici sono caratteristiche che demarcano indistintamente l'intera tradizione. Essa si contrassegna, inoltre, per tratti stilistici e strutturali largamente condivisi, come ad esempio, figure retoriche quali personificazione e prosopopea, e le formule d'apertura e di chiusura che, seppur sviluppate agli estremi nella raccolta anglosassone, si riscontrano anche nei testi latini¹³.

Inoltre, al di là delle traduzioni dirette di cui noti esempi sono gli enigmi #35 e #40 – entrambi versioni in antico inglese di testi aldelmiani, rispettivamente il trentatreesimo, intitolato *Lorica*¹⁴, e il già citato centesimo enigma, *Creatura* – i due rami

¹³ Cfr. A. Orchard, *Enigma Variations: The Anglo-Saxon Riddle-Tradition*, in *Latin Learning and English Lore: Studies in Anglo-Saxon Literature for Michael Lapidge*, a cura di A. Orchard, K. O'Brien O'Keefe, 2 voll., Toronto, University of Toronto Press, 2005, vol. I, pp. 284-304.

¹⁴ Una versione antecedente a questa traduzione è il *Leiden Riddle*, così chiamato perché tradito in *Leiden*, *Bibliotheek der Rijksuniversiteit*, *Voccius Lat. 4o 106*.

della tradizione sono accomunati dalla ricorrenza di soggetti, motivi e connessioni tematiche¹⁵. Anche un solo verso o una sola immagine può agire come punto di partenza per la rielaborazione di un soggetto o di un argomento. Sono espansioni libere dei tristici di Simposio gli enigmi #16, dedicato all'ancora, #47, incentrato sulla tarma da libro, #85, riguardante il tema del pesce nel fiume e #86, la curiosa descrizione di un venditore d'aglio con un occhio solo¹⁶; i versi tatuiniani dedicati alla pagina pergamenacea nel suo *De Membrano* sono chiaramente rievocati nei versi iniziali di #26. I motivi che coinvolgono figure animali, come i buoi, affrontati estensivamente in Aldelmo ed Eusebio, ritornano in forme nuove più volte anche nella collezione exoniense, negli enigmi #12, #38 e #72. Generazioni diverse di autori anglosassoni, dal VII all'XI secolo, si affacciano ripetutamente al gioco enigmistico, appropriandosi e rielaborando testi e temi precedenti, passando con facilità da una lingua all'altra.

La collezione dell'*Exeter Book* si distingue, tuttavia, per il ricorso a tematiche, atmosfere e stilemi che rendono evidente la dialettica tra le sollecitazioni culturali appartenenti alla tradizione poetica in lingua antico inglese. È interessante analizzare come queste sollecitazioni si manifestino nelle forme di riscrittura adoperate per i soggetti enigmistici già presenti nelle raccolte latine. Esemplificativamente si è scelto di focalizzare l'attenzione sulle rielaborazioni di motivi antichi, come quello del "pesce nel fiume" (#85), o di figure ricorrenti, come il bue (#12, #38, #72). Soggetti specifici e tradizionali ai quali la poesia anglosassone aggiunge un peculiare senso di malinconia.

L'enigma, che accompagna il testo latino di cui è traduzione, è stato probabilmente copiato presso l'abbazia di Fleury nel X secolo ma presenta caratteristiche linguistiche del dialetto northumbrico, databili attorno all'VIII. Cfr. M.B. Parkes, *The Manuscript of the Leiden Riddle*, «Anglo-Saxon England», I, 1972, pp. 207-217.

¹⁵ Cfr. Bitterli, *Say What I Am Called*, cit., pp. 25-26.

¹⁶ Corrispondenti rispettivamente agli enigmi simposiani: *Anchora* (LXI), *Tinea* (XVI), *Flumen et piscis* (XII), e *Luscus alium vendens* (XCIV).

L'enigma #85 è un'elaborazione del tema riguardante il pesce nel fiume. In questo motivo popolare di ampia diffusione¹⁷, il paradosso enigmistico è costruito sul contrasto tra una casa rumorosa e il suo ospite silenzioso che, tuttavia, come l'indovinello rivela, condividono un viaggio. La fonte è rintracciabile nell'enigma XII della raccolta simposiana, *Flumen et piscis*:

- Est domus in terris, clara quae uoce resultat:
 ipsa domus resonat, tacitus sed non sonat hospes.
- 3 Ambo tamen currunt, hospes simul et domus una.
- [C'è una casa tra le terre, che rimanda un suono con chiara voce:
 è la casa stessa a risuonare ma l'ospite taciturno non emette suoni
 3 entrambi tuttavia corrono, l'ospite e la casa insieme].¹⁸

Nell'indovinello simposiano è possibile rintracciare immediatamente i due elementi funzionali nella struttura di una proposizione enigmatica: un paradosso centrale, che mette in rapporto due cose totalmente diverse, e almeno un indizio che ad esso si oppone¹⁹. Simposio introduce il primo dei due soggetti protagonisti, la casa, attribuendo a essa caratteristiche da essere animato, il suono che essa produce ha una chiara voce (v. 1). È un processo di personificazione parziale che, invece, sulla figura del secondo protagonista viene a compiersi completamente: il pesce è, infatti, identificato come un ospite silenzioso. Il paradosso centrale è enunciato, coerentemente, nel secondo verso, la casa risuona, il suo ospite tace; l'indizio fondamentale compare invece nel verso conclusivo: nessuna casa può *currere*²⁰.

Con un numero di versi più che raddoppiati, l'enigma #85 dell'*Exeter Book* usa il tema simposiano come punto di partenza:

¹⁷ Tupper ne rintraccia influenze fino in Turchia. Cfr. *The Riddles of the Exeter Book*, a cura di F. Tupper, Boston, Ginn & Co., 1910, p. 225.

¹⁸ Traduzione tratta da *Aenigmata Symposii: la fondazione dell'enigmistica come genere poetico*, a cura di M. Bergamin, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2005, p. 13.

¹⁹ Si veda a riguardo Lendinara, *Aspetti della società germanica*, cit., pp. 9-10.

²⁰ Al modello simposiano si rifà Alcuino. Nella *Disputatio Pippini cum Albino*, la sagace risposta del giovane Pipino, anziché esplicitare la soluzione, vi fa riferimento in forma metonimica: «A. Vidi hospitem currentem cum domo sua, et ille tacebat et domus sonabat. B. Para mihi rete, et pandam tibi». Testo tratto da *Die Altercatio Hadriani Augusti et Epicteti Philosophi, nebst einigen verwandten Texten*, a cura di L.W. Daly, W. Suchier, Urbana, University of Illinois Press, 1939, pp. 134-146.

- Nis min sele swige, ne ic sylfa hlud
 Ymb * * * ; unc dryhten scop
 3 siþ ætsomne. Ic eom swiftre þonne he,
 þragum strengra; he þreohtigra.
 Hwilum ic me reste; he sceal rinna forð.
 6 Ic him in wunige a þenden ic lifge;
 gif wit unc gedælað, me bið deað witod.

[Non è silenziosa la mia casa, né io stesso sono rumoroso per * * * ; per noi due il signore creò un viaggio comune. Io sono più veloce di lui, più forte nella corsa; lui è più resistente. Qualche volta io riposo; lui deve continuare a correre. Finché sono in vita, abito in lui; se ci dividiamo, la morte mi è assicurata].²¹

Il testo esordisce presentando il medesimo paradosso, ma, mentre l'indovinello simposiano si esaurisce nel presentare la questione paradossale sull'esistenza di una casa parlante, il poemetto anglosassone esplora la relazione conflittuale che lega il residente alla sua residenza, il pesce al fiume. Nel poemetto anglosassone è attuato un deliberato cambio di prospettiva: il soggetto parlante dell'enigma è il pesce, che, proprio mentre formula il suo discorso, proclama la propria incapacità di riprodurre rumori, «ne ic sylfa hlud» [né io sono rumoroso] (v. 1b). La prosopopea rafforza ed evidenzia l'antropomorfizzazione del soggetto che colora il testo di toni meditativi²².

Il «dryhten» citato al verso 2b inserisce l'enigma in una prospettiva cristiana; sebbene infatti il vocabolo, nel contesto della società guerriera germanica, designasse il capo militare, la figura alla guida di una schiera di guerrieri, legati da vincoli di fedeltà e lealtà reciproca²³; con la trasposizione semantica prodotta dalla cristianizzazione, *dryhten* amplia la propria valenza e può indicare anche il Dio cristiano, il Signore²⁴.

²¹ Tutte le traduzioni dall'antico inglese sono a cura di chi scrive.

²² Cfr. Bitterli, *Say What I Am Called*, cit., p. 17.

²³ Già Tacito, nella sua *Germania*, descriveva questa istituzione denominandola *comitatus* (*Germania*, XIII). Per un'edizione di riferimento si rimanda a: Tacito, *La vita di Agricola; La Germania*, a cura di L. Lenaz, tr. it. B. Ceva, Milano, BUR, 2010.

²⁴ Si rimanda a *Dictionary of Old English: A to I online*, a cura di A. Cameron et al., Toronto, Dictionary of Old English Project, 2018 per i lemmi da A a I <<https://tapor.library.utoronto.ca/doi/>>; si rimanda ad *An Anglo-Saxon Dictionary: Based*

L'animale e il suo habitat condividono un'esistenza simbiotica, sottolineata dall'uso del pronome personale duale «unc»; i due sono costretti a percorrere il viaggio per sempre insieme, «siþ ætsomne» (v. 3a), ma la serie successiva di aggettivi comparativi instaura una dinamica di contrapposizione: la maggiore velocità del pesce e la sua forza superiore, indicate dagli aggettivi comparativi «swiftre» e «strengra» (vv. 3b-4a), contrastano la corrente, ma nel lungo periodo il fiume si dimostrerà, in ogni caso, implacabile nella sua capacità di resistenza, «he þreohtigra», [lui (è) più resistente] (v. 4b). I due versi conclusivi forniscono un indizio aggiuntivo per individuare la soluzione, ma, allo stesso tempo, suonano come una meditazione sull'esistenza necessariamente condivisa e sull'inevitabilità della morte: finché il pesce potrà abitarne le acque, il fiume gli fornirà sostentamento vitale, ma quando saranno separati arriverà ineluttabile la morte (v. 7).

Il rapporto conflittuale tra i due elementi protagonisti del testo e l'idea che uno dei due sia costretto ad abitare, non del tutto volentieri, all'interno dell'altro richiamano alla mente un'altra relazione simbiotica rappresentata altrove nella poesia anglosassone. In questa prospettiva, #85 appare come un'ulteriore variazione sulla tematica dell'anima e del corpo: a descrivere il viaggio simbiotico, voluto dal Signore, sarebbe l'anima silenziosa, il corpo assumerebbe il ruolo di dimora rumorosa. Nonostante l'anima possa essere, talvolta, più forte o rapida, le volontà della carne possono dimostrarsi incontrastabili; infine, la separazione tra i due causa la morte²⁵.

In #43, infatti, enigma in cui è descritto il rapporto tra anima e corpo attraverso la metafora di servo e padrone, ritorna l'immagine di un viaggio condiviso in una relazione di reciproca dipendenza (vv. 4b-7):

Gif him arlice
 esne þenað se þe agan sceal
 6 on þam siðfate, hy gesunde æt ham
 findað witode him wiste ond blisse.

on the Manuscript Collection, a cura di J. Bosworth, T. Northcote Toller, A. Campbell (suppl.), London, 1898-1972 per tutte le altre voci.

²⁵ Cfr. Orchard, *Enigma Variations*, cit., p. 294.

[Se il servo onorabilmente serve colui che deve governare in quel viaggio, essi, sani e salvi, troveranno a casa letizia e ristoro a loro destinati].

Analogamente in *Soul and Body*, un poemetto a tema religioso-morale di cui una versione è tradita proprio all'interno dell'*Exeter Book*, l'anima, dopo aver lamentato le pene patite a causa del corpo in vita e dopo averne descritto lo stato di corruzione fisica, riflette, riluttante, sulla loro futura situazione all'indomani del giorno del giudizio (vv. 98-101):

Ac hwæt do wit unc
 99 þonne he unc hafað geedbyrded oþre siþe?
 Sculon wit þonne ætsomne siþþan brucan
 swylcra yrmþa swa þu unc ær scrife²⁶.

[E cosa faremo noi due per noi stessi quando Egli ci avrà rigenerato per un altro viaggio? Vivremo insieme quelle miserie che tu ci avevi imposto.]

Anima e corpo sono legati dalla condivisione necessaria del viaggio di vita e l'esistenza in simbiosi dei due protagonisti, anche in questo caso, è enfatizzata dal ricorso alle forme duali, «wit» e «unc». Tuttavia, le due relazioni presentano una sostanziale differenza: il corpo è causa di dannazione, pertanto morte eterna, per l'anima, mentre l'acqua è, all'opposto, essenziale per la vita del pesce. Come propone Murphy, la tematica dell'anima e del corpo funge da strategia d'offuscamento: in quanto trama metaforica soggiacente all'organizzazione strutturale della proposizione enigmatica, permette di distogliere l'attenzione dal soggetto principale dell'enigma²⁷. In tal modo, però, i livelli di lettura del testo si sovrappongono e si intrecciano; la tematica originaria del pesce nel fiume serve da punto di partenza per una meditazione, al motivo paradossale dell'ospite silenzioso nella casa rumorosa è aggiunta una riflessione su vita e morte.

²⁶ Testo tratto da *The Old English Soul and Body*, a cura di D. Moffat, Woodbridge, D.S. Brewer, 1990, cui si rimanda anche per una più ampia presentazione di questo poema.

²⁷ Cfr. P. Murphy, *Unriddling the Exeter Riddles*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2011, pp. 19-21.

Ulteriore esempio di come gli enigmi anglosassoni arricchiscano l'enigmatografia di suggestioni derivanti dalla tradizione autoctona è evidente nella maniera in cui viene elaborato il soggetto del bue nell'enigma #72.

I motivi che coinvolgono buoi e mucche sono radicati all'interno delle raccolte latine. L'enigma LVI di Simposio, intitolato *Caliga*, ritrae uno stivale; si focalizza, tuttavia, sul processo di fabbricazione che tramuta la pelle dell'animale in cuoio, il paradosso si basa sul contrasto tra passato da animale e presente da oggetto inanimato:

- Maior eram longe quondam, dum uita manebat;
at nunc exanimis, lacerata, ligata, reuulsa,
3 dedita sum terrae, tumulo sed condita non sum.
[Ero molto più grande una volta, quando ero in vita;
mentre ora esanime, lacerata, legata, strappata,
3 sono affidata alla terra, ma non sono sepolta in una tomba.]²⁸

A questo motivo paradossale fa riferimento Aldelmo, che lo utilizza per comporre un enigma in cui è centrale il giovenco vivo (*Iuvenus*, enigma LXXXIII). La figura del bue, oltre che nel *De uitulo* di Eusebio e nel *De tauro* presente nella collezione di *Lorsch*, verrà ripresa anche all'interno del codice exoniense, dove gli enigmi #12, #38 e #72²⁹ sono indirizzati alla descrizione di questa figura animale partendo dal modello aldelmiano.

- Arida spumosis dissoluens faucibus ora
bis binis bibulus potum de fontibus hausit.
3 Viuens nam terrae glebas cum stirpibus imis
nisu uirtutis ualidae dirumpo feraces;
at uero linquit dum spiritus algida membra,
6 nexibus horrendis homines constringere possum.

[Soddisfacendo la bocca arida con fauci spumose, assetato trangugiai la bevanda da due doppie fonti. Invero, da vivente mando in frantumi le feconde zolle di terra nelle radici più profonde, attraverso l'impeto del mio grande

²⁸ Traduzione tratta da Bergamin, *Aegnimata Symposii*, cit., p. 41.

²⁹ Dale suggerisce l'idea che i tre enigmi dedicati alle figure bovine potrebbero essere considerati come uno specifico sottogenere enigmistico, volto verso la descrizione delle gerarchie padrone/servo stabilite nella relazione tra l'uomo e gli animali da lavoro. Cfr. C. Dale, *The Natural World in the Exeter Book Riddles*, Cambridge, D. S. Brewer, 2017, pp. 70-76.

vigore, ma quando lo spirito abbandona le algide membra posso stringere gli uomini con lacci terribili.]³⁰

Il testo qui scandisce tre periodi precisi. Tre coppie di versi ritraggono a turno le fasi dell'esistenza del soggetto protagonista: l'infanzia caratterizzata dall'allevamento, la vita adulta segnata dal lavoro e una terza fase dedicata alla vita oltre la morte in quanto oggetto. I primi due versi descrivono l'atto di bere il latte dalle mammelle della madre, immaginate come quattro («bis binis» [due volte due]) sorgenti o fontane, da cui il piccolo animale trae sostentamento con vivacità. L'enigma raffigura un animale vigoroso e sempre in forze: rimarcata è, infatti, l'energia del bue che da vivo gli permette di trainare l'aratro e, perciò, di creare solchi nel terreno («nisu virtutis validae disrupto ferace»). Questo stesso vigore perdura all'interno del soggetto anche dopo la sua morte, quando la sua pelle e le sue viscere vengono trasformate in strumento per legare gli esseri umani.

Nell'enigma #38 dell'*Exeter Book* sono riprese tutte le tematiche aldelmiane: la descrizione del vitellino che si nutre, l'immagine delle quattro fontane, il motivo del terreno spezzato dal lavoro del bue e l'opposizione tra il servizio reso dall'animale vivo e gli usi dell'oggetto inanimato,

- Ic þa wiht geseah wæpnedcynnes
geoguðmyrþe grædig: him on gafol forlet
3 ferðfriþende feower wellan
scire sceotan, on gesceap þeotan.
Mon maþelade, se þe me gesægde :
6 “Seo wiht, gif hio gedygeð, duna briceð;
gif he tobirsteð, bindeð cwice”.

[Vidi una creatura di sesso maschile avida nelle gioie della gioventù: come tributo per lui la sostentatrice della vita lasciava che scorressero quattro limpide fontane, a mormorare in delizia. Un uomo parlò, e mi disse: “Questa creatura, se vive, fende i colli; se va in pezzi, lega i vivi”.]

L'energia e la forza irradiata dal giovane bue rimandano alle caratteristiche descritte da Aldelmo. L'animale, al primo verso, è qualificato come appartenente alla *wæpnedcynn*, che letteral-

³⁰ Traduzione a cura di chi scrive.

mente indica una stirpe armata³¹ ma metaforicamente rinvia al sesso maschile. Questa scelta lessicale potrebbe dare all'animale una veste marziale che ne sottolinea il vigore. Inoltre, il bue qui ritratto si nutre dalle quattro fontane con una voracità molto simile alla sua controparte latina: è definito, infatti, «grædig» [avid, ghiotto, goloso].

L'enigma #72 rielabora con maggiore libertà il tema. L'immagine aldelmiana delle quattro fontane di Aldelmo ritorna attraverso una serie di giochi di parole sulle relazioni familiari, ma il motivo è usato come momento iniziale per l'esplorazione della figura animale che diventa esemplificazione metaforica di una condizione esistenziale:

- Ic wæs lytel [.....]
fo [.....]
3]te geaf [.....
.....]pe þe unc gemæne [.....
.....] sweostor min
6 fedde mec [.....] oft ic feower teah
swæse broþor, þara onsundran gehwylc
dægtidum me drincan sealde
9 þurh þyrel þearle. Ic þæh on lust
oþþæt ic wæs yldra ond þæt anforlet
sweartum hyrde; siþade widdor,
12 mearcþaþas træd, moras pæðde,
bunden under beame, beag hæfde on healse,
wean on laste weorc þrowade,
15 earfoða dæl. Oft mec isern scod
sare on sidan; ic swigade,
næfre meldade monna ængum
18 gif me ordstæpe egle wæron.

[Io ero piccolo ... dava ... in comune a noi due ... mia sorella mi nutriveva ... spesso tiravo quattro fratelli gentili, là dove ciascuno separatamente mi dava ogni giorno abbondantemente da bere attraverso un'apertura. Crebbi nel piacere finché non diventai adulto e vi rinunciai per uno scuro mandriano; viaggiai lontano su sentieri attraverso confini, oltrepassai le brughiere, legato a una trave, portavo un anello al collo, patii un calvario su un cammino di miseria, la mia porzione di tribolazioni. Spesso il ferro

³¹ Si tratta infatti di un composto formato dal sostantivo *cyn* [stirpe, razza, progenie] e dall'aggettivo *wæpned* [maschio, maschile], riconducibile al verbo *wæpnian* [dotare con armi, armare].

mi colpiva intensamente sul fianco; io restavo in silenzio, non ho mai accusato alcuno anche se i bastoni appuntiti mi erano odiosi.]

Nella parte iniziale, non completamente leggibile, si rintraccia la descrizione della prima fase di vita del soggetto parlante: il giovane bue beve dai cari quattro fratelli («feower...swæse broþor») che rappresentano le mammelle della madre, chiamata «sweostor», con intenzioni ironiche e ambigue.

A partire dalla descrizione di questo momento di gioco è costruita un'opposizione tra infanzia felice e presente di sofferenza (vv. 9b-10a: «ic þæh on lust/ oþþæt ic wæs ylðra» [crebbi nel piacere, finché non diventai adulto]). Alla scena di piacevolezza iniziale si contrappone la vita dedita alla fatica e al lavoro descritta nei versi successivi. L'animale abbandona le gioie dell'infanzia («ond þæt anforlet» [e vi rinunciai]), perché il mandriano, «hyrde» (v. 11a), lo costringe a uno sforzo di cui non potrà mai cogliere il frutto. La sua vita adulta si configura come un'esistenza vissuta al costante servizio di qualcun altro. È chiaramente messo sotto giogo: è «bunden under beam», [legato a una trave], e ha una catena, anello, «beag», attorno al collo (v. 13a). Le ripetizioni di fonemi sembrano collegare il lessico della sofferenza a quello dell'esilio e della schiavitù: la rima imperfetta tra «bunden» e «under», così come le assonanze di “ea” in «sweartum» (v. 11a), «mearc-» (v. 12a), «beam» (v. 13a), «beag» (v. 13b), «wean» (v. 14a), «earfoða» (v. 15a) e di “æ” in «træd» (v. 12a), «pæðde» (v. 12b), «hæfde» (v. 14b), «dæl» (v. 15a) sembrano evidenziare questa particolarità³². Il punto nodale su cui si focalizza l'attenzione non è l'aver a che fare con un lavoratore impossibilitato a godere del frutto del proprio lavoro, quanto piuttosto il dolore causato dal bastone appuntito³³.

Nell'elaborazione del suo personale lamento, la voce narrante di #72 non fa riferimento ad alcun compagno che possa

³² Cfr. E.B. Irving Jr., *Heroic Experience in the Old English Riddle in Old English Shorter Poems: Basic Readings*, a cura di K. O'Brien O'Keeffe, New York, Garland, 1994, pp. 199-212, in particolare p. 208; e M. Cavell, *Weaving Words and Binding Bodies: The Poetics of Human Experience in Old English Literature*, Toronto, University of Toronto Press, 2016, p. 163.

³³ Cfr. Dale, *The Natural World in the Exeter Book Riddle*, cit., pp. 74-75.

condividere le sue pene. Il bue è definito dall'assenza di una comunità; questa scelta risulta in contrasto con le testimonianze iconografiche che indicano l'utilizzo di squadre di due buoi per il lavoro più leggero, quattro o otto bovini per il lavoro più pesante³⁴: l'animale è ritratto in isolamento in analogia con altri protagonisti di simili riflessioni sulla sofferenza e sulla solitudine, distaccato dai suoi pari e in sofferenza, attraverso un lessico e un immaginario vicino a quello delle cosiddette elegie anglosassoni³⁵. In questo gruppo di poemi, tramandati in ordine sparso nell'*Exeter Book*, il centro della narrazione è focalizzato sullo stato emotivo del protagonista che lamenta la propria condizione di esule, privato di beni e affetti, nel confronto doloroso con un passato felice³⁶. Elementi che sono chiaramente individuabili anche nell'enigma #72. Infatti, una volta perdute le piacevolezze dell'infanzia, nel suo viaggio tra i «mearcpaþas», [i sentieri che attraversano il confine], il bue patisce solo «wean», [miseria], «weorc», [fatica], ed «earfoða», [tribolazioni] (vv. 12-15).

Come #85 accoglie nell'elaborazione del motivo del pesce nel fiume la prospettiva religiosa che conduce a una riflessione sull'inevitabilità della morte, così #72 rielabora la descrizione dell'animale offerta dai modelli precedenti attraverso un immaginario che riprende motivi 'elegiaci', proponendo una meditazione sulla sofferenza e sulla vita da esiliato. Al dialogo costante tra le forme di elaborazione in lingua latina e in lingua anglosassone si intreccia la dialettica tra i generi enigmatografico, eroico ed elegiaco. Gli enigmi dell'*Exeter Book* si rivelano

³⁴ Cfr. D. Banham, R. Faith, *Anglo-Saxon Farms and Farming*, Oxford, Oxford University Press, 2014, pp. 51-52.

³⁵ È opportuno precisare che i componimenti poetici 'elegiaci' anglosassoni non sono né poemi in distici elegiaci, né testi di lamento funebre, ma una forma letteraria che, narrando spesso in prima persona un'esperienza personale, riflette sui temi dell'assenza, della perdita e sulla transitorietà della vita. Cfr. *The Old English Elegies: A Critical Edition and Genre Study*, a cura di A. Klinck, Montreal, McGill-Queen's University Press, 2001, p. 225.

³⁶ Sui temi ricorrenti individuabili nei testi elegiaci – il senso di perdita di uno stato di grazia, la direzione che conduce lontano dalla patria o dagli affetti, il movimento continuo e la persistenza di una condizione avversa –, cfr., tra gli altri, S.B. Greenfield, *The Formulaic Expression of the Theme of 'Exile' in Anglo-Saxon Poetry*, in *Hero and Exile: The Art of Old English Poetry*, a cura di G. Brown, London, Ronceverte, The Hambleton Press, 1989, pp. 125-131.

pertanto come il risultato tipicamente anglosassone di influenze tra le più diversificate.

Bibliografia

- Aenigmata Symposii: la fondazione dell'enigmistica come genere poetico*, a cura di M. Bergamin, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2005.
- Aldhelm: The Poetic Works*, a cura di M. Lapidge, J. Rosier, Cambridge, D.S. Brewer, 1985.
- An Anglo-Saxon Dictionary: Based on the Manuscript Collection*, a cura di T. Northcote Toller, A. Campbell (suppl.), London, 1898-1972.
- Aristotele, *Retorica*, a cura di S. Gastaldi, Roma, Carocci, 2014.
- Banham D., Faith R., *Anglo-Saxon Farms and Farming*, Oxford, Oxford University Press, 2014.
- Bitterli D., *Say What I Am Called: The Old English Riddles of the Exeter Book and the Anglo-Latin Riddle Tradition*, Toronto, University of Toronto Press, 2009.
- Cavell M., *Weaving Words and Binding Bodies: The Poetics of Human Experience in Old English Literature*, Toronto, University of Toronto Press, 2016.
- Cicerone, *De Oratore*, a cura di G. Norcio, Torino, UTET, 1986.
- Collectanea Pseudo-Bedae*, a cura di M. Bayless, M. Lapidge, Dublin, School of Celtic Studies, Dublin Institute for Advanced Studies, 1998.
- Dale C., *The Natural World in the Exeter Book Riddles*, Cambridge, D. S. Brewer, 2017.
- Dictionary of Old English: A to I online*, a cura di A. Cameron et al., Toronto, Dictionary of Old English Project, 2018 <<https://tapor.library.utoronto.ca/doi/>>.
- Die Altercatio Hadriani Augusti et Epicteti Philosophi, nebst einigen verwandten Texten*, a cura di L.W. Daly, W. Suchier, Urbana, University of Illinois Press, 1939.
- Die Ars maior des Aelius Donatus: Lateinischer Text und kommentierte deutsche Übersetzung einer antiken Latein Grammatik des 4. Jahrhunderts für den fortgeschrittenen Anfängerunterricht*, a cura di A. Schönberger, Frankfurt, Valentia, 2009.
- Greenfield S.B., *The Formulaic Expression of the Theme of 'Exile' in Anglo-Saxon Poetry*, in *Hero and Exile: The Art of Old English Poetry*, a cura di G.H. Brown, London, Ronceverte, The Hambledon Press, 1989, pp. 125-131.
- Historia Apolloniis regis Tyri*, a cura di G. Schmeling, Leipzig, Teubner, 1988.

- Irving E.B. Jr., *Heroic Experience in the Old English Riddle*, in *Old English Shorter Poems: Basic Readings*, a cura di K. O'Brien O'Keefe, New York, Garland, 1994, pp. 199-212.
- Lapidge M., *The Anglo-Saxon Library*, Oxford, Oxford University Press, 2006.
- Lendinara P., *Aspetti della società germanica negli Enigmi del Codice Exoniense*, in *Antichità germaniche I: Parte I Seminario avanzato di filologia germanica*, a cura di V. Dolcetti-Corazza, R. Gendre, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, pp. 3-41.
- Murphy P., *Unriddling the Exeter Riddles*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2011.
- Orchard A., *Reconstructing The Ruin*, in *Intertexts: Studies in Anglo-Saxon Culture Presented to Paul E. Szarmach*, a cura di V. Blanton, H. Scheck, Tempe, Brepols, 2008, pp. 45-68.
- , *Enigma Variations: The Anglo-Saxon Riddle-Tradition*, in *Latin Learning and English Lore: Studies in Anglo-Saxon Literature for Michael Lapidge*, a cura di A. Orchard, K. O'Brien O'Keefe, 2 voll., Toronto, University of Toronto Press, 2005, vol. I, pp. 284-304.
- Parkes M.B., *The Manuscript of the Leiden Riddle*, «Anglo-Saxon England», I, 1972, pp. 207-217.
- Quintiliano, *Institutio Oratoria*, a cura di A. Pennacini, Torino, Einaudi, 2001.
- Senderovich S., *The Riddle of the Riddle: A Study of the Folk Riddle's Figurative Nature*, London, Kegan Paul, 2005.
- Tacito, *La vita di Agricola; La Germania*, a cura di L. Lenaz, Milano, BUR, 2010.
- Taylor A., *The Riddle*, «California Folklore Quarterly», II, 1943, pp. 129-147.
- The Exeter Anthology of Old English Poetry*, a cura di B. Muir, 2 voll., Exeter, University of Exeter Press, 2000.
- The Exeter Book: The Anglo-Saxon Poetic Records III*, a cura di G.P. Krapp, E.V.K. Dobbie, New York, Columbia University Press, 1936.
- The Old English Elegies: A Critical Edition and Genre Study*, a cura di A. Klinck, Montreal, McGill-Queen's University Press, 2001.
- The Old English Riddles of the Exeter Book*, a cura di C. Williamson, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1977.
- The Old English Soul and Body*, a cura di D. Moffat, Woodbridge, D.S. Brewer, 1990.
- The Riddles of the Exeter Book*, a cura di F. Tupper, Boston, Ginn & Co., 1910.
- Variae Collectiones Aenigmatum Merovingicae Aetatis*, a cura di G. Glorie, in *Corpus Christianorum: Series Latina CXXXIII, CXXXIIIa*, Turnhout, Brepols, 1968.

Francesca Cupelloni

Antonio Pucci e il lessico della *Commedia*: una svolta “popolare”

1. Un quarto di secolo fa, a proposito di Antonio Pucci e dei suoi rapporti con il modello dantesco, Claudio Ciociola parlava di un Dante «visto dal basso»¹, calato, cioè, in una produzione popolare e intrisa di umori municipali quale quella del canterino e araldo di Firenze. Anche la critica successiva ha sottolineato tale aspetto mettendo in rilievo l'uso pucciano di numerosi dantismi, sfruttati e rimotivati «nell'ottica municipale che è sua»²:

lo sviluppo letterario avviene attraverso un nuovo montaggio funzionale delle forme tradizionali, che perdono il loro significato originario e, grazie alle capacità letterarie del poeta, lo modificano per venire incontro ai cambiamenti della società. È in questo modo che Pucci riesce a rimanere allo stesso tempo tradizionale e innovativo³.

¹ «Quello dei rapporti con Dante è tema di tutto rilievo, parlando di un fiorentino intriso di umori municipali “popolari” come Pucci: onde la contiguità del Dante, visto “dal basso”, dell'araldo con quello di un Sacchetti; gloria locale imprescindibile piuttosto che autentico maestro di poesia» (C. Ciociola, *Poesia gnomica, d'arte, di corte, allegorica e didattica*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. Malato, 14 voll., Roma, Salerno, 1995, vol. II, pp. 327-454). Sul tema cfr. anche R. Abardo, *Il “Dante” di Antonio Pucci*, in *Studi offerti a Gianfranco Contini dagli allievi pisani* («Quaderni della Società Dantesca Italiana», II), Firenze, Le Lettere, pp. 3-31.

² M.C. Cabani, *Sul “Centiloquio” di Antonio Pucci*, «Stilistica e metrica italiana», VI, 6, 2006, pp. 21-81, p. 55.

³ S. Mazzanti, *Letteratura popolare e letteratura colta in Antonio Pucci nell'interpretazione di A. N. Veselovskij*, in *Atti del XXVIII Congresso internazionale di linguistica e filologia romanza (Roma, 18-23 luglio 2016)*, a cura di R. Antonelli et al., 2 voll., Strasbourg, ELIPH, 2018, vol. II, pp. 1299-1308.

Il rimatore fiorentino sembra quindi segnare, insieme ad altri autori di secondo Trecento (Sacchetti in primis)⁴, un particolare momento di svolta nella ricezione di opere letterarie come la *Commedia*, nella direzione di un riuso di elementi tradizionali in testi che si adattano ai nuovi tempi (riconducibili al filone dell'espresività comico-giocosa fiorentina)⁵. Per rendersene conto, si forniranno in questo contributo soltanto alcuni estratti significativi, atinti dal campione in esame nella monografia che chi scrive ha in preparazione⁶. L'intento è quello di mostrare il movimento fra il livello letterario più alto e quello medio e popolare che si verifica nei testi pucciani. Si tratta di una produzione eterogenea (cantari, capitoli ternari, ecc.: noti i «vagabondaggi metrici»⁷ dell'autore), non lontana dall'epoca dell'Alighieri; produzione in cui, com'è naturale, è l'*Inferno* ad essere la cantica più rappresentata.

2. Per iniziare si vedano i versi seguenti, tratti dalla *Reina d'Oriente*, noto come il «più bello»⁸ fra i cantari dell'autore:

Cacciando poi per una selva dura,
 e lo re giva pur d'acqua cercando
 per affogarsi, per la gran paura
 ch'avèa d'esser giunto in cotal bando;
 non trovando acqua, in una valle scura
 iscese, non potendo ir cavalcando;
 e po' da sé il cavallo ebbe caciato,
 e fu nascoso in quel chiuso burrato.

(Cantari della *Reina d'Oriente* III, ott. 31)

⁴ Sui rapporti tra Pucci e Sacchetti cfr. F. Cupelloni, *Sul lessico del "Centiloquio"*. *Primi assaggi*, «Bollettino di italianistica», II, 2019, pp. 38-52.

⁵ Un «preciso filone letterario, fondato sull'uso di un linguaggio metaforico e corposo, ma nel contempo ellittico e allusivo, dotta simulazione del parlato popolare, che Pulci porterà a massima perfezione nella Firenze medicea» (Cabani, *Sul "Centiloquio"*, cit., p. 34).

⁶ Cfr. F. Cupelloni, *La poesia narrativa di Antonio Pucci. Indagini su lessico, sintassi e testualità*, Tesi di dottorato, Università degli Studi "La Sapienza", XXXIII ciclo (2017/2020).

⁷ Ciociola, *Poesia gnomica*, cit., p. 410.

⁸ N. Sapegno, *Pagine di storia letteraria*, Palermo, U. Manfredi, 1960, p. 178. Il cantare è stato recentemente edito da Attilio Motta e William Robins, testo di riferimento del presente studio: A. Pucci, *Cantari della "Reina d'Oriente"*, a cura di A. Motta, W. Robins, Bologna, Commissione per i testi di lingua («Collezione di opere inedite o rare», 163).

L’ottava è di gusto tipicamente dantesco, come mostrano i lessemi *selva* e *burrato* e la serie rimica *dura : paura : scura*, memorie provenienti da uno dei più conosciuti tra i canti infernali (*Inf.* I)⁹. Tuttavia, nel nuovo contesto canterino voci come *burrato*, ‘roccia scoscesa e impervia, precipizio, burrone’ (*TLIO*, s.v. *burrato*, §1)¹⁰, presente anche in altri luoghi dell’*Inferno* (cfr. *Inf.* XII 10: «cotal di quel burrato era la scesa»)¹¹, sembrano subire riassetamenti semantici talora assai forti: una tessera cardine della morfologia infernale scade, così, quasi a livello di formula, piegata a un tema favolistico-narrativo dalle tonalità spesso comiche (si veda nella *Reina*, qualche verso più in giù, la figura dell’angelo parlante, con frequenti allusioni oscene: «ed aparigli un angiol tra le corna, / dicendo: “Re, non ti dar più pensieri; [...] / e con la sposa fa ciò ch’è mestieri, / ché tu sei maschio per grazia di Dio / ed ài ciò che bisogna”. E poi spario»)¹². Peraltro non è isolato nei cantari pucciani il rinvio alla «selva oscura» dantesca: il sintagma appare rifunzionalizzato come vero e proprio «modulo canterino»¹³ anche altrove¹⁴.

Assumono cadenza canterina anche altri passi della *Commedia*, come nel caso seguente, tratto dai Cantari della “Guerra di Pisa” (anch’essi editi recentemente)¹⁵:

e sì come ‘l poeta Dante disse:
 “S’i’ dico il ver l’effetto nol nasconde”:

⁹ Su *burrato* cfr. anche la prosa pucciana del *Libro di varie storie*, cap. 26, che cita *Inf.* XII 10.

¹⁰ *TLIO. Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, CNR-Opera del Vocabolario Italiano, Firenze, <<http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO>>, settembre 2020. Il termine è utilizzato anche dai principali modelli pucciani (Boccaccio, Fazio, Sacchetti).

¹¹ Per le citazioni dall’*Inferno* e dagli altri testi citati nel contributo, si rinvia implicitamente al *TLIO* (salvo diversa indicazione).

¹² *Reina d’Oriente* I, ott. 32, vv. 1-2.

¹³ Ivi, pp. 112-113.

¹⁴ Cfr. per es. A. Pucci, *Bruto di Bertagna*, ott. 7, v. 1: «E cavalcando per la selva oscura / pervenne a luoghi molt’aspri e crudeli...», dove si noterà anche la probabile eco dell’incipit dantesco *Cavalcando l’altier...pensoso*. Il testo è citato secondo l’edizione curata da Elisabetta Benucci: A. Pucci, *Bruto di Bertagna*, a cura di E. Benucci, in *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento*, a cura di E. Benucci *et al.*, 2 voll., con un’introduzione di D. De Robertis, Roma, Salerno, vol. I, pp. 110-127.

¹⁵ Cfr. A. Pucci, *Cantari della “Guerra di Pisa”*, a cura di M. Bendinelli Predelli, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2017.

amor né tossa non si può celare,
 né dolce de l'amar si può sputare
 (Cantari della "Guerra di Pisa III, ott. 30, vv. 6-8)

Non si tratta stavolta di singoli tasselli disseminati nella trama testuale (*selva, burrato, scura*, ecc.), ma di una ripresa esplicita con patente intento ironico-scherzoso: l'esatta citazione di *Purg.* VI 138 («S'i' dico il ver l'effetto nol nasconde», da intendersi 'i fatti palesano che io dico la verità')¹⁶ è infatti seguita da due proverbi popolari impropriamente attribuiti all'Alighieri¹⁷. Il primo, «*Amor né tossa non si può celare*», oltre a essere incluso nella banca dati *Proverbi italiani* dell'Accademia della Crusca¹⁸, è citato dal Sacchetti, amico e corrispondente di Pucci (*Trecentonovelle* XVI, p. 38), e dal Pulci (*Morgante* IV 88)¹⁹. Quanto al secondo, «*né dolce de l'amar si può sputare*» ('chi ha ira, dolore, o simili, d'alcuna cosa, non può non dimostrarlo')²⁰, si tratta di una movenza proverbiale che riemerge, in forma leggermente variata, nello stesso Sacchetti: «Chi ha dentro amaro non può sputare dolce»²¹.

Pucci mescola così, senza chiare distinzioni, passi autentici e spuri evocando una sorta di *vox populi* indefinita²², che rap-

¹⁶ D. Alighieri, *Commedia. Purgatorio*, a cura di G. Inglese, Roma, Carocci, p. 101. La sentenza proverbiale è attestata anche in Sacchetti, *O fra' minori, ed o ingrato coro*, v. 11: «l'effetto nol nasconde che si trova».

¹⁷ Cfr. Pucci, *Cantari della "Guerra"*, cit., p. 34.

¹⁸ Cfr. Accademia della Crusca, *Proverbi italiani*, <<http://www.proverbi-italiani.org/index.asp>>, agosto 2020. Il proverbio, nella forma «Amore, e tossa, e rognà celar non ti bisogna», è annotato dal Salviati.

¹⁹ Per l'edizione del *Morgante* cfr. L. Pulci, *Morgante*, a cura di G. DeGo, Milano, BUR, 2013. Sulle affinità tra il *Morgante* e la letteratura canterina cfr. G. Mariani, *Il "Morgante" e i cantari trecenteschi*, Firenze, Le Monnier, 1953; P. Orvieto, *Pulci medievale: studio sulla poesia volgare fiorentina del Quattrocento*, Roma, Salerno, 1978.

²⁰ Cfr. *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, 4^a ed., Firenze, appresso D. M. Manni, 1729-1738, s.v. *sputare*.

²¹ F. Sacchetti, *Lettere* IV, p. 86.

²² Sull'effetto di *vox populi* creato dalla narrazione pucciana si veda la seguente considerazione di M. C. Cabani, a proposito della formula «*non valere un* + oggetto di scarso valore»: «Pucci ricorre spesso alla formula «non vale un» per esprimere giudizi su capitani, uomini d'arme, o addirittura futuri papi: giudizi espressi sinteticamente e lapidariamente, come potrebbe esprimerli un'ipotetica *vox populi*» (M.C. Cabani, *Sul "Centiloquio" di Antonio Pucci*, in *Il cantare italiano fra folklore e lette-*

presenta il punto di vista da lui costantemente adottato nella narrazione canterina, leggendaria o storica che sia²³.

3. Vistosi ricalchi danteschi sono rintracciabili anche nel resto della produzione del rimatore fiorentino; si propone di seguito qualche ulteriore esempio tratto dal *Centiloquio* (d’ora in poi *Cent.*), celebre riduzione in terzine dantesche della *Nuova Cronica* di Giovanni Villani²⁴:

- a) «[...] Questo val men d’un lupino, / che ’ Fiorentini a campo non verranno: / sicché tener convienci altro cammino» (*Cent.* XI 9): la battuta di Virgilio in *Inf.* I 91 («A te convien tenere altro viaggio») è qui ripresa per contrasto, nell’ambito della discussione tra i ghibellini fuoriusciti in vista della battaglia di Montaperti. Il cambio di registro, con formule “basse” e popolareggianti come “*valere meno d’un lupino*”, fa pensare a una volontà di abbassamento ironico e realistico del verso infernale. Si tratta dell’unica ripresa quasi letterale del luogo dantesco in italiano antico²⁵.
- b) «e così fa chi lascia la diritta / per sì selvaggia via, come fu questa» (*Cent.* XVIII 88): la «diritta via» (*Inf.* I 3) è già immagine topica a questa altezza cronologica: la riprendono

ratura. *Atti del Convegno internazionale di Zurigo (Landesmuseum, 23-25 giugno 2005)*, a cura di M. Picone, L. Rubini, Firenze, Olschki, pp. 81-95).

²³ Già R. Fasani notava l’imperfezione «non solo quanto al senso, ma quanto al ritmo e persino alla rima» delle numerose citazioni dalla *Commedia*, probabilmente in quanto fatte a memoria (R. Fasani, *Ancora per l’attribuzione del “Fiore” al Pucci*, «Studi e problemi di critica testuale», VI, pp. 22-66).

²⁴ D’ora in poi si ricorre al sottolineato per marcare le espressioni in esame, tratte dal *Centiloquio* (gli esempi sono disposti in ordine di apparizione nel testo). Sul lungo testo pucciano (91 canti di 100 terzine ciascuno), si rinvia, oltre agli studi già citati di Cabani, anche a R. Cella, *Il “Centiloquio” di Antonio Pucci e la “Nuova Cronica” di Giovanni Villani*, in *Firenze alla vigilia del Rinascimento: Antonio Pucci e i suoi contemporanei. Atti del Convegno di Montreal (McGill University, 22-23 ottobre 2004)*, a cura di M. Bendinelli Predelli, Fiesole-Firenze, Cadmo, pp. 84-110.

²⁵ Cfr. anche A. Pucci, *Cantari della “Guerra di Pisa”* III, ott. 16, v. 8: «e per scampar non ci è altro viaggio / che tra color che tengono ‘l passaggio». L’unica movenza affine si rintraccia nella ballata senese *Deb Contin, torna in Campagna*, v. 18: «altra via convien tenere / chi vuol coprir sua vergogna».

- Cecco d'Ascoli, Boccaccio, ecc.²⁶. Si noterà in Pucci anche il rinvio implicito – meno diffuso nella letteratura delle origini – alla figura etimologica proverbiale dello stesso luogo dell'*Inferno*: «selva selvaggia» (cfr. §2).
- c) «Non più di questa ma d'un'altra guerra / che si comincia con dolenti note» (*Cent.* XXXIII 28): se si escludono i commentatori danteschi, la ripresa puntuale di *Inf.* V 25 («Or incomincian le dolenti note») si rintraccia nella letteratura delle origini esclusivamente in Pucci.
- d) «Per questo disse Dante se ben veggio: / lunga impromessa coll'attender corto / ti farà triunfar nell'alto seggio» (*Cent.* XXXIII 95): ripresa letterale di *Inf.* XXVII 110-111, probabilmente mediata dalla *Nuova Cronica* del Villani²⁷. La citazione compare anche in un altro testo di Pucci, il serventese della cacciata del Duca d'Atene: «Sì come il Conte disse a Bonifazio: / “Larg'impromessa co l'attender corto”, / facieva il duca d'ogni giente strazio, / così de la ragion come del torto» (v. 86).
- e) «a me pare, che noi ingrassiamo il porco» (*Cent.* LXVIII 38): la celebre movenza di *Par.* XXIX 124, divenuta proverbiale per indicare l'arricchimento in modo illecito, compare in Pucci in un punto particolarmente significativo: nelle parole colorite del popolano Gianni Alfani, *alter ego* del Pucci “popolano”²⁸. L'allusione al verso dantesco è attestata anche in Sacchetti²⁹.

²⁶ Cfr. C. d'Ascoli, *Acerba* II, cap. 13, v. 1518: «E si smarrisce la diritta via»; G. Boccaccio, *Filostrato*, *Proemio*, p. 20.30: «più lieve castigamento m'avrebbe nella diritta via ritornato».

²⁷ Cfr. G. Villani, *Nuova Cronica* IX, cap. 23, p. 44.2: «e tutto questo trattato falso e frodolente fece il papa per consiglio del conte da Montefeltro, allora frate minore, ove gli disse la mala parola: “Lunga promessa coll'attendere corto etc.”».

²⁸ Al personaggio non solo viene riservato maggiore spazio nel *Centiloquio* rispetto al breve riferimento della *Nuova Cronica* (XI, cap. 48), ma cambia anche il segno dell'evento narrato, da negativo a positivo: «Nelle parole colorite di Gianni Alfani [...], ancor più che nelle dichiarazioni del narratore, emerge un Pucci “popolano”, pieno di spirito comunale, nemico del sopruso e dunque simpatizzante con l'Alfani» (Cabani, *Sul “Centiloquio”*, cit., p. 68).

²⁹ *Gregorio primo se fu santo e degno*, vv. 42-44: «Ché, come Giuda trenta vendé Cristo, / tu trenta desti per un danar tristo, / per ingrassar li porci di Breta[gn]a». Un controllo nella *LIZ Letteratura Italiana Zanichelli*, cd-rom dei testi della letteratura italiana, a cura di P. Stoppelli, E. Picchi, 4^a ed., Bologna, Zanichelli,

f) «E però disse bene il nostro Dante: / l'un d'ì si fanno leggi con gran prolaghi, / e l'altro di son guaste tutte quante» (*Cent. LXXXIV* 61): il rinvio esplicito all'*auctor* è seguito da una citazione che non trova esatta corrispondenza nel testo della *Commedia*. Il riferimento è probabilmente all'apostrofe contro Firenze (*Purg.* VI 136-144), canto molto citato da Pucci: «Atene e Lacedemona, che fenno / l'antiche leggi e furono sì civili, / fecero al viver bene un picciol cenno / verso di te, che fai tanto sottili / provvedimenti, ch'a mezzo novembre / non giugne quel che tu d'ottobre fili»³⁰.

4. Nella rimeria popolare pucciana, accanto a citazioni e riprese letterali del lessico dantesco, si collocano parole ed espressioni che appaiono risemantizzate rispetto al testo originario, con esiti spesso di significato opaco (come rivela la consultazione del TLIO). Tra i numerosi esempi se ne scelgono dieci:

g) appiccarsi: Pucci gioca con gli slittamenti semantici del verbo pronominale che ha in Dante il significato di 'fondersi' (*Inf.* XXV 61-63: «Poi s'appiccar, come di calda cera / fossero stati, e mischiar lor colore, / né l'un né l'altro già pareva quel ch'era»), impiegandolo in senso traslato, come sinonimo di 'accoppiarsi' (TLIO, s.v. appiccare, §1.3.4): «Il cane s'appicca cola cagna per due ragioni 'una per ardente caldo ch'hanno, l'altra perché 'l cane non scende dal lato che sale, e così fanno i lupi» (*Libro di varie storie*, cap. 42, p. 295.28)³¹.

2001) consente di documentarla come toscanismo nei *Libri della famiglia* di Alberti e nelle *Rime* del Buonarroti.

³⁰ Si potrebbe pensare, alternativamente, a *Purg.* XVI 97: «Le leggi son, ma chi pon mano ad esse?». Si segnala inoltre che *guaste* riferito a *leggi* compare soltanto, oltre al passo pucciano, in un luogo del commento dell'*Ottimo*: «sì che se sono usciti dello Inferno, non sono perciò le leggi del Cielo guaste» (commento a *Purg.* I, p. 12.14).

³¹ Il lemma compare anche altrove nei testi pucciani, ma come sinonimo di 'impigliarsi', 'rimanere agganciato': «la quale camicia, poi che Ercule la s'ebbe messa in dosso, riscaldato ch'elli fu, gli s'appiccò ale carni» (*Libro di varie storie*, cap. 29, p. 206.1).

h) *callaia*: il termine compare nel *Centiloquio* con il nuovo significato figurato di ‘modo, mezzo’ probabilmente creato a partire proprio da quello dantesco di ‘varco, passaggio’ (*Purg. XXV 7*: «così intrammo noi per la callaia»)³²: «E nota, e maraviglia non ti paia, / che Lucca aver si poté ne’ passati / per men, che ‘l terzo, per altra callaia» (*Cent. LXXXIX 20*). Nell’accezione pucciana il termine è hapax semantico nei volgari dei primi secoli, sondati attraverso il corpus OVI³³.

i) *curro*: la voce è attestata esclusivamente in Dante e in Pucci. Secondo l’interpretazione del *TLIO*, nella *Commedia* sarebbe usata con il senso figurato di ‘percorso, scorrimento’ (*TLIO*, s.v. *curro*, §2)³⁴, mentre in Pucci il senso sarebbe quello materiale di ‘cilindro o rullo di legno o altro materiale, usato per il trasporto di oggetti pesanti’: *TLIO* §1). Tuttavia, anche nel *Centiloquio*, *curro* sembrerebbe impiegato in senso figurato: la voce compare sempre all’interno dell’espressione fraseologica “*mettere sotto il curro*” che potrebbe intendersi come ‘mettere alle strette, incalzare; metter fretta’, sviluppata a partire dall’attestazione dantesca:

Quando il Popol di Fiandra questo sente,
per Messer Gianni Conte di Namurro
mandâr, perocch’era savio, e valente.
Non bisognò mettergli sotto curro,
che mosse, e venne per lor Capitano,
contro alla gente del Gigliato azzurro.
(*Cent. XXXIX 70*)

Allor Castruccio rinovellò il fascio
del suo trattato, e mise sotto il curro
a certi Caporali, i qua’ non lascio;

³² Pucci adopera il termine anche in altri versi del *Centiloquio*: cfr. per es. *Cent. XIX 5*: «Che d’uomini affogar gran quantade / perché subitamente ogni callaia / ripiena fu di tale avversitate» (dove invece, come segnalato anche dal *TLIO*, il senso appare lo stesso di quello precisato da alcuni commenti danteschi: cfr. almeno Iacopo della Lana, commento a *Purg. 25*, 1-15, p. 515: «Callaia, çòè una callada si è via o ver stradello; callaia si è via maore, intendi per lungheça»).

³³ *Corpus OVI dell’Italiano antico*, <<http://gattoweb.ovi.cnr.it>>, agosto 2020.

³⁴ «Poi, procedendo di mio sguardo il curro / vidine un’altra come sangue rossa, / mostrando un’oca bianca più che burro» (*Inf. XVII 61*).

de' qua' fu l'un Messer Milés dal Zurro,
 l'altro Messer Guiglielmo di Norè,
 che dovean tirar gli altri a tal gazzurro
 (*Cent.* LXI 53)

- l) *ingigliarsi*: verbo tipicamente dantesco (*Par.* XVIII 113: «l'altra bēatitudo, che contenta / pareva prima d'ingigliarsi a l'emme») ³⁵, impiegato da Pucci con sfumatura semantica parzialmente diversa ('avere il giglio nello stemma': *TLIO*, s.v. *ingigliare*, §2): «se ancor Firenze per suo amor s'ingiglia» (*Cent.* II 89).
- m) *guazzo*: la forma si presta a vari usi traslati nei testi in esame. Probabilmente è a partire dagli usi danteschi (*Inf.* XII 139: «Poi si rivolse e ripassossi 'l guazzo»; XXXII 72: «e verrà sempre, de' gelati guazzi») ³⁶ che Pucci sviluppa alcuni valori idiosincratichi sia sfruttando il singolo lessema, sia inserendolo in unità lessicali complesse. Per il primo tipo si vedano *Cent.* LXXVI 23 («non vider modo da regnar felici / in quella Terra pe' dubbiosi guazzi, / se' Fiorentin non fosser loro amici» Fine modulo), dove l'accezione sembrerebbe quella di 'situazione di pericolo e disordine' (*TLIO* §2.2), e *Cent.* XXVIII 21 («Il fiume d'Arno passò i suo' confini [...] e furon di Dicembre i detti guazzi»), in cui il lemma starebbe piuttosto per 'pioggia che provoca inondazione' (*TLIO*, s.v. *guazzo*, §3). Entrambi gli usi, dal contorno semantico piuttosto sfumato (contrassegnati nel *TLIO* come dubbi), paiono richiamare l'immagine topica delle acque ghiacciate del Cocito («gelati guazzi»), diventate emblema di eventi negativi di vario tipo (situazione rischiosa, pioggia, ecc.). Quanto al secondo tipo descritto (unità lessicali complesse), spicca il fraseologismo "*fare guazzo di più acque*" ('creare confusione in seguito allo scambio di molte opinioni contrastanti tra loro': *TLIO*, s.v. *guazzo*, §1.3), *hapax* assoluto

³⁵ Per l'accezione dantesca di 'formare un giglio araldico'; 'trasformare l'emme in un giglio', cfr. *TLIO*, s.v. *ingigliare*, §1.

³⁶ Nel primo caso il senso è quello di 'guado' (*TLIO* §2); nel secondo quello di 'piccolo affossamento contenente acqua per lo più stagnante' (*TLIO* §1), 'pozzanghera', dal lat. *aquatio* (Inglese 2016, p. 375).

- che si registra nel *Centiloquio*: «i Collegati fecer parlamento / [...] / Quivi si fece di più acque guazzo» (LXXXVII 43-44).
- n) *imborsare*: altro termine concreto, il parasinteto dantesco (*Inf.* XI 54: «[...] in quel che fidanza non imborsa»); per *imborsare*, ‘accogliere in sé, ricevere’, cfr. *TLIO* §1.3)³⁷ sembra assumere in Pucci l’ulteriore senso figurato di ‘pensare nel proprio intimo’ (ma anche ‘sapere, accumulare notizie’, al pari di altri usi pucciani): «Sed e’ ci fosse alcun procuratore, / od altro messo d’altrui alla corsa, / il qual difender volesse l’errore / di Prete Iacopo nato in Caorsa, / [...] / trag-gasi innanzi a dir ciò, ch’e’ ne ‘mborsa» (*Cent.* LXX 17-18; stessa rima dantesca *Caorsa: imborsa*). Con questo valore la forma non circola in altri testi italiani antichi o moderni; si tratta quindi di una scelta lessicale estemporanea ed effimera, dettata probabilmente da esigenze di rima. Altrove Pucci ricorre allo stesso termine ma nel senso concreto di ‘mettere nella borsa’ (*TLIO* §1), ampiamente circolante in statuti e cronache trecenteschi,³⁸ e in quello giuridico di ‘eleggere’ (*TLIO* §2): «Quest’anno Papa Giovanni volendo / fortificar la Chiesa d’Ufficiali, / [...] / di nuovo fece dieci Cardinali; / Arcivescovo l’un fu di Tolosa, / e fu il Napoletan di que’ cotali, / e Messer Anibaldo appresso chiosa, / [...] / quel di San Pol con gli altri ancora imborsa» (*Cent.* LXVII 71).
- o) *raccogliere le sarte*: altra tessera dantesca (*Inf.* XXVII 81: «Quando mi vidi giunto in quella parte / di mia etade ove ciascun dovrebbe / calar le vele e raccogliere le sarte»)³⁹ che in Pucci sembra assumere una sfumatura semantica in parte diversa, quella di ‘desistere, rinunciare’ (cfr. *GDLI*, s.v. *sartia*, §5): «Veggendo questo quel savio prelato / della sua ‘mpresa ricolse le sarte. E poi pigliando da’ Prior comiato, /

³⁷ La prima attestazione di tale uso della forma è nel duecentesco U. del Bianco d’Arezzo, *Ai, mala donna, sì male tormento*, v. 8.

³⁸ «Trassesi una borsa / de’ cavaglion con fiorin cinquecento, / dicendo: “Più per te non se ne ‘mborsa”» (*Cent.* XII 6).

³⁹ In Dante la locuzione compare con il significato di ‘distogliersi dalle occupazioni e dagli interessi mondani in previsione della morte e per preparare l’anima alla vita eterna’ (*GDLI*, s.v. *sartia*, §5); cfr. anche Alighieri, *Commedia*, cit., p. 324: «Presuppone l’immagine della vita come navigazione, quindi della morte come porto».

disse: “I’ ci venni per mettervi in pace, / e fatto ho ciò, ch’io debbo dal mio lato; / non volete ubbidire, e ciò mi spiace”» (*Cent.* XLI 66).

- p) *vincastro*: se in Dante (*Inf.* XXIV 14: «lo villanello [...] prende suo vincastro / e fuor le pecorelle a pascer caccia») il termine è usato in senso proprio (‘ramoscello di vinco’: *TLIO* §1; *VD*; rima unica nella cantica), Pucci lo impiega in senso figurato (‘castigo, punizione’), riprendendo la stessa rima dantesca *mastro* : *vincastro*⁴⁰: «Onde Firenze poi l’anno seguente / battuto fu di sì fatto vincastro / che dov’ell’ era lieta, fu dolente» (*Cent.* XXXV 75); «Anfuso, siccome di guerra mastro, / percosse a loro, onde furon perdenti, / e gastigati con un mal vincastro» (*LIX* 53). *Si tratta, ad ogni modo, di voce ben circolante in poesia, seppure con uso diverso da quello pucciano (Petrarca, Boccaccio, Antonio da Ferrara).*

5. Dal manipolo di esempi esaminati, ritagliato all’interno di una ricca messe di casi analoghi, emerge un quadro interessante per almeno una ragione: il carattere popolare dei testi sondati, fitto di memorie dantesche, ne fa documenti preziosi di una lingua d’autore intensamente sfruttata e ricreata a fini espressivi e “di consumo”⁴¹. È una *Commedia* «sulla bocca del popolo»⁴², limitata agli ingredienti più semplici ma anche più sapidi, destinata a un pubblico di facile contentatura. Anche la presenza di citazioni improprie (cfr. §2), come ha osservato qualche anno fa Maria Cristina Cabani, non mette in dubbio l’effettiva conoscenza del poema dantesco da parte di Pucci, che anzi «si diverte [...] a citare esattamente un verso dantesco, per poi aggiungerne altri che

⁴⁰ Il vocabolo è usato da Dante anche in *Com più vi fere Amor co’ suoi vincastri*, v. 1; tra i riscontri intertestuali, Gianfranco Contini allegava proprio esempi dal *Centiloquio* notando che su tale parola si avviano rime aspre e difficili: «per la prima volta troviamo Dante alle prese con le rime rare e il linguaggio aspramente metaforico che faranno il grande Dante delle rime petrose e di certe zone della *Commedia*» (Alighieri, *Rime*, cit., p. 51).

⁴¹ Cfr. P.G. Beltrami, *Lingua del Duecento e Trecento*, in *Enciclopedia dell’italiano*, a cura di R. Simone, 2 voll., Roma, Ist. dell’Enciclopedia Italiana, <<http://www.treccani.it>>, settembre 2020.

⁴² M.C. Cabani, *Sul “Centiloquio”*, cit., p. 95.

ne trasformano completamente il significato»⁴³. Tali deformazioni sembrano testimoniare un punto di snodo significativo nella fortuna della *Commedia* a livello popolare, mostrando l'uso disinvolto di Dante come vero e proprio «repertorio sentenzioso»⁴⁴, che si aggiunge a quello di «*enciclopedia mitologica*» delineato anni fa da Alberto Varvaro a proposito dei rapporti tra i due autori⁴⁵.

Bibliografia

- Abardo R., *Il "Dante" di Antonio Pucci*, in *Studi offerti a Gianfranco Contini dagli allievi pisani*, Firenze, Le Lettere («Quaderni della Società Dantesca Italiana», II), pp. 3-31.
- Alighieri D., *Commedia. Purgatorio*, a cura di G. Inglese, Roma, Carocci, 2016.
- , *Rime*, 2^a ed., a cura di G. Contini, Torino, Einaudi, 1965.
- Beltrami P.G., *Lingua del Duecento e Trecento*, in *Enciclopedia dell'italiano*, a cura di R. Simone, 2 voll., Roma, Ist. dell'Enciclopedia Italiana, <<http://www.treccani.it>>, settembre 2020.
- Cabani M.C., *Sul "Centiloquio" di Antonio Pucci*, in *Il cantare italiano fra folklore e letteratura. Atti del Convegno internazionale di Zurigo, (Landesmuseum, 23-25 giugno 2005)*, a cura di M. Picone, L. Rubini, Firenze, Olschki, 2007, pp. 81-95.
- , *Sul "Centiloquio" di Antonio Pucci*, «Stilistica e metrica italiana», VI, 6, 2006, pp. 21-81.
- Cella R., *Il "Centiloquio" di Antonio Pucci e la "Nuova Cronica" di*

⁴³ *Ibidem*. A riprova della sicura conoscenza della *Commedia*, si ricordano, inoltre, sia le 124 citazioni del poema nell'autografo pucciano Laurenziano Tempi 2 (edito da Alberto Varvaro: A. Pucci, *Libro di varie storie*, a cura di A. Varvaro, Palermo, Accademia di Scienze Lettere ed Arti, 1957), sia la recente scoperta, ad opera di Marco Cursi, di un testimone della *Commedia* vergato da Pucci, il ms. 44 F F 26 dell'Accademia dei Lincei (cfr. M. Cursi, *Un codice della commedia di mano di Antonio Pucci*, «Scripta», VII, 2014, pp. 65-76).

⁴⁴ M.C. Cabani, *Sul "Centiloquio"*, cit., p. 94. Celebre ed emblematica di un Dante "molto usato e molto distorto" nella stessa epoca di Pucci la battuta di Dante al fabbro nel *Trecentonovelle* del Sacchetti (CLIX, p. 255): «Tu canti il libro e non lo di' com'io lo feci; io non ho altr'arte, e tu me la guasti».

⁴⁵ «La lettura dantesca del Pucci è, se mai altra, una lettura delle belle favole della *Divina Commedia*. Dante è per lui un'enciclopedia mitologica e nei suoi versi ogni leggenda si riassume ed atteggia in modo esemplare [...]. Proprio in un così modesto lettore la *Commedia* riacquista nel Trecento quel suo valore fondamentale figurativo che era stato obliterato» (A. Varvaro, *Antonio Pucci e le fonti del "Libro di varie storie"*, «Filologia Romanza», IV, pp. 362-88).

- Giovanni Villani, in *Firenze alla vigilia del Rinascimento: Antonio Pucci e i suoi contemporanei. Atti del Convegno di Montreal (McGill University, 22-23 ottobre 2004)*, a cura di M. Bendinelli Predelli, Fiesole-Firenze, Cadmo, 2006, pp. 84-110.
- Ciociola C., *Poesia gnomica, d'arte, di corte, allegorica e didattica*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. Malato, 14 voll., Roma, Salerno, 1995, vol. II, pp. 327-454.
- Corpus OVI = Corpus OVI dell'Italiano antico, <<http://gattoweb.ovi.cnr.it>>, agosto 2020.
- Cupelloni F., *La poesia narrativa di Antonio Pucci. Indagini su lessico, sintassi e testualità*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Roma “La Sapienza”, XXXIII ciclo, 2020.
- , *Sul lessico del “Centiloquio”. Primi assaggi*, «Bollettino di italianistica», II, 2019, pp. 38-52.
- Cursi M., *Gli “Argomenti all’Inferno” di Antonio Pucci*, «Papyrologica Lupiensia», XXIV, 2015, pp. 125-150.
- , *Un codice della commedia di mano di Antonio Pucci*, «Scripta», VII, 2014, pp. 65-76.
- Fasani R., *Ancora per l’attribuzione del “Fiore” al Pucci*, «Studi e problemi di critica testuale», VI, 1973, pp. 22-66.
- GDLI = *Grande dizionario della lingua italiana*, 21 voll., fondato da Salvatore Battaglia, poi dir. Giorgio Bàrberi Squarotti, Torino, UTET, 1961-2002 (e 2 voll. di Supplementi, 2004 e 2009), <<http://gdli.it/>>, agosto 2020.
- LIZ = *Letteratura Italiana Zanichelli*, cd-rom dei testi della letteratura italiana, 4ª ed., a cura di P. Stoppelli, E. Picchi, Bologna, Zanichelli, 2001.
- Mariani G., *Il “Morgante” e i cantari trecenteschi*, Firenze, Le Monnier, 1953.
- Mazzanti S., *Letteratura popolare e letteratura colta in Antonio Pucci nell’interpretazione di A. N. Veselovskij*, in *Atti del XXVIII Congresso internazionale di linguistica e filologia romanza (Roma, 18-23 luglio 2016)*, a cura di R. Antonelli et al., 2 voll., Strasbourg, ELIPHI (Éditions de linguistique et de philologie), 2018, vol. II, pp. 1299-1308.
- Orvieto P., *Pulci medievale: studio sulla poesia volgare fiorentina del Quattrocento*, Roma, Salerno Editrice, 1978.
- Proverbi italiani = Accademia della Crusca, *Proverbi italiani*, <<http://www.proverbi-italiani.org/index.asp>>, settembre 2020.
- Pucci A., *Cantari della “Guerra di Pisa”*, a cura di M. Bendinelli Predelli, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2017.
- , *Cantari della “Reina d’Oriente”*, a cura di A. Motta, W. Robins, Bologna, Commissione per i testi di lingua («Collezione di opere

- inedite o rare», 163), 2007.
- , *Bruto di Bertagna*, a cura di E. Benucci, in *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento*, a cura di Benucci *et al.*, 2 voll., Roma, Salerno, 2002, vol. I, pp. 110-127.
- , *Libro di varie storie*, a cura di A. Varvaro, Palermo, Accademia di Scienze Lettere ed Arti, 1957.
- Pulci L., *Morgante*, a cura di G. DeGo, Milano, BUR, 2013.
- Sapegno N., *Pagine di storia letteraria*, Palermo, U. Manfredi, 1960.
- TLIO = TLIO. Tesoro della Lingua Italiana delle Origini, CNR-Opera del Vocabolario Italiano, Firenze, <<http://tlio.oivi.cnr.it/TLIO>>, settembre 2020.
- Varvaro A., *Antonio Pucci e le fonti del “Libro di varie storie”*, «Filologia Romanza», IV, 1957, pp. 362-368.
- Vocabolario degli Accademici della Crusca*, 4^a ed., Firenze, appresso Domenico Maria Manni, 1729-1738.

Marco Montedori

La svolta del 241-240 a.C. nell'*ager faliscus*: identità e romanizzazione nella “lamina di Minerva”

Fra le lingue di frammentaria attestazione dell'Italia antica, il falisco occupa un posto di rilievo sia per l'antichità delle prime testimonianze, sia per l'ampiezza cronologica della documentazione, che va dal VII secolo a.C. fino alla definitiva romanizzazione, intorno al II secolo a.C.

L'unica data certa, nella storia falisca, è quella del 241-240 a.C., quando la città di Falerii è espugnata dai Romani e, in buona parte, rasa al suolo. Una data che si può assumere convenzionalmente come “svolta” dal punto di vista storico per l'assetto geopolitico a nord di Roma, nell'area all'incirca corrispondente all'attuale Civita Castellana, ma che può essere presa in considerazione anche sotto il profilo linguistico, come punto di “non ritorno” verso la definitiva latinizzazione/romanizzazione della varietà parlata nell'*ager faliscus*, sulla cui posizione genetica nell'ambito delle lingue italiche c'è stato, nella storia degli studi, un vivace dibattito¹.

Negli anni successivi alla guerra romano-falisca, combattuta nell'inverno del 241-240 a.C.², i conquistatori promuovono la costruzione di una nuova città a presidio del territorio, a pochi

¹ Il vasto dibattito coinvolge soprattutto la valutazione nel nucleo delle più antiche attestazioni linguistiche dall'*ager faliscus*, risalenti al VII secolo; per una sintesi della questione, G. Bakum, *The Latin Dialect of Ager Faliscus. 150 years of scholarship*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2009, pp. 341-360.

² Cfr. L. Loreto, *Il conflitto romano-falisco del 241/240 a.C. e la politica romana degli anni successivi*, «Mélanges de l'École française de Rome», CI, 2, 1989, pp. 717-732.

chilometri di distanza sul fondovalle. Una delle iscrizioni più importanti del “nuovo corso”, su cui si concentrerà la presente trattazione, è AF 214³, la cosiddetta “lamina di Minerva” o “lamina di Lars Cotena”, di cui di seguito si fornisce la trascrizione⁴:

menerua·sacru
 la·cotena·la·f·pretod·de
 zenatuo·sententiad·uootum
 dedet·quando·datu·rected
 cuncaptum

Prima di passare all’analisi linguistica dell’iscrizione, è opportuno soffermarsi brevemente sul contesto storico-archeologico del periodo successivo al conflitto. Una disamina storiografica del *bellum* romano-falisco e degli anni successivi, condotta da Luigi Loreto⁵, consente di evidenziare alcune peculiarità di questa campagna: la brevità delle operazioni militari, enfatizzata dalle fonti letterarie, la crudeltà nei confronti dei vinti e l’insolita celebrazione di due trionfi. Una serie di elementi che portano a ipotizzare come la sconfitta di Falerii sia stata, nella propaganda romana, rivestita di un significato simbolico rivolto sia all’esterno, verso gli alleati italici, sia all’interno verso il *populus* romano. Il conflitto, in sintesi, «era chiamato a svolgere una funzione intimidatoria e monitoria nei confronti degli alleati, a dare cioè una conferma esemplare della forza romana dopo la non esaltante prova della guerra punica»⁶. Non solo. Questo atteggiamento rivelerebbe una svolta più ampia: «da posizioni morbide e articolate, centrate soprattutto su strumenti diplomatici e sulla preoccupazione di giustificarsi di fronte all’opinione pubblica, si passa al perseguimento di una *Machtpolitik* assoluta»⁷.

In questo quadro si inserisce anche l’edificazione del nuovo insediamento di Falerii: la città, collocata in pianura a circa cin-

³ D’ora in avanti le iscrizioni falische sono citate con la sigla AF seguita dalla numerazione attribuita dell’edizione di Bakkum, *The Latin Dialect*, cit.

⁴ Le iscrizioni in alfabeto locale sono trascritte in grassetto, mentre quelle in alfabeto latino sono trascritte in corsivo. La sottolineatura è utilizzata per le lettere non integre, ma la cui lettura è considerata certa.

⁵ Cfr. Loreto, *Il conflitto romano-falisco*, cit.

⁶ Loreto, *Il conflitto romano-falisco*, cit., p. 731.

⁷ Loreto, *Il conflitto romano-falisco*, cit., p. 733.

que chilometri di distanza in linea d'aria dall'antico abitato, era destinata ad accogliere i *dediti* sconfitti o, secondo altre ipotesi, i sostenitori del partito filoromano presente a Falerii già da oltre un secolo⁸. L'analisi urbanistica del sito sembra confermare il valore simbolico conferito da Roma alla vittoria sui Falisci: il nuovo centro ha «tutta l'aria di essere stato progettato e realizzato unitariamente da ingegneri e maestranze romane»⁹, in maniera ben pianificata e fortemente gerarchica. Secondo la felice formulazione di Timothy Potter, «an impressive Symbol of Romanitas»¹⁰.

Le due città, l'antica e la nuova ricostruita sul fondovalle, sono state distinte in età moderna (almeno a partire dal Settecento) con le denominazioni Falerii *Veteres* ~ Falerii *Novi*. Diversa e più complessa è la situazione nell'antichità. In sintesi, quello che sembra emergere dalla documentazione letteraria ed epigrafica è che Falerii *Novi* abbia ereditato dall'antico *oppidum* la denominazione di Falerii *tout-court*¹¹. Contestualmente, il sito di Falerii *Veteres*, che peraltro non fu mai del tutto abbandonato (come mostrano sia la documentazione archeologica che le fonti letterarie¹²), sarebbe

⁸ I. Di Stefano Manzella, *Lo stato giuridico di Falerii Novi*, in *La civiltà dei Falisci, Atti del XV convegno di Studi Etruschi ed Italici, Civita Castellana – Forte Sangallo, 28-31 maggio 1987*, a cura di G. Maetzke et al., Firenze, Olschki, 1990, pp. 341-348, pp. 349-350.

⁹ I. Di Stefano Manzella, *Regio VII-Etruria. Falerii Novi (Falerii - IGM 143, I NE)*, «Supplementa Italica», I, Roma, 1981, p. 106.

¹⁰ T. Potter, *The Changing Landscape of South Etruria*, London, Paul Elek, 1979. Il sito archeologico di Falerii *Novi* rimane, peraltro, un campo di indagine ancora aperto: per gli studi condotti in anni più recenti, cfr. Simon Keay et al., *Falerii Novi: a new survey of the walled area*, «Papers of the British School at Rome», LXVIII, 2000, 1-93 e, da ultimo, Rachel Opitz, *Integrating lidar and geophysical surveys at Falerii Novi and Falerii Veteres (Viterbo)*, «Papers of the British School at Rome», LXXVII, 2009, pp. 1-27 e 335-343.

¹¹ La questione è stata ampiamente approfondita in Ivan Di Stefano Manzella, *I nomi attribuiti alle due Falerii dalla tradizione letteraria antica e dalle epigrafi*, «Rendiconti. Atti della pontificia accademia romana di archeologia», XLIX, 1976-1977 [1978], pp. 151-162, cui si rimanda per una trattazione più esaustiva sul tema.

¹² Sulla continuità dei luoghi di culto e, seppure in forma ridotta, degli insediamenti abitativi, v. A. Comella, *I materiali votivi di Falerii*, Roma, Bretschneider, 1986, e P. Moscati, *Nuove ricerche su Falerii Veteres*, in *La civiltà dei Falisci* cit., a cura di G. Maetzke et al. Tra le fonti letterarie, Ovidio in età augustea descrive il culto di Giunone, che in seguito sarà menzionato anche da Tertulliano nel terzo secolo dell'era cristiana (Bakkum, *The latin dialect*, cit., p. 32).

stato indicato generalmente con toponimi derivati dall'etnico¹³, quali *Falisca Etruscorum* (Plinio il Vecchio) e Φαλίσκον (Strabone), utilizzati sporadicamente anche in precedenza¹⁴.

Nel contesto che, seppure per sommi capi, è stato sopra delineato, si collocano le testimonianze linguistiche rinvenute sul sito di Falerii *Novi*, che si collegano all'élite al potere nel nuovo insediamento nei decenni successivi al conflitto con i Romani. Doveva verosimilmente trattarsi di una cerchia di famiglie aristocratiche filoromane o comunque gradite ai conquistatori, da cui furono scelti i magistrati più importanti della città. Di alcune di queste *gentes* ci sono noti i nomi grazie alle evidenze epigrafiche, come ad esempio i *Cotena*, i *Tertinei*, i *Protaci*, gli *Hirmii/Firmii*¹⁵.

Dal punto di vista linguistico, si è soliti definire la fase successiva al 240 a.C. come neofalisca, rispetto alla fase arcaica (VII-VI secolo a.C.) e media (dal V secolo al 241 a.C.). La data costituisce un *terminus post quem* per le iscrizioni ritrovate nell'area di Falerii *Novi*, mentre la cronologia non è del tutto sicura per quelle di Falerii *Veteres* in quanto, come si è detto, sul sito dell'antica città ci fu una continuità di frequentazione e di insediamenti. Si tratta in ogni caso di una fase in cui il rapporto centro-periferia tra Roma e Falerii è ormai ampiamente definito: la varietà parlata nell'*ager faliscus* "scivola" progressivamente verso il latino romano. È proprio in questo quadro che sembra rilevabile, almeno in parte, una serie di fenomeni di natura prevalentemente sociolinguistica, pur nella difficoltà di procedere con un'analisi a questo livello nelle lingue di frammentaria attestazione¹⁶.

¹³ Da una base **falis* (o **fales*) si sarebbe formato il poleonimo **Falīs-yo-* > *Falerii* con rotacismo di *-s-* intervocalica e indebolimento *ĩ > ě* in sillaba aperta dinanzi a *-r* (come ad esempio in lat. *cinis* – *cineris*), e l'etnonimo **Falīs-ko-* > *Faliscus* con conservazione di *-i-* in sillaba chiusa (come ad esempio in lat. *dictus* – *praedictus*). Cfr. G. Meiser, *Historische Laut- und Formenlehre der Lateinischen Sprache*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2002, pp. 67-69.

¹⁴ Di Stefano Manzella, *I nomi attribuiti alle due Falerii*, cit., p. 160.

¹⁵ Queste famiglie potrebbero essere le stesse a cui era già stata concessa la cittadinanza da oltre un secolo, nel 389 a.C., secondo l'ipotesi di Ivan Di Stefano Manzella, *Lo stato giuridico di Falerii Novi*, cit., p. 365.

¹⁶ Per una serie di considerazioni metodologiche sul contatto linguistico nelle lingue dell'Italia antica, e le strette correlazioni sul piano sociolinguistico, cfr. da ultimo Gilles van Heems, *Penser les contacts de langues dans l'Italie préromaine aujourd'hui*, «Mélanges de l'École française de Rome – Antiquité [Online]», CXXXII, 1, 2020.

Fra le testimonianze della fase neofalisca spicca la citata “lamina di Minerva” o “di Lars Cotena” AF 214, di cui sopra si è fornita la trascrizione. La *tabula* bronzea, così denominata dal nome del committente della dedica o da quello della divinità, era originariamente appesa con quattro agganci metallici, tramite altrettanti fori. Questi ultimi oggi sono visibili solo in parte, a causa della rottura del manufatto proprio in corrispondenza de-



Fig. 1. La “lamina di Minerva” AF 214. Civita Castellana, Museo dell’Agro Falisco

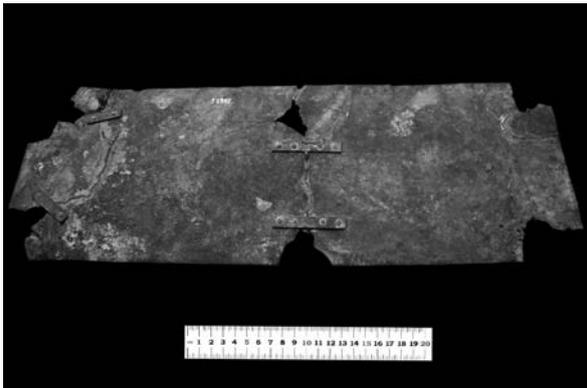


Fig. 2. La “lamina di Minerva” AF 214 (retro)

gli ancoraggi, che si è verificata probabilmente quando la lamina fu staccata dalla parete alla quale era originariamente appesa.

La datazione, sicuramente posteriore alla fondazione della nuova città, è generalmente collocata alla metà del II secolo¹⁷. Come sostiene Gabriel Bakkum:

This is apparently the youngest inscription in the Faliscan alphabet, and the main subject of discussion is in how far the inscription was, in fact, still Faliscan. This is all the more interesting as it is a public dedication, and therefore apparently reflects the language used by local magistrates¹⁸

[Questa sembra essere la più recente iscrizione in alfabeto falisco, e il principale oggetto di dibattito è stato fino a che punto sia, in realtà, ancora falisca. Ciò è ancor più interessante per il fatto che si tratta di una dedica pubblica, e dunque sembra rispecchiare la lingua usata dai magistrati locali.]

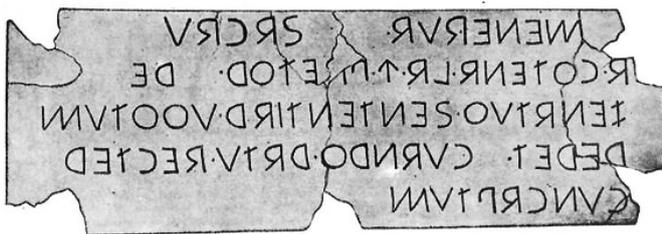


Fig. 3. La “lamina di Minerva” AF 214, apografo tratto dal CIE

L’iscrizione è incisa con cura¹⁹ anche se l’impaginazione del testo non è regolare: l’inizio delle tre righe finali è allineato verticalmente, mentre quello delle prime due no. La superficie scrittoria non è interessata, se non in minima parte, dalle rotture, e non presenta pertanto problemi di lettura.

¹⁷ Cfr. Bakkum, *The latin dialect* cit., p. 494.

¹⁸ Ivi, p. 495.

¹⁹ L’iscrizione potrebbe essere stata incisa sulla lastra di bronzo oppure – questo aspetto tecnico sembra che non sia stato finora approfondito – potrebbe essere stato fuso come un unico pezzo con la tecnica della fusione a cera persa, come avvenuto ad esempio per le Tavole Iguvine (cfr. L. Agostiniani, *Iscrizioni umbre su metallo. Aspetti tecnici e altri*, in *Gli Umbri in età preromana. Atti del XXVII Convegno di studi etruschi ed italici*, Perugia, Gubbio, Urbino, 27-31 ottobre 2009, Pisa-Roma, Serra, 2014).

L'iscrizione è sinistrorsa. L'alfabeto presenta le caratteristiche tipiche del periodo medio e neofalisco²⁰: la *a* e la *r* si differenziano principalmente per la lunghezza maggiore del tratto obliquo di quest'ultima; la *m* e la *n* sono rispettivamente a cinque e tre tratti di uguale lunghezza; il *ductus* della *f*, in forma di freccia, tipico dell'alfabeto falisco, resta sostanzialmente immutato rispetto alla fase arcaica.

Più complessa la valutazione linguistica dell'iscrizione, considerata alternativamente latina o falisca. Non ci sono dubbi sul fatto che la dedica a Minerva²¹, commissionata dal pretore Lars Cotena, costituisca un'espressione tangibile, anche sul piano linguistico, della élite che guidava Falerii Novi all'indomani del *bellum* romano-falisco e di come questo gruppo al potere intendesse autorappresentarsi agli occhi non solo della propria "opinione pubblica" ma anche, probabilmente, del potere centrale di Roma. Queste considerazioni, unite alla datazione relativamente tarda, inducono a inquadrare i fatti linguistici contenuti nella *tabula* non tanto sotto la luce di una schematica distinzione falisco *vs* latino, quanto piuttosto in un *continuum* nel quale, per quanto possibile, abbiano un ruolo anche le valutazioni di natura sociolinguistica.

La questione è stata correttamente impostata dal Bakkum²²:

In my view, the difficulty underlying the recent discussions on the language of this inscription is at least partly due to the fact that the difference between Faliscan and Latin was *gradual*, especially in this later period, when the language that was spoken in the ager Faliscus was a mixture of a more general 'rural Latin' and features derived from Faliscan. Any text from this period is not *either* Latin *or* Faliscan, but *both* Faliscan *and* Latin *to a certain degree*. Calling this text Faliscan (as do Peruzzi, Mancini, and Freeman) or Latin (as do Wachter, Vine (?), and Adams) means nothing more than to give more relative weight to either 'side' of the text.

²⁰ Sull'alfabeto falisco, v. Bakkum, *The latin dialect* cit., pp. 376-388 e Giacomelli, *La lingua falisca*, cit., pp. 29-39.

²¹ Oltre a Giunone, anche Minerva era una divinità importante nel culto falisco: cfr. G. Ferri, *Due divinità di Falerii Veteres: Giunone Curite e Minerva Capta*, «Mélanges de l'École française de Rome - Antiquité», CXXIII, 1, 2011, pp. 145-156.

²² Bakkum, *The latin dialect*, cit., p. 497 (corsivi dell'autore) e relativi riferimenti bibliografici.

[A mio avviso, la difficoltà alla base dei recenti dibattiti sulla lingua di questa iscrizione è, almeno in parte, dovuta al fatto che la differenza fra Falisco e Latino era *graduale*, specie in questo periodo tardo, quando la lingua parlata nell'*ager Faliscus* era una mescolanza di un più generico “latino rurale” i cui caratteri erano derivati dal Falisco. Ogni testo di questo periodo non è latino *oppure* falisco, ma *sia* latino *sia* falisco *fino a un certo livello*. Definire questo testo falisco (come fanno Peruzzi, Mancini e Freeman) o latino (come Wachter, Vine (?) e Adams) significa nulla di più che attribuire un peso relativo maggiore a uno dei due “versanti” del testo.]

La forma **menerua** che apre l'iscrizione è generalmente considerata un dativo in $-a^{23}$, confrontabile con casi analoghi presenti nel latino periferico di Praeneste, ma anche a Roma e nelle lingue sabelliche: *Fortuna Primogenia* /primogenia/²⁴ CIL I², 60 [Praeneste] (III sec. a.C.), *filea* CIL I², 60 [Praeneste], *Flaca* prenome femminile CIL I², 477 [Roma], [*mi*]nerua CIL I², 460 [Roma]; peligno *minerua* Vetter 203²⁵, *Anaceta Ceria* Vetter 204²⁶ < *h1nek²-eto- Keres-yo-, divinità agricola. L'ipotesi del Wachter²⁷ è che queste forme rappresentino /ǵ/ (o meglio, una *e* lunga aperta), con l'utilizzo di una grafia in <a> del dittongo *ae* < ai, che potrebbe essere stata “alternativa” a quella più consueta in <e>, ben attestata anche in falisco.

In sacru si evidenzia la caduta della $-m$ finale: il fenomeno (V)m# > (V)Ø# tuttavia non è osservato sistematicamente. Accanto a **sacru** e **datu** si trovano infatti **uootum** e **cuncaptum**, forme su cui si tornerà successivamente.

²³ Così Ribezzo, Pisani, Vetter, Bakkum. Gabriella Giacomelli rileva tuttavia che «una forma di questo genere è però estranea al falisco e sarebbe piuttosto un apporto dialettale del Lazio meridionale. Mi domando se non sia più facile pensare a un genitivo». (Giacomelli, *La lingua falisca*, cit., nota 63).

²⁴ Cfr. A. Franchi De Bellis, *Dedica prenestina alla Fortuna Primigenia* (CIL I², 60), in *Samnitice loqui. Studi in onore di Aldo L. Prosdocimi per il premio I Samniti*, parte I, a cura di D. Caiazza, Piedimonte Matese, Banca Capasso, 2006, pp. 143-160.

²⁵ E. Vetter, *Handbuch der italischen Dialekte*, Heidelberg, C. Winter, 1953.

²⁶ Ivi. La forma è considerata un dativo in B. Joseph, R. Wallace, *On the problematic f/h variation in Faliscan*, «Glotta», LXIX, 1-2, 1991. Sarebbe invece un nominativo singolare secondo J. Untermann, *Wörterbuch des Oskisch-Umbrischen*, Heidelberg, C. Winter, 2000, p. 97.

²⁷ R. Wachter, *Altlateinische inschriften*, Bern-New York, P. Lang, 1987, pp. 483-484.

Notevole la forma **pretod**: interpretata inizialmente come un fenomeno di assimilazione in *samdhi*²⁸ o un etruschismo grafico, è stata riconsiderata dopo la pubblicazione di alcune tegole sepolcrali da Pratoro (Falerii *Novi*) da parte di Stefania Renzetti Marra, nelle quali compare di nuovo il termine **pretod** AF 242 e quello inedito di **cuestod** AF 242²⁹.

Marco Mancini ha correttamente inserito i termini sopra citati nell'ambito di imprestiti appartenenti alla lingua amministrativa che «dovevano inserirsi in un complesso continuum che va dall'integrazione di singole voci lessicali nella lingua mutuante (a livello di *langue*) fino al vero e proprio *code-mixing* (a livello di *parole*)»³⁰. Questi imprestiti potevano:

- essere adattati in tutto alla fonetica falisca, con la scomparsa della consonante finale;
- essere recepiti nella forma identica a quella latina, cosa che sembra avvenire ad esempio in [pre]tor AF 248;
- essere adattati «mediante il fonema apicale sonoro più vicino»³¹, cioè /d/.

Quest'ultima soluzione, anziché andare in direzione di una /r/ finale debolmente articolata come aveva suggerito il Peruzzi³², rivela piuttosto un fenomeno di “potenziamento” che si connota in senso restauratore, come reazione a fenomeni dia-

²⁸ Cfr. Giacomelli, *La lingua falisca*, cit., p. 68.

²⁹ S. Renzetti Marra, *Iscrizioni neofalistiche inedite*, in *La civiltà dei Falisci* cit., a cura di G. Maetzke et al., pp. 327-339.

³⁰ M. Mancini, *Tra linguistica ed ermeneutica: nuove acquisizioni falische*, «Incontri Linguistici», XXV, 2002, p. 40.

³¹ *Ibidem*.

³² E. Peruzzi, *Testi e monumenti. Il voto falisco a Minerva (CIL I, 365)*, «La Parola del Passato», LII, 1997, pp. 61-74. Peruzzi ha proposto una spiegazione del fenomeno «alla luce della fonetica umbra» e, in particolare, alla luce del cosiddetto “rotacismo umbro”, che ha prodotto un fono fricativo da /d/, reso con <ř> in grafia epicoria e con <rs> in grafia latina. Secondo Peruzzi la grafia <d> in luogo della “normale” <r> sarebbe un espediente grafico per notare un suono /r/ debolmente articolato in fine di parola, solidale con gli esiti fricativi in umbro di /d/ in posizione intervocalica, finale o avanti consonante. Il falisco avrebbe acquisito, secondo tale interpretazione, questo tratto fonetico dalla contigua varietà linguistica umbra e questo, sul piano sociolinguistico, sarebbe stato il riflesso di un sentimento filo-umbro e anti-romano, dovuto all'ostilità verso il conquistatore all'indomani della distruzione di Falerii.

lettali³³. In questo stesso periodo, tra fine III e inizio II secolo, infatti, vengono accolte nel latino urbano delle forme dialettali/suburbane che saranno in seguito eliminate nel latino classico³⁴, come ad esempio: *apur finem* CIL I², 5 (cosiddetta iscrizione “di Caso Cantovio”), *arf(uēre)*, *arfuise* anziché **adf-*, *aruor-sum* anziché **adu-* in un documento ufficiale, quasi certamente elaborato a Roma, quale il *Senatum Consultum de Bacchanalibus* CIL I², 581 (186 a.C.). Il cerchio sembra chiudersi se notiamo che le forme in *-od* compaiono nelle iscrizioni delle potenti famiglie dei *Cotena* e dei *Protaci*, al potere a Falerii *Novi* negli anni successivi alla conquista romana: ci sono gli elementi per affermare che l'élite filoromana voglia ribadire, nelle proprie epigrafi, la sua fedeltà a Roma, scegliendo consapevolmente – e per di più in un termine della lingua amministrativa – una soluzione ipercorretta in senso latino (iper)urbano³⁵.

Nel segmento **de zenatuo sententiad** è notevole l'utilizzo della *z*, ben noto anche nelle attestazioni falische arcaiche³⁶: è certamente peculiare, dopo quanto esposto a proposito di **pretod** e della sua connotazione iperurbana, trovare invece un tratto tipico della tradizione epicoria, tanto più in un'espressione la cui formularità non necessita di essere illustrata. Sembra a questo punto necessaria un'ulteriore chiave interpretativa che possa contemplare la contemporanea presenza di elementi urbani e di elementi identitari e/o arcaizzanti. L'ipotesi che appare più probabile è che, pur mostrando la propria lealtà, anche linguistica, al potere centrale di Roma, le élite ai vertici amministrativi della nuova fondazione vogliano guardare in qualche modo anche

³³ Mancini, *Tra linguistica ed ermeneutica*, cit., pp. 38–40.

³⁴ Non completamente: v. *arcesso* < *ad* + *cēdo* (cfr. *accēdō*).

³⁵ Per un inquadramento, nel medesimo contesto, del fenomeno della cosiddetta “alternanza *f-/h-*” falisca: A. Calderini, Urbanitas e autoromanizzazione: il caso dell'ager Faliscus. L'apporto dei dati linguistici in un nuovo inquadramento del fenomeno dell'alternanza *f-/h-*, in *La città italiana. Atti del II Convegno internazionale sugli Antichi Umbri. Gubbio, 25-27 settembre 2003*, a cura di A. Ancillotti, A. Calderini, Perugia, Jama, 2009, pp. 53-76.

³⁶ L'uso sembra comparire, anche se la lettura non è sicura, anche nella più antica iscrizione falisca, la cosiddetta “iscrizione di Cerere” (metà del VII secolo a.C.), nella forma *z[e]xtos*. Più certi sono gli esempi **zaconio**, **zaconiai** AF 153 e 154 (lat. *Sacconius, Sacconiae*) e i più recenti **zertenea** AF 221, **zextoi** AF 330, tutti attestati in iscrizioni funerarie.

all'interno. Conscie del glorioso passato falisco, le *gentes* filoromane potrebbero aver voluto richiamarsi con una tendenza arcaizzante, evidente in primis dall'utilizzo dell'alfabeto locale in luogo di quello latino. Anche la desinenza *-ad* dell'ablativo singolare ha il sapore di un arcaismo grafico, visto che appare in una data in cui la *-d* finale era caduta anche in latino. Lo stesso vale per il **rected** successivo. Da evidenziare, in questo caso, come la *-d* sia la consonante finale più "tollerata" in falisco anche nel periodo precedente, come si vede dal medio falisco **foied**³⁷ di AF 59-60 contestuale a **uino** e **cra**, dove invece la *-s* e la *-m* finali non erano notate (come del resto nel genitivo **zenatuo**).

Proseguendo nell'analisi, in **uootum** è senz'altro inconsueta la notazione della vocale lunga che, contestualmente alla conservazione/restaurazione della finale *-m*, conferisce ulteriore solennità all'iscrizione. La forma verbale **dedet**, perfetto raddoppiato < PIE **deh*₃³⁸, presenta la desinenza *-et*, l'unica attestata per il perfetto falisco nelle testimonianze più tarde: si vedano ad esempio **facet** AF 470 e **keset** AF 242. Sull'origine di *-et* sono possibili varie ipotesi:

- Si potrebbe trattare di un monottongazione **ey* > \bar{e} se *-et* < **eyt*³⁹, che avrebbe sostituito la desinenza arcaica *-ed* < PIE **-et*: le due terminazioni occorrerebbero contestualmente nella "Cista Ficoroni" *fecid*⁴⁰ ~ *dedit* CIL I², 561 [Praeneste].

³⁷ Corrispondente al lat. *hodie*: entrambe le forme derivano, secondo la ricostruzione del Meiser, da un **hoy-dyed*, il falisco con palatalizzazione **-dy-* > **-yy-* > *-y-*, cfr. lat. *peior* < *peior* < **ped-yos*. Meiser, *Historische Laut- und Formenlehre der Lateinischen Sprache*, cit., pp. 10 e 162. Sulla *f-* iniziale e la cosiddetta "alternanza *f-l-*": Joseph-Wallace, *On the problematic flh variation*, cit., e Calderini, *Urbanitas e autoromanizzazione*, cit.

³⁸ P. Poccetti, *Sul paradigma del verbo 'fare' (<*dheb₁) nelle lingue dell'Italia antica*, in *Samnitice loqui* cit., a cura di D. Caiazza, pp. 91-112; P. Poccetti, *Notes de linguistique italique*, 2. *En marge de la nouvelle attestation du perfectum falisque faced / facet: le latin de Préneste et le falisque fifiked*, «Revue des études latines», LXXXIII, 2005 [2006], pp. 27-35.

³⁹ B. Joseph, R. Wallace, *Is Faliscan a local Latin patois?* «Diachronica», VIII, 2, 1991, pp. 159-186. Sulla trafila *-it* < *-īt* < *-eyt* < *-ey* perf. PIE + *-t* desinenza primaria, v. Meiser, *Historische Laut- und Formenlehre der Lateinischen Sprache*, cit., pp. 181 e 216-217.

⁴⁰ Con indebolimento vocalico *e* > *i* (ivi, p. 71).

- Potrebbe trattarsi di un caso di fluttuazione grafica <e, i> per *i*, con desonorizzazione –t#>–d# che avviene ad esempio anche in **met AF 470**. L'iscrizione **AF 470**, in cui si evidenzia la –t finale (probabilmente ipercorretta) in luogo dell'atteso *med*, è peraltro più antica di oltre un secolo rispetto alla “lamina di Minerva”, in quanto considerata appartenente alla fase medio falisca. Il processo di adeguamento al latino urbano, parallelo e complementare a fenomeni di conservazione e valorizzazione della tradizione locale (quelli che Roberto Giacomelli definisce elementi di «fedeltà socialtipica») erano dunque già in atto da ben prima della definitiva conquista romana⁴¹.
- Si può più semplicemente ritenere che si sia mantenuta la *e* per analogia con la desinenza arcaica –*ed*, ma con perdita di sonorità. Dunque una sorta di arcaismo “parziale”, con il mantenimento della vocale e la desonorizzazione della consonante finale in analogia con il latino.

La sequenza finale, **quando datu rected cuncaptum**, è stata ampiamente discussa, sebbene il significato generale sembri abbastanza chiaro. Come riassume il Bakkum,

many editors (e.g. Deecke 1888, Herbig *CIE*, Buonamici, Warmington, and G. Giacomelli) have followed Bréal in assuming that *datu* has the sense of *uotum* (“quand il a été fait, il a été correctement conçu”, 1881: 492)⁴²

[molti editori (ad esempio Deecke 1888, Herbig *CIE*, Buonamici, Warmington e G. Giacomelli) hanno seguito Bréal nel ritenere che *datu* abbia il significato di *votum* (“quando è stato fatto, è stato correttamente compiuto”)].

Un'espressione di *uotum solutum* che utilizza schemi formulari analoghi, ma non identici a quelli delle Tavole Iguvine (es. *rehte kuratu eru TI Va 26*): qui infatti non si tratta della prescrizione (o descrizione) di un rito come nel testo umbro⁴³, ma

⁴¹ Cfr. R. Giacomelli, *Alcune nuove iscrizioni falische: forze centripete o centrifughe?*, «Acme – Annali della Facoltà di studi umanistici dell'Università degli studi di Milano», LXII, 2009, pp. 117-133.

⁴² Bakkum, *The Latin Dialect* cit., p. 495 e relativi riferimenti.

⁴³ Sulla struttura del rito nelle Tavole. cfr. A.L. Prosdocimi, *Le Tavole Iguvine. Preliminari all'interpretazione. La testualità: fatti e metodi*, Firenze, Olschki, 2015, pp. 1180-1272. Per un'ampia trattazione sulle forme del rito e sul rapporto tra descri-

di una formula che indica il corretto svolgimento di un rito già compiuto.

Notevole l'assenza di indebolimento vocalico in **cuncaptum** (dove si conserva anche la *-m* finale). La forma, insieme ad **aciptum** AF 217, è considerata da Roberto Giacomelli un esempio di «trasparenza paradigmatica», ovvero «l'effetto, sulla sincronia linguistica, di interventi del parlante tesi a far sì che forma e sostanza del segno parlato coincidano in modo inequivoco»⁴⁴; le due forme sarebbero state cioè ristrutturare sul modello, rispettivamente, di *cāpio* e *accīpio* per non oscurare il legame paradigmatico. Almeno per la prima, risulta più semplice parlare di un arcaismo⁴⁵ che farebbe da *pendant* con gli altri presenti nel testo (come **sententiad**, **rected**) e che si possono considerare in relazione ad altri elementi “identitari”, almeno dal punto di vista grafico, quali:

- l'utilizzo dell'alfabeto epicorio;
- l'uso della *z* in luogo di *s* in **zenatuo**;
- più dubitativamente, la conservazione della *e* nella desinenza del perfetto **dedet**.

Ciò confermerebbe il quadro di una lingua che, inserita in un rapporto centro-periferia ormai nettamente sbilanciato verso Roma, si muove tuttavia su due “tonalità” distinte e complementari: l'una connotata in senso (iper)urbano, l'altra orientata alla tradizione locale, quasi un ultimo sussulto prima della definitiva romanizzazione.

zione e prescrizione nelle Tavole, in relazione alle forme verbali all'imperativo: ivi, pp. 525-674.

⁴⁴ R. Giacomelli, *Nuove ricerche falische*, Roma, Il Calamo, 2006, p. 100. Giacomelli considera come caso di trasparenza paradigmatica anche *Mamartei* del *Lapis Satricanus* (VI secolo a.C.: Wachter, *Altlateinische inschriften*, cit., p. 75) ma, vista la datazione alta, si tratta più probabilmente di una forma non toccata dal mutamento. Più dubbio il caso di **polamarcia** AF 227: per Roberto Giacomelli si tratta di un gentilizio monomembre (come ad es. **rufia**, **caliptia** AF 4), mentre Gabriella Giacomelli ritiene senz'altro che si debba leggere *pola marcia* (Giacomelli, *La lingua falisca*, cit., p. 94; così anche Bakkum, *The latin dialect* cit., p. 247).

⁴⁵ Si potrebbe, a livello teorico, anche parlare di forma non toccata dal mutamento, ma risulterebbe molto strano vista la datazione tarda dell'iscrizione.

Bibliografia

- Agostiniani L., *Iscrizioni umbre su metallo. Aspetti tecnici e altri*, in *Gli Umbri in età preromana. Atti del XXVII Convegno di studi etruschi ed italici*, Perugia, Gubbio, Urbino, 27-31 ottobre 2009, Pisa-Roma, Serra, 2014.
- Bakkum G., *The Latin Dialect of Ager Faliscus. 150 years of scholarship*, Amsterdam, Amsterdam University press, 2009.
- Calderini A., *Urbanitas e autoromanizzazione: il caso dell'ager Faliscus. L'apporto dei dati linguistici in un nuovo inquadramento del fenomeno dell'alternanza f-/h-*, in *La città italica. Atti del II Convegno internazionale sugli Antichi Umbri*. Gubbio, 25-27 settembre 2003, a cura di A. Ancillotti, A. Calderini, Perugia, Jama, 2009, pp. 53-76.
- CIE = *Corpus Inscriptionum Etruscarum*, a cura di G. Herbig, volume II, sezione II fascicolo 1, tituli 8000-8600, Lipsiae, Apud Ioannem Ambrosium Barth, 1912.
- CIL I2 = *Corpus Inscriptionum Latinarum I2. Inscriptiones Latinae antiquissimae*, a cura di E. Lommatzsch, Berolini 1918, 1931, 1943.
- Comella A., *I materiali votivi di Falerii*, Roma, Bretschneider, 1986.
- Di Stefano Manzella I., *Lo stato giuridico di Falerii Novi*, in *La civiltà dei Falisci. Atti del XV convegno di Studi Etruschi ed Italici*, Civita Castellana-Forte Sangallo, 28-31 maggio 1987, a cura di G. Maetzke et al., Firenze, Olschki, 1990, pp. 341-368.
- , *Regio VII – Etruria. Falerii Novi (Falerii - IGM 143, I NE)*, «Supplementa Italica», I, 1981, pp. 101-176.
- , *I nomi attribuiti alle due Falerii dalla tradizione letteraria antica e dalle epigrafi*, «Rendiconti. Atti della pontificia accademia romana di archeologia», XLIX, 1976-1977 [1978], pp. 151-162.
- Ferri G., *Due divinità di Falerii Veteres: Giunone Curite e Minerva Capta*, «Mélanges de l'École française de Rome - Antiquité», CXXIII, 1, 2011, pp. 145-156.
- Franchi De Bellis A., *Dedica prenestina alla Fortuna Primigenia (CIL I2, 60)*, in *Samnitice loqui. Studi in onore di Aldo L. Prosdocimi per il premio I Sanniti*, a cura di D. Caiazza, parte I, Piedimonte Matese, Banca Capasso, 2006, pp. 143-160.
- Giacomelli G., *La lingua falisca*, Firenze, Olschki, 1963.
- Giacomelli R., *Alcune nuove iscrizioni falische: forze centripete o centrifughe?*, «Acme - Annali della Facoltà di studi umanistici dell'Università degli studi di Milano», LXII, 2009, pp. 117-133.
- , *Nuove ricerche falische*, Roma, Il Calamo, 2006.
- Joseph B., Wallace R., *Is Faliscan a local Latin patois?*, «Diachronica», VIII, 2, 1991, pp. 159-186.

- , *On the problematic f/h variation in Faliscan*, «Glotta», LXIX, 1-2, 1991, pp. 84-93.
- Keay S. et al., *Falerii Novi: a new survey of the walled area*, «Papers of the British School at Rome», LXVIII, 2000, pp. 1-93.
- Loreto L., *Il conflitto romano-falisco del 241/240 a.C. e la politica romana degli anni successivi*, «Mélanges de l'École française de Rome», CI, 2, 1989, pp. 717-732.
- Mancini M., *Tra linguistica ed ermeneutica: nuove acquisizioni falische*, «Incontri Linguistici», XXV, 2002, pp. 23-46.
- Meiser G., *Historische Laut- und Formenlehre der Lateinischen Sprache*, Darmstad, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2002.
- Moscatti P., *Nuove ricerche su Falerii Veteres*, in *La civiltà dei Falisci. Atti del XV convegno di Studi Etruschi ed Italici, Civita Castellana-Forte Sangallo, 28-31 maggio 1987*, a cura di G. Maetzke et al., Firenze, Olschki, 1990.
- Opitz R., *Integrating lidar and geophysical surveys at Falerii Novi and Falerii Veteres (Viterbo)*, «Papers of the British School at Rome», LXXVII, 2009, pp. 1-27 e 335-343.
- Peruzzi E., *Testi e monumenti. Il voto falisco a Minerva (CIL I2,365)*, «La Parola del Passato», LII, 1997, pp. 61-74.
- Poccetti P., *Sul paradigma del verbo 'fare' (< *dbeh1) nelle lingue dell'Italia antica*, in *Sannitice loqui. Studi in onore di Aldo L. Prodocimi per il premio I Sanniti*, a cura di D. Caiazza, parte I, Piedimonte Matese, Banca Capasso, 2006, pp. 91-112.
- , *Notes de linguistique italique, 2. En marge de la nouvelle attestation du perfectum falisque faced / facet: le latin de Préneste et le falisque fified*, «Revue des études latines», LXXXIII, 2005 [2006], pp. 27-35.
- Potter T., *The Changing Landscape of South Etruria*, London, Paul Elek, 1979.
- Prodocimi A.L., *Le Tavole Iguvine. Preliminari all'interpretazione. La testualità: fatti e metodi*, Firenze, Olschki, 2015.
- Renzetti Marra S., *Iscrizioni neofalische inedite*, in *La civiltà dei Falisci. Atti del XV convegno di Studi Etruschi ed Italici, Civita Castellana-Forte Sangallo, 28-31 maggio 1987*, a cura di G. Maetzke et al., Firenze, Olschki, 1990, pp. 327-339.
- Untermann J., *Wörterbuch des Oskisch-Umbrischen*, Heidelberg, C. Winter, 2000.
- van Heems G., *Penser les contacts de langues dans l'Italie préromaine aujourd'hui*, «Mélanges de l'École française de Rome – Antiquité [Online]», CXXXII, 1, 2020, <<http://journals.openedition.org/mefra/10158>>.

Vetter E., *Handbuch der italischen Dialekte*, Heidelberg, C. Winter, 1953.
Wachter R., *Altlateinische inschriften*, Bern-New York, P. Lang, 1987.

Valeria Smedile

Vox populi: “versi popolari” di argomento politico tra tarda repubblica e Impero (I a.C.-III d.C.) nella letteratura storiografica latina

Se ad Atene, con la Commedia Antica¹, era stato creato un genere letterario di spessore pubblico ma in grado al contempo di dar voce alle istanze politiche, morali e culturali del suo stesso uditorio, fatto non solo di illustri personalità ma soprattutto di gente comune, a Roma andò a imporsi la satira come forma letteraria deputata ai medesimi fini: un prodotto, questo, che stando alla celebre affermazione quintiliana «tota nostra est», a differenza degli altri generi «quae Graecos provocamus»². Ma la vera svolta rispetto al mondo greco sta nel fatto che il popolo romano, fin dagli albori della sua parabola storica, aveva elaborato un vero e proprio filone di poesia popolare (*versus populares*), per lo più di diffusione orale-aurale, con cui poteva far sentire la sua voce, esprimendo liberamente le proprie posizioni dapprima verso i comandanti vittoriosi, in occasione dei trionfi e con scopi apotropaici (*carmina triumphalia*), e in seguito verso i potenti di turno³.

¹ Riguardo alla Commedia Antica, alle sue origini e al ruolo svolto all'interno della polis: F.M. Cornford, *The origin of Attic comedy*, 2ª ed., Cambridge, Cambridge University Press, 1934; F. Rodriguez-Adrados, *Festival, comedy and tragedy*, Leiden, Brill, 1975; M.G. Bonanno, *Democrazia ateniese e sviluppo del dramma attico: la Commedia*, «Storiae Civiltà dei Greci», III, 2, 1978, pp. 311-350; G. Mastromarco, *La commedia*, «Lo spazio letterario», I, 1, 1992, pp. 335-377.

² Quintiliano, *Inst.*, X, 1, 93.

³ G. Cupaiuolo, *Tra poesia e politica*, Napoli, Loffredo, 1993, pp. 11-12 e nota 10 p. 12.

Alla luce di tali premesse, con questo intervento ci si propone di indagare gli sviluppi di tale tradizione, cogliendo così i *rumores* popolari circolanti attorno alle grandi figure politiche sia della Roma tardo-repubblicana sia di quella imperiale, in un *range* temporale che parte dall'epoca cesariana e procede fino al III secolo d.C.

Certamente è difficile ricostruire le tendenze della *public opinion* di epoche che non conoscono ancora la carta stampata né i quotidiani. Tuttavia, riusciamo a scorgerne un vago sentore grazie alle testimonianze contenute nelle opere della letteratura alta. Pertanto, di tale poesia, a causa della sua stessa natura orale e spesso estemporanea, non restano che pochi frustuli trasmessi dalle opere dei *docti*, e in particolare dai biografii (specialmente Svetonio), maggiormente interessati a carpire gli umori della gente che popolava l'*aeterna Urbs*⁴.

Il nostro percorso prende le mosse dalla seconda metà del primo secolo a.C., segnata dall'emergere in modo sempre più preponderante di grandi personalità politiche, innanzitutto Cesare e Pompeo. Infatti, proprio durante la guerra civile che oppose cognato e genero, aumentò lo sdegno popolare verso chi non era ritenuto all'altezza dei propri compiti e spesso del malcapitato personaggio si forniva una presentazione in chiave oscena. Ad esempio, Sacerdote tramanda questo verso sotadeo in cui Pompeo è così apostrofato: «quem non pudet et rubet, non est homo sed sopio», dove *sopio* è spiegato dallo stesso grammatico come sinonimo di *penis*⁵. Ma è con Cesare che tale pubblicistica si sbizzarrisce, tendendo a inaugurare una strategia destinata a perdurare nel corso del tempo: l'esplorazione della vita privata di un illustre personaggio per scovarne atteggiamenti ben distanti dagli *antiqui ac boni mores* e atta principalmente a gettare discredito sulla valutazione dell'operato politico.

⁴ Ivi, pp. 14-16. Nelle seguenti pagine si ricorda sia la varietà di questo tipo di produzione, poiché non circoscrivibile a un solo periodo storico e ascrivibile piuttosto a un ambiente composito, che la tipologia di fonti da cui riuscire a estrapolare alcune di queste composizioni: da un lato le raccolte epigrafiche, che ne rappresentano la tradizione diretta, dall'altro le opere di storia e le biografie.

⁵ Cupaiuolo, *Tra poesia e politica*, cit., nota 17, p. 35.

Svetonio, nel *bios* dedicato al conquistatore delle Gallie, ci riporta una serie di anonimi versi, che circolavano nelle strade di Roma specialmente dopo la vittoria su Pompeo e i suoi sostenitori. Essenzialmente con tono ironico e irrisorio ne vengono condannati sia l'omosessualità che gli amori illeciti, visti non solo come lesivi del pubblico decoro ma anche segno di possibili forze disgregatrici dello Stato e dei suoi valori secolari. Emblematici, in tal senso, i versi relativi al *ménage* tra Cesare e Nicomede re di Bitinia, che contengono un interessante sillogismo: «Cesare ha sottomesso la Gallia, mentre Nicomede Cesare». Pertanto trionfano entrambi: Cesare perché ha sottomesso i Galli, Nicomede perché ha vinto Cesare⁶. Un altro verso⁷, metteva in guardia i cittadini romani dalla sua bramosia sessuale che non rispetta nemmeno le donne sposate. Bisogna specificare che, in ambedue i casi, Svetonio⁸ ci dice che questi brevi componimenti vennero cantati dai soldati proprio in occasione del trionfo gallico: pertanto rientrerebbero nella tradizione dei *carmina triumphalia*, unica valvola di sfogo per le lamentele dei *militēs* verso il loro comandante vittorioso. Al contempo, il trionfo si trasforma così in una preziosa occasione per il popolo (da cui i soldati provenivano) di esprimere il proprio dissenso verso certi atteggiamenti, poco rispettosi delle sue tradizioni, perpetrati dai propri capi⁹. Una volta sconfitti i suoi avversari e divenuto dittatore, la *vox populi* non si limita a biasimare Cesare per certi comportamenti troppo licenziosi ma gli rivolge un'accusa politica ben più diretta, ovvero di aver concesso in maniera troppo liberale la cittadinanza a molti *peregrini*, specie maggiorenti Galli, e a tutti gli abitanti della

⁶ Svetonio, *Iul.*, 49: «Gallias Caesar subegit, Nicomedes Caesarem/ ecce Caesar nunc triumphat qui subegit Gallias/, Nicomedes non triumphat qui subegit Caesarem». Naturalmente la battuta di spirito si deve alla calibrata ripetizione dei termini e allo scambio finale del *nunc* con la negazione *non*.

⁷ *Iul.*, 49: «*urbani servate uxores; moechum calvom adducimus*». Sia questi che i versi relativi alla relazione con Nicomede sono in settenari trocaici cfr. Cupaiuolo, *Tra poesia e politica*, cit., pp. 39-40.

⁸ Svetonio, *Iul.*, 49.

⁹ Cupaiuolo, *Tra poesia e politica*, cit., p. 42.

Transpadana: «Gallos Caesar in triumphum ducit/, idem in curiam/; Galli bracas deposuerunt, latum clavum sumpserunt»¹⁰.

Da questi versi in settenari trocaici di denuncia, traditi *more solito* da Svetonio, si evince che allora come oggi l'allargamento della cittadinanza agli stranieri veniva inteso da una larga fetta della *communis opinio* come un atto teso ad alterare la struttura originaria di un popolo e quindi la sua identità.

Con il declinare delle guerre civili e l'avvento del principato¹¹, tale pubblicistica sembra perdere quella sua dura *vis polemica*. Difatti i *versus populares* giunti sino a noi per il tramite di Svetonio e indirizzati a Ottaviano, nipote del divo Giulio, mostrano di aver perso quei toni di violenta condanna che trasparivano, invece, in quelli rivolti al suo padre adottivo. La produzione anonima dedicata all'erede del defunto dittatore è circoscrivibile al periodo finale delle guerre civili, quindi ben prima che Ottaviano diventasse *princeps* e assumesse il titolo di *Augustus*; inoltre, i vizi messi in luce sono considerati di natura più veniale e ascrivibili alla passione per i beni di lusso (collezionismo di preziosi vasi corinzi) o al gioco dei dadi¹². L'unico episodio per cui fu oggetto di forti critiche risale agli anni della guerra contro Sesto Pompeo, che dominava il mar Mediterraneo e con le sue flotte bloccava così le forniture di grano per Roma, affamandola. In maniera poco opportuna, mentre nell'Urbe infuriava la carestia, Ottaviano decise di organizzare un banchetto, detto cena dei dodici dèi proprio perché i convitati dovevano presentarsi travestiti da uno dei dodici dèi olimpici: il futuro *princeps* decise per l'occasione di indossare i panni di Apollo, suo nume tutelare. Naturalmente, scattò subito il biasimo popolare, espresso da una serie di distici elegiaci in cui si immagina che per lo sdegno gli dèi avessero deciso di distogliere gli occhi dal mondo e Giove di fuggire dal suo trono d'oro¹³. Questo episodio – che

¹⁰ Svetonio, *Iul.*, 80.

¹¹ Per ulteriori approfondimenti sull'instaurazione del principato si rimanda allo studio di P. Arena e A. Marcone, *Augusto e la creazione del principato: la questione dinastica*, Firenze, Le Monnier, 2018.

¹² Svetonio, *Aug.*, 70.

¹³ Svetonio, *Aug.*, 70: «cum primum istorum conduxit mensa choragum/ sexque deos vidit. Mallia sexque deas,/ impia dum Poebi Caesar mendacia ludit/ dum nova divorum cenat adulteria,/ omnia se a terris tunc numina declinarunt,/ fugit et auratos

ricorda, *mutatis mutandis*, la polemica suscitata dai duchi del Sussex nell'estate 2019 per aver speso troppo denaro durante le loro vacanze e di aver contribuito all'inquinamento ambientale, decidendo di viaggiare non su un comune volo di linea ma su un jet privato – mette in evidenza come la *public opinion* di tutti i tempi sia particolarmente suscettibile agli "sperperi" compiuti da personaggi della vita istituzionale, dai quali ci si aspetterebbe un esempio di morigeratezza e frugalità soprattutto in periodi di crisi economica e sociale.

Con il definitivo avvento del principato, gli eredi di Augusto appartenenti alla *gens* Giulio-Claudia tenderanno sempre più a svuotare le antiche istituzioni repubblicane del loro valore e a marcare i tratti assolutistici del loro potere. La *libertas* è dunque ormai un antico ricordo: gli stessi intellettuali sono costretti ad adeguarsi al mutato stato di cose, rinunciando a manifestare apertamente eventuali dissensi proprio per evitare di patire come conseguenza l'esilio o addirittura la morte (basta pensare alla vicenda di Cremuzio Cordo¹⁴). Pertanto, tale atmosfera ha sicuramente incentivato la produzione dei versi "popolari", proprio per il loro carattere anonimo. Con questo mezzo semplice ma efficace, e abbastanza sicuro, anche l'uomo colto avrebbe potuto manifestare le proprie rimostranze verso l'operato degli imperatori, lasciando alla satira il compito di scagliarsi sui potenti deceduti e quindi non più in grado di recare danno alcuno (vedi il caso di Giovenale¹⁵).

A Tiberio, infatti, a causa della sua indole umbratile e vendicativa e per il clima poliziesco da lui instaurato, furono "dedicati" secondo Svetonio *versus populares* assai poco lusinghieri. Sicché, a paragrafo cinquantanove del *bios* tiberiano il nostro autore, per rimarcare gli aspetti deteriori e sanguinari dell'erede designato da Augusto, riporta una lunga sequela di distici

Iuppiter ipse thronos». Il maggiore grado di elaborazione di questi versi nonché l'uso di epiteti di matrice greca («Febo Apollo», «Giove dal trono d'oro») indurrebbe a ritenerli opera di un autore o di più autori dotati di un discreto *background* culturale. Per ulteriori approfondimenti si rimanda a Cupaiolo, *Tra poesia e politica*, cit., nota 27, p. 22.

¹⁴ Tacito, *Ann.*, IV, 34-35.

¹⁵ Giovenale, *Sat.*, I, 1, vv. 170-171: «experiar quid concedatur in illos/ quorum Flaminia tegitur cinis atque Latina».

elegiaci introdotta da questa considerazione: «per dare sfogo alla sua natura sanguinaria si comportò in molti casi in modo estremamente crudele e atroce, come ci ricordano anche questi pochi versi, con cui alcuni gli rinfacciavano i mali presenti e lasciavano presagire quelli futuri»¹⁶. Gli anonimi redattori, vista la qualità dei versi nonché i riferimenti alla storia o alla letteratura colta, appartenevano verosimilmente ai ceti elevati e avrebbero scelto di utilizzare un tipo di produzione poetica più immediata e facilmente comprensibile dalla plebe per attaccare l'imperatore senza rischiare di essere scoperti.

Analizziamo due serie in particolare, la prima composta da un solo distico, la seconda da tre.

Prima serie

*Aurea mutasti Saturni saecula, Caesar:
incolumi nam te ferrea semper erunt*

Tiberio è reo di aver posto fine all'età di Saturno, ovvero all'età dell'oro che Virgilio¹⁷ aveva creduto essere ritornata grazie al principato augusteo. Quindi, vi si ritrova una sottile e implicita antitesi tra l'*imperium Tiberii* e quello del suo padre adottivo: se la stagione augustea era stata paragonabile alla mitica età dell'oro, con Tiberio l'umanità è sprofondata nuovamente nell'età del ferro. Questi versi denotano un certo grado di conoscenza letteraria da parte del loro redattore, poiché doveva sicuramente aver presente il mito dell'avvicendamento dell'età elaborato da Esiodo e ripreso in ambito latino da Virgilio e da altri poeti della sua epoca¹⁸.

Nella seconda serie il governo del primo giulio-claudio viene associato a quello di personalità come Silla, Mario e Marco Antonio che, come Tiberio, avevano patito l'esilio ma si erano poi crudelmente vendicati con le liste di proscrizione:

¹⁶ Svetonio, *Vite dei Cesari*, 2ª ed., a cura di S. Lanciotti e F. Dessì, Milano, Rizzoli, 2004, vol. I, p. 379. Esempi della crudeltà di Tiberio si leggono anche in Seneca, *De benef.*, III, 26; Tacito, *Ann.*, I, 73-74 e in Svetonio, *Tib.*, 58. A tal proposito si segnalano anche il seguente studio: Z. Yavetz, *Tiberio dalla finzione alla pazzia*, Bari, Edipuglia, 1999.

¹⁷ Virgilio, *Aen.*, VI, 791-795: «*hic vir, hic est, tibi quem promitti saepius audis, / Augustus Caesar, divi genus, aurea condet saecula*».

¹⁸ Esiodo, *Op.*, 106-201; Virgilio, *Ecl.*, IV, 6-7; Orazio, *Epod.*, 16, 41-66; Ovidio, *Am.*, III, 8, 35-44; *Fast.*, II, 289-300; *Met.*, I, 89-162.

Aspice felicem sibi, non tibi, Romule, Sullam
 et Marium, si vis, aspice, sed reducem,
 Nec non Antoni civilia bella moventis
 non semel infectas aspice caede manus,
 Et dic: Roma perit! regnavit sanguine multo,
 ad regnum quisquis venit ab exilio¹⁹

Di Caligola, successore di Tiberio, nonostante sia stato una figura molto controversa soprattutto per la sua concezione fortemente autocratica del potere e perciò ben distante da quella augustea²⁰, Svetonio non riporta memoria di nessun verso popolare a lui dedicato, a parte un distico elegiaco che «correva sulla bocca di tutti» e alludeva alla sua nascita presso il campo militare comandato dal padre Germanico, un predestinato all'impero e pertanto vittima prematura dei giochi del potere²¹. Neanche nel caso del successore di Caligola, Claudio suo zio paterno, sono giunti *versus populares*: probabilmente o Svetonio decise di non riportarli o il suo operato non diede adito a clamorose rimostranze – a eccezione di quella di Seneca, che è comunque la testimonianza personale di un intellettuale invisibile alla corte, successiva all'avvenuta morte del *princeps* in questione.

Invece, come Tiberio, anche Nerone è stato particolarmente preso di mira da tale pubblicistica, che nel suo caso di specie tende a mischiare sapientemente la sfera pubblica con quella privata (come già accaduto con Cesare). Con due distici elegiaci anonimi, secondo Svetonio²², venne resa nota la tresca esistente tra Poppea Sabina e l'imperatore. I versi in questione sono indirizzati a Otone, marito di Poppea, che per ragioni di convenienza decise di accettare l'incarico di governatore della Lusitania: difatti l'anonimo verseggiatore allude a questa promozione ma ritenendola più una forma di esilio, escogitata da Nerone

¹⁹ Svetonio, *Tib.*, 59.

²⁰ Su Caligola e la sua visione del potere imperiale si citino a titolo esemplificativo questi due studi: A.A. Barrett, *Caligola. L'ambiguità di un tiranno*, Milano, Mondadori, 1992; G. Ghini, *Caligola. La trasgressione del potere*, Roma, Gangemi, 2013.

²¹ Svetonio, *Cal.*, 8. «Versiculi imperante mox eo divulgati apud hibernas legionem procreatum indicant: in castris natus, patriis nutritus in armis, / iam designati principis omen erat».

²² Svetonio, *Oth.*, 3.

per poter vivere ufficialmente la sua relazione. Viene dunque preso di mira non tanto il comportamento di Otone, dettato da ragione di utilità e necessità, quanto la lascivia di Nerone che, similmente a Cesare, non si fermava neanche in presenza di un legame matrimoniale. Tuttavia, a dare ben più motivo di scandalo furono le accuse di matricidio rivolte a Nerone. Come tramanda Tacito²³, il *princeps* aveva ordito un vero e proprio piano per sbarazzarsi di Agrippina Minore, perché divenuta ai suoi occhi personalità troppo scomoda politicamente e rea di avversare la sua nuova relazione con la Sabina.

Dal canto suo Svetonio ci dice che, a seguito del matricidio:

nulla sopportasse con maggiore pazienza degli impropri e degli insulti della gente e che verso nessuno sia stato tanto indulgente quanto nei riguardi di chi lo dilaniava o con parole o con versi. Ne furono affissi e divulgati molti, sia in latino che in greco²⁴.

La novità sta proprio in questa produzione bilingue e si ritiene essere ascrivibile al fatto che un'azione così crudele e contro natura avesse avuto una risonanza tale da far sì che si adoperasse anche il greco, la lingua internazionale dell'epoca, per far giungere la notizia e manifestarne riprovazione in ogni parte dell'impero; in particolare, nei versi in greco si fa ricorso al mito e l'imperatore viene identificato con altri matricidi, quali Oreste e Alcmeone²⁵. Tuttavia, l'elemento mitologico non manca nemmeno nei *versus* latini: «quis negat Aeneae magna de stirpe Neronem?/ Sustulit hic matrem, sustulit ille patrem»²⁶.

Risulta evidente la presenza di un'antitesi costituita a partire dal raffronto col mito: con un abile gioco linguistico, basato sulla polisemia del verbo *tollo*, viene sottolineata la differenza tra Nerone, il matricida, e il suo mitico progenitore, Enea. Mentre Enea aveva sollevato il padre sulle spalle per salvarlo

²³ Tacito, *Ann.*, XIV, 5, 1-3 e 6, 1-3 che descrivono il mancato attentato ad Agrippina; e ancora: *Ann.*, XIV 7, 1-6 dove si parla della decisione di compiere il matricidio presa da Nerone per paura di un'eventuale vendetta materna e infine XIV 8, 3-5 passo che descrive l'uccisione di Agrippina.

²⁴ Svetonio, *Vite dei Cesari*, cit., p. 621.

²⁵ Cupaiuolo, *Tra poesia e politica*, cit., p. 70.

²⁶ Svetonio, *Nero*, 39.

dall'incendio di Troia²⁷, il suo ultimo discendente sollevò la madre per ucciderla («sustulit hic matrem, sustulit ille patrem»).

Con Nerone si concluse la dinastia giulio-claudia e, dopo gli sconvolgimenti del *longus et unus annus*, salì al potere, con il generale Tito Flavio Vespasiano, una famiglia non più appartenente all'antico patriziato romano ma a quei ceti emergenti di estrazione italica e non altolocati che andarono a comporre i nuovi quadri amministrativi e militari dell'Impero. Pertanto, il primo imperatore flavio fu un *homo novus*, espressione dell'organizzazione, che si stava sviluppando e consolidando, della nuova Roma imperiale, divenuta ormai realtà globale²⁸. La mancanza di testimonianze di *versus* contro Vespasiano e Tito, può forse essere imputabile tanto alla lacunosità della tradizione storica giunta sino a noi quanto a una sua certa parzialità, nel nostro caso di specie di Svetonio, che o per ragioni di stima personale o di convenienza avrebbe deciso di omettere tali componimenti²⁹. In effetti, Vespasiano e soprattutto il figlio Tito erano stati molto amati e vi sono dunque buone possibilità che non siano stati oggetto della critica popolare. Oppure – ipotesi, questa, altrettanto plausibile – Svetonio, che aveva lavorato come funzionario imperiale sotto Traiano e Adriano, preferì non calcare la mano con i primi due imperatori flavii, considerando anche la vicinanza temporale rispetto al suo tempo e la stima generale nutrita dall'*establishment* verso di loro³⁰.

Così le attestazioni riprendono con Domiziano, l'ultimo della dinastia, dipinto dalla tradizione storiografica come un nuovo Nerone e sottoposto, per ordine del Senato, dopo la sua morte, alla *damnatio memoriae*. Con lui si chiudono le *Vite* di Svetonio, che ne fornisce, come per altri suoi predecessori (Caligola, Nerone), un ritratto a tinte fosche. Inoltre, al pari di tutti i tiranni, anche Domiziano viene descritto come un uomo oltremodo sospettoso, quasi presagisse la congiura di cui sarebbe caduto

²⁷ Virgilio, *Aen.*, II, 707-711.

²⁸ Riguardo all'ascesa al soglio imperiale di Vespasiano e della dinastia flavia si rimanda a P. Nelli, *L'imperatore dalle umili origini. Titus Flavius Vespasianus*, Roma, Lulu, 2010.

²⁹ Cupaiuolo, *Tra poesia e politica*, cit., pp. 74-75.

³⁰ *Ibidem*.

vittima. Difatti, non appena fu diffuso, tramite *sparsi libelli*, un distico di aperta rimostranza contro lo sradicamento della vite – in base a un editto emanato dallo stesso imperatore – ed estremamente ingiurioso nei suoi riguardi, l'imperatore, proprio per evitare eventuali ritorsioni sulla sua persona, decise di ritirare un editto, che lo aveva reso impopolare presso gli agricoltori (la vite era una delle piante maggiormente coltivate in suolo italico)³¹.

Questa protesta, diffusa in modo esteso grazie a veri e propri manifesti che circolavano di mano in mano, ricorda, con le dovute differenze, le questioni sollevate dalle politiche UE atte a calmiere la produzione nel settore primario (si citi, a titolo esemplificativo, il caso delle “quote latte”). Ma la critica popolare si scaglia non solo contro le decisioni economiche dell'imperatore bensì, come era successo già con il ben più parco Augusto, contro l'eccessiva ostentazione di ricchezza e magnificenza. A tal proposito, Svetonio³² tramanda che Domiziano avesse fatto costruire nei vari quartieri dell'Urbe archi enormi sormontati da quadrighe e insegne trionfali: un bel giorno, su uno di questi, fu trovata la scritta “basta”. Non si tratta certamente di un verso, bensì di un incisivo slogan che sintetizza bene lo sdegno verso lo sperpero e il vuoto apparire dei potenti.

Il governo illuminato della maggior parte degli Antonini non fornì materia per anonimi verseggiatori. Si deve aspettare la salita al potere dell'ultimo erede di questa celebre dinastia

³¹ Svetonio, 14. «Domiziano in conclusione con questo editto avrebbe mirato a cercare una qualche intesa con l'oligarchia senatoria, anche a costo di inimicarsi i piccoli produttori, nel cui ambiente quindi il distico di condanna dell'editto sarebbe stato riferito», cfr. Cupaiolo, *Tra poesia e politica*, cit., p. 76. Secondo tale indirizzo interpretativo l'editto sarebbe stato volto non tanto a evitare crisi di sovrapproduzione viticola quanto piuttosto teso a “eliminare” la concorrenza della piccola proprietà a vantaggio invece della viticoltura delle grandi proprietà dell'aristocrazia senatoria (a tal proposito si rimanda anche ad A. Sartori, *L'editto di Domiziano sulla viticoltura: indistintamente repressivo o accortamente selettivo?*, «RIL», CXV, 1981, pp. 97-128). Riguardo al problema della produttività agricola e alla concentrazione latifondistica tra la fine dell'età flavia e l'inizio di quella del principato adottivo si veda M. Mazza, *Lotte sociali e restaurazione autoritaria nel III d.C.*, Catania, Università degli Studi di Catania, 1970, pp. 183-203 e specialmente pp. 194-195, dove si accenna alla figura di Plinio il Giovane, grande proprietario terriero, i cui possedimenti tendevano alla specializzazione agricola e in particolare alla viticoltura.

³² Svetonio, *Dom.*, 23: «ianos arcus quecum quadrigis et insignibus triumphorum per regiones urbis tantos ac tot extruxit, ut cuidam Graece inscriptum sit: “arci”».

per ritrovare testimonianza di una pubblicistica in versi che ridicolizza l'imperatore in carica. Nei sei pentametri riportati da Lampridio³³, uno dei presunti autori dell'*Historia Augusta*, a Commodo viene rimproverato di aver abbandonato l'illustre nome di Antonino per prendere quello di un dio, Ercole, «pensando che dia più prestigio essere un dio che un principe dal nome glorioso»³⁴ sebbene non «sappia nulla di leggi e di governo»³⁵ e sia solamente un *ullus homo*, ovvero un uomo dappoco. Certamente sono state adoperate parole molto taglienti che rimarcano il malumore popolare verso una figura istrionica e così dissimile da quella dei suoi predecessori.

Con l'ultimo degli Antonini si apre una nuova fase della storia di Roma: il III secolo, un secolo di crisi politica, economica e sociale. L'impero, pressato da tutti i lati dalle *externae gentes* e profondamente indebolito al suo interno, riuscì a salvarsi dall'anarchia e dal disordine a prezzo di enormi cambiamenti che porteranno alla nascita, con Diocleziano, di un nuovo regime teso a cercare di sanare gli enormi problemi che lo stavano trascinando nel baratro. Inoltre, i rivolgimenti sociali avvenuti soprattutto a seguito dell'editto di Caracalla e il conseguente allargamento della cittadinanza a tutti gli uomini liberi dell'impero, concorsero a modificare sensibilmente la mentalità romana, contribuendo probabilmente alla scomparsa di questo genere di poesia anonima³⁶. In effetti, gli ultimi *versus populares* marciano in modo inequivocabile il loro *de profundis*.

L'*Historia Augusta*³⁷ nell'enumerare le prodezze del futuro imperatore Aureliano durante la guerra sarmatica, riporta: «anche i fanciulli componevano su Aureliano canzoncine e balletti (*ballistia et saltatiunculas*), come questa, danzando alla maniera dei soldati»³⁸. Si tratta di versi dall'andamento trocaico – forse originariamente dei versi quadrati, tipici dei *carmina trium-*

³³ *Historia Augusta., Vita Diad.*, 7, 3.

³⁴ *Scrittori della storia augusta*, a cura di P. Soverini, Torino, Utet, 1983, vol. I, p. 591.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Riguardo alla crisi del terzo secolo si veda Mazza, *Lotte sociali e restaurazione autoritaria nel III d.C.*, cit., pp. 204 ss.

³⁷ *Historia Augusta, Vita Aur.*, 6,4.

³⁸ *Scrittori della storia augusta*, cit., vol. II, p. 1035.

phalia, in cui ricorre ossessivamente il numerale mille, che sta a indicare quante teste di barbari sono state mozzate e quanti bicchieri tracannati – e si concludono con questa espressione iperbolica: «nessuno ha tanto vino, quanto sangue egli versò»³⁹. Sebbene siano collocati in un contesto popolare e militaresco, questi versi si discostano decisamente dall'antica tradizione dei *carmina triumphalia* e dei *versus populares*. Qui il comandante vittorioso non è ingiuriato per i propri vizi, né si dileggiano i suoi difetti per stornarne la superbia che attira l'ira degli dèi: al contrario viene innalzato fino all'inverosimile, anche con un certo tocco macabro, che fa risaltare ancor di più la sua sconfinata potenza omicida, posta al servizio di un *bellum iustum*.

La *vox populi*, sovente critica e mordace, sembra essersi trasformata in una folla festante e riconoscente verso chi riesce a frenare il dilagare dei barbari nei territori imperiali. Questi versi, inoltre, sono cantati non più dai soldati ma da dei fanciulli, come se Lampridio o chi per lui avesse voluto segnalarci la scarsa importanza di cui ormai godeva questa antica tradizione poetica. Per comprendere tale profonda mutazione bisogna innanzitutto considerare che il *princeps*, *primus inter pares* per autorità, è stato definitivamente sostituito dalla figura dell'*imperator deus*, che cinge la corona radiata del *Sol Invictus* e come può un dio chiamare a sé l'ira dei suoi pari? Criticarlo non sarebbe, invece, un gesto di empietà? Quindi, nel terzo secolo dopo Cristo, la *libertas*, che, nonostante l'avvento del principato aveva in qualche modo resistito proprio grazie al carattere anonimo della *vox populi*, ha ceduto definitivamente il posto alla teologia politica e con essa tramonta inevitabilmente quella poesia popolare ma pungente che con l'ironia, il riso sguaiato o con l'attacco diretto permetteva anche all'umile di giudicare e di dileggiare l'operato dei potenti⁴⁰.

³⁹ *Ibidem*; Cupaiuolo, *Tra poesia e politica*, cit., pp. 81-82.

⁴⁰ Riguardo al legame tra riso e ironia politica si rimanda per ulteriori approfondimenti al saggio di F. Tigani, *Ironia politica. Discorso sul riso e sulle sue conseguenze*, Padova, Il Prato, 2018.

Bibliografia

- Arena P., Marcone A., *Augusto e la creazione del principato: la questione dinastica*, Firenze, Le Monnier, 2018.
- Barrett A.A., *Caligola. L'ambiguità di un tiranno*, Milano, Mondadori, 1992.
- Bonanno M.G., *Democrazia ateniese e sviluppo del dramma attico: la Commedia*, «Storia e Civiltà dei Greci», III, 2, 1978, pp. 311-350.
- Cornford, F.M., *The origin of Attic comedy*, 2^a ed., Cambridge, Cambridge University Press, 1934.
- Cupaiuolo G., *Tra poesia e politica*, Napoli, Loffredo, 1993.
- Ghini G., *Caligola. La trasgressione del potere*, Roma, Gangemi, 2013.
- Mastromarco G., *La commedia*, «Lo spazio letterario», I, 1, 1992, pp. 335-377.
- Mazza M., *Lotte sociali e restaurazione autoritaria nel III d.C.*, Catania, Università degli Studi di Catania, 1970.
- Nelli P., *L'imperatore dalle umili origini. Titus Flavius Vespasianus*, Roma, Lulu, 2010.
- Rodriguez-Adrados F., *Festival, comedy and tragedy*, Leiden, Brill, 1975.
- Sartori A., *L'editto di Domiziano sulla viticoltura: indistintamente repressivo o accertamente selettivo?*, «RIL», CXV, 1981, pp. 97-128.
- Scrittori della storia augusta*, a cura di P. Soverini, Torino, UTET, 1983.
- Svetonio, *Vite dei Cesari*, 2^a ed., a cura di S. Lanciotti e F. Dessì, Milano, Rizzoli, 2004.
- Tigani F., *Ironia politica. Discorso sul riso e sulle sue conseguenze*, Padova, Il Prato, 2018.
- Yavetz Z., *Tiberio dalla finzione alla pazzia*, Bari, Edipuglia, 1999.

Carlotta Larocca

Tra schermature e camuffamenti: il caso (politico) del Brancaleone di Giovan Pietro Giussani

Nello sterminato panorama romanzesco barocco di area italiana viene a delinearci un inedito sottogenere letterario affatto trascurato dalla critica, il romanzo politico, la cui parte più cospicua è da leggere in chiave polemica e sotto il velame del travestimento satirico o giocoso. Tale pratica di mascheramento, sicuramente maggioritaria ancorché non esclusiva, assume forme molto diverse; i romanzieri politici, inoltre, fanno spesso riferimento alla gestione spavalda di generi letterari differenti allo stesso scopo. Ciò fa del romanzo politico italiano una (sotto)categoria piuttosto fluida, ma non per questo priva di una propria identità. Prerequisiti di appartenenza al (sotto)genere sono la presenza di una qualche forma di mascheramento; la pervasività del sistema allegorico; la presenza di un “patto” implicitamente stipulato tra autore e lettore; la finalità “eversiva” della scrittura. Per romanzo politico si intende dunque un’opera romanzesca ascrivibile, di primo acchito, al genere fantastico (erotico o eroico-cavalleresco); dietro la veste favolistica, tuttavia, si cela un messaggio “altro”, di natura politica, che l’autore ha scelto di camuffare per ragioni prudenziali.

Archetipo indiscusso di tale sottogenere – non tanto da un punto di vista cronologico, quanto in considerazione della indiscutibile funzione di modello che esso svolse per i narratori italiani del XVII secolo¹ – è il romanzo latino *Argenis* (Parigi,

¹ Se è vero che la *princeps* parigina dell’*Argenis* uscì in latino nel 1621, per la traduzione italiana dell’opera si dovette aspettare la versione poniana del 1629, cfr. *L’argenide di Giovanni Barclaio tradotta da Francesco Pona*, in Venetia, per Gio.

1621) del franco-scozzese John Barclay².

L'opera presenta impianto narrativo tipicamente barocco, intrecciando tematica erotica ed eroica in una trama complessa e articolata, ma, caso piuttosto insolito per le prose coeve, esibisce una struttura saldamente unitaria: le vicende amorose e politiche ruotano tutte intorno ad un unico fuoco, costituito dall'eroina eponima.

In estrema sintesi, l'*Argenis* narra le vicende sentimentali di Argenide, infanta di Sicilia e figlia del re Meleandro, contesa tra Poliarco, Principe di Gallia, del quale è a sua volta innamorata; Arcombrotto, Principe di Mauritania; Radirobane, re di Sardegna, e Licogene, ambizioso e perfido capo di una fronda nobiliare che tenta di rovesciare il legittimo potere di Meleandro (coppia di coprotagonisti la prima, cui funge da contraltare negativo la seconda). Radirobane sarà battuto e ucciso da Poliarco, Licogene da Arcombrotto.

La trama si dipana in un dedalo di percorsi tortuosi ed accidentati tipicamente barocco, tra scambi di persona, fughe, naufragi, complicazioni, per risolversi, dopo la consueta agnizione, con un doppio matrimonio: uno, celebrato, tra Argenide e Poliarco; l'altro, solamente annunciato, tra Arcombrotto (che nel frattempo si è scoperto essere fratellastro di Argenide) e la sorella di Poliarco.

Invero, oltre la maschera favolistica, che ripercorre le vicende sentimentali ed eroiche dei protagonisti, si cela un articolato e pervasivo sistema di riferimenti a personaggi ed eventi della

Salis, ad istantia di Paolo Frambotti, 1629. Nel frattempo, cinque anni prima, era uscita l'*Eromena* (Venezia, 1624) di Francesco Biondi, attualmente considerata dagli studiosi il capostipite del romanzo barocco italiano.

² Ben quattro le biografie secentesche dedicate al franco-scozzese, redatte in area e lingua italiana: la *Vita di Giovanni Barclaio* ad opera di Francesco Pona, premessa alla sua traduzione dell'*Argenis*, cfr. *L'argenide di Giovanni Barclaio tradotta da Francesco Pona*, cit., pp. IX-X n. n.; e tre profili biografici contenuti rispettivamente nel *Musaeum historicum et physicum Ioannis Imperialis*, Venetiis, apud Iuntas, 1640, pp. 169-171; in *Iacobi Philippi Tomasini Patavini Episcopi Aemoniensis Elogia virorum literis & sapientia illustrium ad vivum expressis imaginibus exornata*, Patavii, ex Typographia Sebastiani Sardi, 1644, pp. 181-190; e in *Pinacothecae imaginum illustrium doctrinae vel ingenii laude virorum qui auctore superstite diem suum obierunt pars tertia*, Coloniae Ubiorum, apud Iudocum Kalcovium et Socium, 1648, pp. 72-81, di Giano Nicio Eritreo, *alias* Giovan Vittorio Rossi.

storia europea a cavallo tra XVI e XVII secolo, con particolare riferimento ai casi della Francia, dilaniata dalle guerre di religione e minacciata dalla fronda nobiliare, e alla cosiddetta “Guerra dei tre Enrichi”.

Sin dalla *princeps* parigina, l'opera riscosse un successo straordinario, registrando traduzioni nelle principali lingue europee e numerose ristampe: si contano più di settanta edizioni (in latino e in traduzione) nel corso del '600 ed alcune nel secolo successivo. Si tratta, poi, dell'unico caso noto di romanzo secentesco straniero che può vantare due differenti traduzioni italiane, ad opera, rispettivamente, di Francesco Pona (1629) e Carlo Antonio Cocastello (1630)³. Diversi furono, inoltre, i (presunti) seguiti romanzeschi e gli adattamenti teatrali dell'opera⁴. A ciò è da aggiungersi il sorprendente – e tutt'ora incrementabile – numero di citazioni, traduzioni e parafrasi del testo latino che affollano gli apparati prefatori e i testi stessi di decine di romanzi italiani coevi. Si direbbe che, in mancanza di una precisa norma estetica di riferimento, i romanzieri (politici e non) di età barocca si appellassero, per legittimare le proprie prose, all'autorità indiscussa del genere⁵. In altri casi, invece, il richiamo al romanzo latino o al suo autore può essere spiegato come una sorta di “ammiccamento” del romanziere al proprio

³ *L'argenide di Giovanni Barclaio tradotta da Francesco Pona*, cit. e *L'argenide di Giovanni Barclaio. Tradotta da Carl'Antonio Cocastello. Al serenissimo principe Tomaso di Savoia*, in Torino, per li H.H. di Gio. Domenico Tarino, 1630.

⁴ Per un quadro generale sulla fortuna dell'opera si veda l'edizione moderna J. Barclay, *Argenis*, a cura di M. Riley, D. Prithcard Huber, Assen, Royal Van Gorcum, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2004, e in particolare le pp. 51-61; per un discorso specifico sulla sua recezione in area italiana si leggano invece il capitolo *Sulla fortuna italiana di John Barclay e della sua Argenis*, in D. Invernizzi, *L'Argenis di John Barclay (1582-1621) e la sua influenza sul romanzo italiano del Seicento*, tesi di dottorato, Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, XXVIII ciclo, 2016, <<http://hdl.handle.net/10280/18928>>, e M. Miraglia Del Giudici, *L'Argenis di John Barclay e la sua influenza sul romanzo barocco italiano*, in A.M. Pedullà, *Nel labirinto. Studi comparati sul romanzo barocco*, Napoli, Liguori, 2003, pp. 1-10.

⁵ Il problema riguarda in realtà l'intera categoria del romanzo barocco, genere inedito ed in via di definizione e, in quanto tale, privo di alcuna base teorica di riferimento. Per un approfondimento si veda M. Capucci, *Alcuni aspetti e problemi del romanzo del Seicento*, «Studi secenteschi», II, 1961, pp. 23-44.

pubblico, allertato, attraverso il rimando intertestuale, del doppiofondo politico da ricercare oltre la lettera del testo⁶.

Forma prosastica (meglio, prosimetrica)⁷ di epopea, l'*Argenis* attingeva a piene mani dalla tradizione letteraria antica e recente, con particolare riferimento alla letteratura classica, al romanzo ellenistico e alla tradizione eroico-cavalleresca di epoca rinascimentale; l'autore ha tuttavia rimescolato sapientemente gli ingredienti, aggiungendovene altri tipicamente secenteschi e finendo per plasmare un'opera che si presentava come compiuto (ancorché precoce) esemplare di romanzo secentesco e, allo stesso tempo, fungeva da modello per un sottogenere nuovo dello stesso romanzo barocco: Barclay «adapted elements from ancient romance and ancient dialog literature, particularly Heliodoro's *Ethiopic History* and Xenophon's *Cyropedia*, to create a new genre, the political romance» [ha adattato elementi tratti dal romanzo antico e dall'antica letteratura dialogica, in particolare delle *Etiopiche* di Eliodoro e dalla *Ciropedia* di Senofonte, per creare un nuovo genere letterario, il romanzo politico]⁸.

In effetti, è lo stesso Barclay, alla metà del libro secondo, a parlare di uno «scribendi novum genus», in quello che può

⁶ Si pensi, per fare un solo esempio, alla *Dianeia* (Venezia, 1635) di Giovan Francesco Loredan, che apre il suo romanzo parafrasando l'*incipit* del testo barclayano. Così inizia il romanzo latino: «Nondum Orbis adoraverat Romam, nondum Oceanus decesserat Tybri, cum ad oram Sicilie, qua fluvius Gelas maria subit, ingentis speciei juvenem peregrina navis exposuit», cfr. *Ioannis Barclaii Argenis*, Parisii, apud Nicolaum Buon, in via Iacobaea, sub signis S. Claudij, et Hominis Silvestris, 1921, p. 1 [Non aveva il Mondo, per anco, adorato Roma: né l'Oceano, per anco, havea cesso gli onori al Tebro, quando a' confini della Sicilia, dié fuori uno straniero vasello, un giovine in soprahumane sembianze, *L'argenide di Giovanni Barclaiio tradotta da Francesco Pona*, cit., p. 1]; così la *Dianeia*: «Non era ancora adorata in oriente la luna: né l'imperio dell'Asia aveva ricevuto il comando della tirannide d'un solo; quando in un'isola del Mar carpatio approdò una rinforzata galea», cfr. *La Dianeia di Gio. Francesco Loredano Nobile veneto. Libri quattro*, in Venezia, appresso Giacomo Sarzina, 1635, p. 1. Il rimando del Loredan all'antecedente barclayano è inequivocabile: simile struttura sintattica, simile perifrasi cronologica, simile ambientazione.

⁷ Nel romanzo sono inseriti trentasette carmi di metro variabile, in prevalenza esametro dattilico virgiliano.

⁸ Barclay, *Argenis*, cit., p. 11.

essere considerato il manifesto della sua personale poetica e al contempo del nuovo genere letterario da lui inaugurato:

Grandem fabulam historiae instar ornabo. In ea miros exitus circumvolvam: arma, coniugia, cruorem, laetitia inasperatis miscebo successibus. Oblectabit legentes insita mortalibus vanitas, eoque studiosiores inveniam, quod non quasi docentem severumque in manus accipient. Pascam animos contemplatione diversa et veluti pictura locorum. Tum periculosorum imagine excitabo misericordiam, metus, horrorem; suspensos deinde sublevabo serenisque diluam tempestates. Quos libebit, fatis eripiam, fatis dabo. Novi nostrorum ingenia: quia nugari me credentur, omnes habebō. Amabunt tamquam theatri aut arenae spectaculum. Ita insinuatō amore potionis addam salubres herbas. Vitia effingam virtutesque et praemia utrisque convenient. Dum legent, dum tamquam alienis irascentur aut favebunt, occurrent sibi ipsis agnoscentque obiecto speculo speciem ac meritum suae famae. Forte pudebit eas partes diutius agere in scena huius vitae, quas sibi cognoscent ex merito contigisse in fabula. Et ne tractos se querantur, neminis imago simpliciter exstabit. Dissimulandis illis multa inveniam, quae notatis convenire non poterunt. Mihi enim non sub religione historiae scribenti libertas haec erit. Sic vitia, non homines, laedentur, nec cuiquam licebit indignari, nisi qui vexata flagitia in se turpi confessione recipiat. Praetera et imaginaria passim nomina excitabo, tantum ad sustinendas vitiorum virtutumque personas, ut tam erret qui omnia, quam qui nihil, in illa scriptione exiget ad rerum gestarum veritatem⁹

[Io tesserò una favola voluminosa, e corpulenta, ma sotto imagine d'istoria. In questa andrò ammassando avvenimenti maravigliosi: arme, nozze, battaglie e gioie andrò accoppiando con inaspettati successi. Diletterà a maraviglia i lettori la curiosità che nasce con la nascita de' mortali; e tanto più troverò io chi mi legga, e mi si affezioni, quantoché non mi torranno nelle mani come persona che insegni, e come scrupoloso maestro. Pascere gli animi con multiplice oggetto e quasi che con una pittura di varii siti. Con mettere sotto gli occhi i pericoli, sveglierà la compassione, il timore, l'orrore e d'improvviso poscia rallegrerò le sospese menti e, con inaspettato sereno, sgombrerò le procelle. Qualunque mi piacerà, toglierò o donerò all'oblio. Conosco dove pecchi l'umore di questi tempi. Perché stimeranno ch'io scherzi, prenderogli fino all'ultimo. Parerà loro d'intervenire con diletto ad uno spettacolo di teatro. E così, fatto nascer in loro il desiderio di bere, ci accoppiarò l'erbe salubri. Fingerò difetti e meriti e la mercede a questi conveniente, non men che a quelli. Mentre andranno leggendo, mentre contra misfatti o buon'opere d'altri si verranno adirando ed affezionando, si rammenteranno di lor medesimi e, quasi in uno specchio lor posto innanzi, vedranno il volto e la coscienza della lor fama. Avranno

⁹ *Ioannis Barclaii Argenis*, cit., pp. 336-338.

forse vergogna di più lungamente far quella parte nella scena d'esta vita, la quale conosceranno che conforme i meriti loro sarà ad essi toccato di rappresentare nella favola. E perché non possino lamentarsi d'essere ivi stati infamati, di nessuno ritrarrò io formalmente l'immagine. Per dar alla cosa qualche coperta, andrò inventando circostanze, che non potranno totalmente esser addossate alle persone, che esprimerò. Perché a me, che non anderò scrivendo sott l'obbligo di veridica istoria, sarò ciò lecito. Così resteranno offesi i vizii, non gli uomini, né ad alcuno sarà giustamente concesso di corrucchiarsi, se non a quelli che con infame confessione concederanno in loro stessi gli eccessi perseguitati. Oltre ciò di riga in riga, anderò facendo nascere nomi finti, atti solo a sostenere le persone de' vizii o delle virtù, s' che pari errerà colui che, per raccogliere la verità delle scritte cose, vorrà penetrar il tutto e colui che non si curerà d'intenderne punto. (*L'argenide di Giovanni Barclaio tradotta da Francesco Pona*, cit., pp. 210-211)]

Attraverso il personaggio di Nicopompo, suo *alter ego*, Barclay espone il proprio progetto di un'opera nuova ed "impegnata", fondata sull'autorevole magistero della storia; un'opera didascalica e di denuncia, ma travestita da favola. Una scrittura esplicita si sarebbe infatti rivelata inutile e dannosa: inutile, tanto da un punto di vista didattico – poiché non sarebbe stata in grado di raggiungere un vasto pubblico – quanto politico – poiché, denunciando apertamente le mancanze dei sovrani, avrebbe finito per indebolire il partito monarchico che invece Barclay intendeva sostenere; dannosa, in quanto avrebbe esposto l'autore al rischio di ritorsione da parte dei Grandi, oltraggiati dall'esercizio satirico. Dunque, magistero della storia e maschera letteraria concorrevano alla realizzazione dello scopo didattico prefissatosi dal romanziere, da lui stesso palesato attraverso il riferimento alla poetica classica del *miscere utile dulci*, con l'evocazione della nota immagine lucreziana del medico che somministra la medicina al fanciullo, addolcendola con il miele¹⁰. È evidente che il genere romanzesco fosse il più adatto a soddisfare le esigenze dell'autore, in virtù della sua vocazione all'intrattenimento – che lo rendeva più appetibile rispetto ad altre forme prosastiche, dunque più efficace quale strumento didattico – e di quello *status* di oggetto ibrido, cangiante e non canonizzato che lo connotava all'inizio del XVII secolo. Con sorprendente con-

¹⁰ Ivi, p. 335.

sapevolezza, Barclay, nel momento stesso in cui dichiarava apertamente di inaugurare uno «scribendi novum genus», si poneva quale punto di riferimento per i romanzieri coevi e consacrava il proprio testo quale «testo-snodò» della letteratura romanzesca barocca; la fortuna editoriale della sua *Argenis* è la conferma della piena riuscita del suo progetto.

Esattamente agli antipodi si collocano volontà autoriale e vicenda editoriale di quello che, in termini rigorosamente cronologici, dovrebbe essere considerato – allo stato attuale della ricerca – il vero capostipite del romanzo politico italiano, il *Brancaleone* (Milano, 1610) di Giovan Pietro Giussani.

Stando a quanto riportato sul frontespizio della *princeps* milanese¹¹, ma anche nella prefazione *Alli benigni lettori* ad opera del curatore Geronimo Trivulzio¹², l'opera sarebbe stata composta da un tale di nome Latrobio, sedicente filosofo di religione cattolica. Fermo restando che il vero autore dovesse essere ben noto all'interno di una cerchia ristretta di intellettuali, intimi e collaboratori, già a ridosso della pubblicazione del libro si pose il problema della paternità del testo: il nome del presunto autore, Latrobio, fu infatti subito identificato come un *nom de plume*¹³. La critica erudita sette-ottocentesca ha tuttavia assunto un atteggiamento passivo rispetto al problema attributivo, assestandosi sulla proposta, dalle tutt'altro che solide basi scientifiche, avanzata da Francesco Saverio Quadrio, che, alla metà del XVIII secolo, identificava l'autore del romanzo

¹¹ IL / BRANCALEONE / HISTORIA PIACEVOLE / ET MORALE, / Dalla quale può ciascuno hauere vti- / lissimi documenti per gouerno / di se stesso, / & d'altri. / Scritta già da vn Filosofo chiamato / Latrobio, huomo versato in tut- / te le scienze. / Et hora datto in luce da Ieronimo Triuultio / Cittadino, & Chierico Milanese, / per beneficio di tutti. // IN MILANO, / Appresso Gio. Battista ALZATO. 1610. / *Con licenza de' Superiori*.

¹² «[Q]uesta piacevole istoria [...] la scrisse esso Latrobio, persona catolica e assai devota», G.P. Giussani, *Il Brancaleone*, a cura di R. Bragantini, Roma, Salerno, 1998, p. 6.

¹³ «[N]on pseudonimo, ma propriamente crittonimo (dal greco λαθραῖος βίωω: 'vivo nascosto'), da collegare all'imperativo λάθε βιώσας ('vivi nascosto'), avvicinata ad analoga formulazione latina, *bene vixit qui bene latuit*, estratta da Ovidio, *Tristia*, III 4 25», *ibidem*, n. 4. "Latrobio" è termine del latino scientifico, mutuato dal greco, con riferimento a un genere di coleotteri, cfr. <<https://www.dizionarioitaliano.it/dizionario-italiano.php?lemma=LATROBIO100>>.

con Anton Giorgio Besozzi¹⁴. Tale proposta ha resistito sino alla fine del secolo scorso, quando Renzo Bragantini ha definitivamente risolto l'enigma¹⁵: attraverso un procedimento che non è qui possibile ricostruire, egli ha confutato l'ipotesi di Quadrio ed ha (ri)attribuito l'opera all'ambrosiano Giovan Pietro Giussani, sacerdote, medico e scrittore, al servizio ed intimo del cardinale Carlo Borromeo prima, del nipote Federigo poi¹⁶.

Autentico *pastiche* letterario, il *Brancaleone* tradisce un consistente debito nei confronti del modello esopico, ben evidente nella prosopopea animale, nella "sentenza finale" – invero qui «diluita in un'emulsione argomentativa discendente in linea retta dalla trattatistica politica controriformistica»¹⁷ – e nel riuso di singoli apologhi dell'autore greco; e del *Pañcatantra*, attraverso la trafila inaugurata nel Cinquecento da Firenzuola e Doni (il modello sanscrito permetteva di veicolare un doppio-fondo di natura politica senza ricorrere alla "moralità esplicita"). In sostanza, Giussani si richiamava ad «una *koinè* favolistica europea il cui lineamento peculiare [era] costituito dall'adeguamento dell'apologo al territorio del politico»¹⁸.

Ma ai due modelli principali si affianca una fitta costellazione di fonti "secondarie": le pagine del *Brancaleone* abbondano infatti di rimandi ad autori e testi chiave della letteratura classica – da Cicerone (la cui presenza è evidente soprattutto nel proemio) a Ovidio, da Seneca (presenza costante in questa ed

¹⁴ Cfr. *Della storia e della ragione d'ogni poesia volumi quattro di Francesco Saverio Quadrio della Compagnia di Gesù Alla serenissima altezza di Francesco 3. duca di Modana, Reggio, Mirandola &c*, 4 voll., in 6 to., in Bologna, per Ferdinando Pisarri, all'insegna di S. Antonio, 1739-1752, vol. VI, p. 399.

¹⁵ R. Bragantini, *Favole della politica: il Brancaleone riattribuito*, «Rivista di letteratura italiana», X, 1-2, 1992, pp. 137-171.

¹⁶ Le informazioni biografiche sulla figura di Giussani sono scarse e farragino-se, per lo più affidate a repertori eruditi, spesso inattendibili. Si segnalano tuttavia C. Marcora, *La storiografia dal 1584 al 1789*, in *San Carlo e il suo tempo: atti del convegno internazionale nel IV centenario dalla morte* (Milano, 21-26 maggio 1984), 2 voll., Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1986, vol. I, pp. 37-75, 53-54 e 69-75; Bragantini, *Favole della politica*, cit.; la nota biografica dello stesso Bragantini premissa alla sua edizione critica del *Brancaleone*, Giussani, *Il Brancaleone*, cit., pp. LXXXVIII-XCII; e la voce Giussani, Giovan Pietro, in *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto Treccani, LVII, pp. 157-161.

¹⁷ Bragantini, *Favole della politica* cit., p. 139.

¹⁸ Giussani, *Il Brancaleone*, cit., p. LXX.

altre opere di Giussani e autore tra i più riutilizzati tra Cinque e Seicento) a Tacito – ed umanistica – da Poggio Bracciolini, con il suo *Liber facetiarum*, al Panormita; e fanno riferimento alla gestione disinvolta di generi letterari diversi e distanti tra loro, dalla trattatistica politica post tridentina – Giovanni Botero e Giusto Lipsio *in primis* – all’emblematica, con particolare riferimento agli *Emblemata* di Andrea Alciato (1531); dall’aneddotica antica ai repertori di sentenze, detti e proverbi; dagli adagi popolari alla letteratura villanesca. Si tratta, evidentemente, di una folta messe di materiale eterogeneo, su cui Giussani interveniva in un continuo e cospicuo processo di rielaborazione (raramente singoli episodi o elementi sono riconducibili a fonti certe e univoche), rimaneggiando i propri modelli ed assemblandoli attraverso l’inserimento di materiale inedito.

Il *Brancaleone*, come l’autore stesso dichiara in sede proemiale, consiste nella «certa e fedele relazione della vita d’un certo animale»¹⁹, un asino di origini sarde. L’opera ripercorre le vicende del protagonista a partire dall’abbandono dell’isola natia e dalla separazione della madre, conseguenti all’acquisto da parte di un mercante fiorentino, sino alla morte dell’animale, attraverso il passaggio di padrone in padrone ed il continuo cambio di residenza; e si configura come sorta di *Bildungsroman* negato, dal momento che la formazione (politica) dell’asino è impedita dalla sua prematura dipartita.

Le peripezie narrative del protagonista, tuttavia, costituiscono solo la maschera favolistica dietro cui si cela una potente allegoria politica. Diversi luoghi del ricco apparato paratestuale, del resto, insistono sulla duplice finalità, edonistica e didascalica, del romanzo.

Nella dedicatoria al patrizio milanese Carlo Antonio Roma, l’editore Giovan Battista Alzato definisce l’opera una «istoria piacevolissima» in cui «si veggono infiniti documenti»²⁰ e la presenta come sorta di scatola silenica:

A prima vista pare per certo opera di moverci a riso, considerata esteriormente la materia e la forma de’ ragionamenti, e dell’altre cose che vi

¹⁹ Ivi, p. 19.

²⁰ Ivi, p. 3.

s'introducono; ma se con l'acutezza dell'ingegno anderemo penetrando i misteri che sotto vi si nascondono, vi troveremo, a guisa del mele nella corteccia, tanta dolcezza di dottrina, che rimarrà l'animo con molto gusto e con non minor guadagno²¹.

Nella prefazione, poi, il curatore Geronimo Trivulzio pone l'accento sul doppio fondo del romanzo, affermando:

e mi soggiunse che, se bene il soggetto del qual si tratta in essa pare che sia una vanità, sarà ella nondimeno di molto profitto a chi la leggerà e considererà attentamente, e che a questo fine la scrisse esso Latrobio²².

Nel proemio, infine, è l'autore stesso a segnalare la duplice finalità del testo:

essendomi venuto a notizia una certa e fedele relazione della vita d'un certo animale, la quale potrà esser di esempio e documento a molti, l'ho voluto scrivere ordendo e tessendo una bella istoria, sperando che questa almeno nel tempo a venire sarà data in luce da qualche amorevole a beneficio di tutti, e che tutti, o una gran parte de gli uomini, la leggeranno volentieri, allettati dal piacere ch'ella porgerà nel leggerla²³.

E ancora:

Non resti già alcuno, se mai verrà in luce questa istoria, di leggerla, quantunque paia una favola, ché anco dalle favole s'impara il ben vivere, e i primi savi insegnarono la filosofia, particolarmente la morale, sotto coperta della favola [...]. Siano poi avvertiti di leggere questa istoria con attenzione, osservando le moralità che contiene, e di non leggerla per passatempo come molti fanno, i quali gettano il tempo e la fatica²⁴.

Tuttavia, le molteplici misure cautelative prese da Giussani, che ricorse a diversi livelli di camuffamento, crittonimo *in primis*, tradiscono la netta priorità dell'intento didascalico su quello edonistico e la natura essenzialmente "eversiva" del romanzo.

Si osservi, anzitutto, che, a differenza degli inefficaci pseudonimi scelti da altri romanzieri secenteschi, tanto trasparenti

²¹ *Ibidem*.

²² Ivi, p. 6.

²³ Ivi, p. 19. Si noti che il riferimento è alla poetica oraziana del *miscere utile dulci* ed è il medesimo rinvenibile nelle parole di Nicopompo nella barclayana dichiarazione di poetica affidata alle pagine del libro secondo dell'*Argenis*. Vedi *supra*.

²⁴ Ivi, pp. 23-24.

da far pensare ad un esercizio ludico più che ad una necessaria schermatura²⁵, il *nom de plume* scelto da Giussani, in effetti, sembra aver funzionato piuttosto bene, se esso è riuscito a celare ai più la reale identità dell'autore per oltre quattro secoli. Ad ogni modo, nell'eventualità che il crittonimo si rivelasse inefficace, l'autore ricorse altresì al *tòpos* del manoscritto ritrovato, dichiarandosi esclusivamente estensore e non ideatore della storia di Brancaleone («essendomi venuto a notizia una certa e fedele relazione della vita d'un certo animale, la quale potrà esser di esempio e documento a molti, l'ho voluto scrivere ordendo e tessendo una bella istoria»)²⁶. In certo senso, poi, lo stesso “secondo prologo” (il capitolo XXVII, la cui rubrica recita *Al lettore*) può essere considerato una vera e propria schermatura prudenziale: attraverso la vistosa digressione metanarrativa Giussani ha ammesso l'esistenza di un doppio fondo allegorico nelle pagine precedenti, giungendo ad esplicitarne puntualmente la chiave; ciò equivaleva a dire che, esaurita la sua portata allegorica, da quel punto in poi il romanzo si riduceva ad un unico canale semiotico (quello letterale), limitandosi a narrare le avventure dell'asino protagonista. Ostentando l'allegoria, di cifra principalmente morale, delle pagine precedenti, l'autore implicitamente negava quella essenzialmente politica delle pagine successive, strizzando al contempo l'occhio al lettore. A tutto ciò è da aggiungersi, naturalmente, lo stratagemma della chiave cifrata, conferma ulteriore della supposta natura “eversiva” dell'opera.

Viceversa, numerose e diversificate “spie” disseminate dall'autore nelle pagine del *Brancaleone* allertano il lettore del doppio fondo allegorico del romanzo, a partire dal frontespizio della *princeps* milanese, cui si aggiungono i già citati passi tratti dalla dedicatoria e dal proemio, il “secondo prologo” e lo stesso crittonimo, la cui etimologia rimanda, sostanzialmente, al concetto stesso di camuffamento. Infine, non pare casuale che, alla fine del capitolo XXXI, a poche pagine dalla sezione

²⁵ Si pensi, per fare un solo esempio, ad Alcinio Lupa, agevole anagramma di Pallavicino, usato dal prolifico romanziere in occasione della pubblicazione de *L'ambasciatore invidiato* (Venezia, 1639), altro esemplare di romanzo politico barocco.

²⁶ Giussani, *Il Brancaleone*, cit., p. 19.

di testo a maggiore carica allegorico-politica, l'animale protagonista sia coinvolto in un effettivo (letterale) camuffamento²⁷.

Tali "spie" guidano il lettore nella decrittazione dell'allegoria, che si sviluppa su due piani paralleli: il primo, di natura più propriamente teorica, «si iscrive con chiarezza nella tradizione dell'antimachiavellismo [e] lo fa sposando la linea ragionata e fredda di Botero e Lipsio»²⁸; il secondo, più concretamente riferito alla realtà contemporanea, allude alla situazione politica italiana posteriore alle cosiddette "Guerre d'Italia", al fallimento della politica francese e alla dominazione spagnola, quali definitivamente sanciti dalla pace di Cateau-Cambresis (1559). I due piani, d'altronde, procedono nella stessa direzione e concorrono alla trasmissione del medesimo messaggio autoriale. Ciò è possibile perché le principali allegorie rinvenibili nel *Brancaleone*, rappresentate dagli animali, rimandano contemporaneamente a concetti teorici e a precise entità politiche.

L'asino, pur privo di una simbologia puntuale radicata nella trattatistica politica, rappresenta inequivocabilmente, nel romanzo giussaniano, la mancanza di prudenza, o, meglio, l'erronea presunzione di possederla; e si ricordi che la prudenza è qui prima di tutto categoria politica, secondo l'insegnamento di Giusto Lipsio²⁹.

Ma è attraverso il significato allegorico di altri due animali protagonisti dei capitoli finali del *Brancaleone*, la volpe ed il leone, che avviene il più clamoroso rovesciamento dell'ideologia machiavelliana³⁰. Anzitutto, come noto, i due animali si caricano, nel *Principe*, di valore positivo, rappresentando simbolicamente due qualità (astuzia e forza) imprescindibili per il prin-

²⁷ Cfr. *ivi*, pp. 204-205. Il mascheramento reale dell'asino è senz'altro funzionale alla narrazione; d'altra parte, la posizione in cui esso viene a trovarsi appare sospetta ed induce a pensare che si tratti di un ennesimo "ammiccamento" al lettore da parte di Giussani.

²⁸ Giussani, *Il Brancaleone*, cit., p. LXXX.

²⁹ Cfr. *Iusti Lipsii Politicorum siue Ciuilis doctrinae libri sex. Qui ad principatum maxime spectant*, Lugduni Bataurum, ex officina Plantiniana, apud Franciscum Raphelengium, 1589.

³⁰ Cfr. N. Machiavelli, *Il Principe*, nuova edizione a cura di G. Inglese, con un saggio di F. Chabod, Torino, Einaudi, 2013, p. 124.

cipe; a ciò si aggiunge il fatto che il valore allegorico negativo assegnato loro da Giussani (la superbia) è tutt'altro che riprovevole nell'ottica machiavelliana. Giussani esprime, dunque, un netto rifiuto dell'ideologia del fiorentino, cui è contrapposta una teoria politica che, sulla scia di Botero e Lipsio, fonda il buon governo sull'esercizio della prudenza politica, come dimostrato esemplarmente, e *contrario*, dalle vicende dell'asino protagonista; quest'ultimo, proprio in virtù della sua totale mancanza di prudenza – cui corrisponde la superba presunzione di possederla – si dimostra incapace di mantenere il potere conquistato e paga addirittura con la vita.

Ma gli animali protagonisti del romanzo si caricano altresì di puntuali significati allegorici, che rimandano a specifiche entità statali dell'Europa secentesca: l'asino, che nasce in territorio sottoposto alla dominazione spagnola (Regno di Sardegna), conclude la sua cattività al servizio di un soldato iberico – prima di assumere il comando del regno animale – e presenta molte peculiarità comportamentali che costituiscono radicati luoghi comuni sul carattere nazionale degli spagnoli (ignavia, ostinazione, suscettibilità ed alterigia), è allegoria della Spagna. Il gallo, ucciso dall'asino, è allegoria (facilmente desumibile per la trasparente associazione gallo/Gallia) della Francia. Il leone, infine, proveniente da un serraglio mediceo, sottomessosi spontaneamente all'asino/Spagna dopo che questo ha ucciso il gallo/Francia, e animale storicamente associato al capoluogo toscano, è allegoria della Firenze medicea. È palese il rimando cifrato alla situazione politica italiana successiva alla pace di Cateau-Cambrésis, alla totale estromissione della Francia dai giochi di potere e al dominio pressoché assoluto della Spagna, cui di fatto è sottomesso lo stesso Granducato di Toscana, ancorché formalmente indipendente.

Se si tiene conto di quanto sin qui osservato; se si considera il sostanziale antispagnolismo di fondo che impregna l'intero romanzo, ben evidente nell'estrema ridicolizzazione del soldato spagnolo che si legge al capitolo XXXII³¹ e perfettamente in linea con la tendenza degli ambienti socio-culturali alti della

³¹ Giussani, *Il Brancaleone*, cit., pp. 206-207.

Milano secentesca (di cui Giussani faceva parte); e, soprattutto, se si rilegge in quest'ottica l'*explicit* del romanzo, è possibile decifrare, con discreta fondatezza, il messaggio celato dietro la spessa e multiforme maschera del *Brancaleone*.

E questo fu il fine di Brancaleone, il quale con molta malizia era in poco tempo asceso a tanta grandezza, che il re delle bestie gli stava soggetto. E ben si conobbe in questo fatto quanto sia vera quella sentenza, che niuna cosa violenta è durabile³².

È proprio la sentenza finale a condensare il cuore del messaggio cifrato del romanzo: la Spagna, colpevole di una politica violenta e non ispirata alla prudenza (nei territori italiani sotto il suo dominio), è destinata a finire come il protagonista della storia. Se si tratti di una mera constatazione o di un vero e proprio auspicio, è impossibile stabilirlo con assoluta certezza.

Sciolta l'allegoria politica celata dietro la lettera del testo, diviene ormai pienamente comprensibile la scelta dell'autore di ricorrere alle tante misure cautelative, a partire dalla scelta del crittonimo: Giussani era un sacerdote, per altro molto vicino alla famiglia Borromeo, il cui nome era legato ad opere a carattere sacro e devozionale; inoltre, l'anno di pubblicazione del *Brancaleone*, il 1610, coincise con l'edizione della *Vita di S. Carlo Borromeo* che l'ambrosiano scrisse su incarico della Congregazione degli Oblati e su specifica richiesta del Cardinale Cesare Baronio. Egli non poteva permettersi di legare il proprio nome ad un'opera così potenzialmente pericolosa e decise perciò di schermarsi in vario modo. Alla luce di quanto detto, è ragionevole ipotizzare che il testo del *Brancaleone* fosse stato concepito nell'ottica di una circolazione limitata, all'interno di una cerchia ristretta, come confermerebbe la fattura stessa del libro:

[s]i tratta [infatti] di una stampa con tutti gli stigmi esterni del manufatto condotto in economia e diretto a un consumo non colto [...], che verosimilmente dovette essere prodotta in un numero ridotto di esemplari, e comunque per una fruizione immediata³³.

³² Ivi, p. 255.

³³ Bragantini, *Favole della politica* cit., p. 138.

Il critttonimo e la circolazione volutamente limitata del romanzo hanno fatto sì che testo ed autore rimanessero pressoché ignoti – per quanto è dato sapere – alla maggior parte dei romanzieri, critici ed eruditi di epoca barocca, nei cui scritti non vi è cenno alcuno al *Brancaleone* o a Giussani (o a Latrobio). La prima menzione del testo di cui si è attualmente a conoscenza si trova nel *Traité de l'origine des romans* di Pierre-Daniel Huet (1670)³⁴, quando ormai la straordinaria stagione romanzesca barocca era quasi definitivamente tramontata.

È possibile concludere che, per ragioni autocautelative, Giussani abbia di fatto impedito la circolazione del suo testo (se non limitatamente ad una cerchia fidata di amici e sodali), negandogli qualsiasi fortuna di pubblico o critica e precludendogli qualsiasi possibilità di porsi come momento di «svolta» nel coevo panorama letterario.

Bibliografia

- Barclay J., *Argenis*, a cura di M. Riley, D. Prithcard Huber, Assen, Royal Van Gorcum, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2004.
- Bireley R., *The Counter-Reformation prince: anti-Machiavellianism or Catholic statecraft in early modern Europe*, Chapel Hill, London, The university of North Carolina press, 1990.
- Bragantini R., *Favole della politica: il Brancaleone riattribuito*, «Rivista di letteratura italiana», X, 1-2, 1992, pp. 137-171.
- Capucci M., *Alcuni aspetti e problemi del romanzo del Seicento*, «Studi secenteschi», II, 1961, pp. 23-44.
- De Mattei R., *Il pensiero politico italiano nell'età della controriforma*, 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1982-1984.

³⁴ L'opera è citata in un rapido *excursus* dedicato ad alcune favole milesie, a Luciano, ad Apuleio e al Cervantes de *El coloquio de los perros*, e a proposito di essa si dice lapidariamente: «Il *Brancaleone* imita probabilmente l'*Asino* di Luciano, o quello di Apuleio. Si tratta di una finzione italiana, divertentissima, e molto arguta», P.-D. Huet, *Lettre-traité de Pierre Daniel Huet sur l'origine des romans*, Éd Fabienne Gégou, Paris, Nizet, 2005; tr. it. *Trattato sull'origine dei romanzi*, a cura di R. Campagnoli e Y. Hersant, Torino, Einaudi, 1977, p. 22. Il trattato è apparso per la prima volta come prefazione al romanzo *Zaïde* di Marie-Madeleine de La Fayette (Parigi, 1670).

- Della storia, e della ragione d'ogni poesia volumi quattro di Francesco Saverio Quadrio della Compagnia di Gesù Alla serenissima altezza di Francesco 3. duca di Modana, Reggio, Mirandola &c, 4 voll., in 6 to., in Bologna, per Ferdinando Pisarri, all'insegna di S. Antonio, 1739-1752.*
- Giussani G.P., *Il Brancaleone*, a cura di R. Bragantini, Roma, Salerno, 1998.
- Huet P.-D., *Lettre-traité de Pierre Daniel Huet sur l'origine des romans*, a cura di F. Gégou, Paris, Nizet, 2005; tr. it. *Trattato sull'origine dei romanzi*, a cura di R. Campagnoli e Y. Hersant, Torino, Einaudi, 1977.
- Iacobi Philippi Tomasini Patavini Episcopi Aemoniensis Elogia virorum literis & sapientia illustrium ad vivum expressis imaginibus exornata*, Patavii, ex Typographia Sebastiani Sardi, 1644.
- Invernizzi D., *L'Argenis di John Barclay (1582-1621) e la sua influenza sul romanzo italiano del Seicento*, tesi di dottorato, Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, XXVIII ciclo, 2016, <<http://hdl.handle.net/10280/18928>>.
- Ioannis Barclaii Argenis*, Parisii, apud Nicolaum Buon, in via Iacobaea, sub signis S. Claudij, et Hominis Silvestris, 1921.
- Iusti Lipsii Politicorum siue Ciuilis doctrinae libri sex. Qui ad principatum maxime spectant*, Lugduni Bataurorum, ex officina Plantiniana, apud Franciscum Raphelengium, 1589.
- L'argenide di Giouanni Barclai. Tradotta da Carl'Antonio Cocastello. Al serenissimo prencipe Tomaso di Savoia*, in Torino, per li H. H. di Gio. Domenico Tarino, 1630.
- L'argenide di Giovanni Barclai tradotta da Francesco Pona*, in Venetia, per Gio. Salis, ad istantia di Paolo Frambotti, 1629.
- La Diane di Gio. Francesco Loredano Nobile veneto. Libri quattro*, in Venetia, appresso Giacomo Sarzina, 1635.
- Machiavelli N., *Il Principe*, a cura di G. Inglese, con un saggio di F. Chabod, Torino, Einaudi, 2013.
- Marcora C., *La storiografia dal 1584 al 1789, in San Carlo e il suo tempo: atti del convegno internazionale nel IV centenario dalla morte (Milano, 21-26 maggio 1984)*, 2 voll., Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1986, vol. I, pp. 37-75.
- Miraglia Del Giudici M., *L'Argenis di John Barclay e la sua influenza sul romanzo barocco italiano*, in A.M. Pedullà, *Nel labirinto. Studi comparati sul romanzo barocco*, Napoli, Liguori, 2003, pp. 1-10.
- Musaeum historicum et physicum Ioannis Imperialis*, Venetiis, apud Iuntas, 1640.
- Pinacothecae imaginum illustrium doctrinae vel ingenii laude virorum qui*

auctore superstite diem suum obierunt pars tertia, Coloniae Ubiorum,
apud Iudocum Kalcovium et Socium, 1648.

Sberlati F., *La ragione barocca. Politica e letteratura nell'Italia del
Seicento*, Milano, Mondadori, 2006.

Riccardo Castellana

La svolta antropologica da Verga a Pirandello

1881

Con l'Esposizione Industriale Italiana, inaugurata nel settembre del 1881, Milano diventò per tre mesi la scintillante vetrina delle potenzialità tecnologiche e produttive dell'ancor giovane Stato italiano. Nei 200.000 metri quadri dello spazio espositivo venne rappresentato l'intero comparto industriale del Paese, dal settore minerario fino all'industria meccanica, e in quella esibizione muscolare della tecnica e del progresso, così tipicamente *belle époque*, poté trovare spazio persino l'artigianato regionale, memoria tangibile di una concezione del lavoro e dell'uomo che appartenevano al passato, e che tuttavia continuavano a suscitare ammirazione e ad esercitare fascino anche nel presente. Il padiglione riservato alla Sicilia, per esempio, ebbe un curatore d'eccezione nel demologo Giuseppe Pitrè, che allestì una vera e propria Mostra etnografica della cultura materiale dell'isola: la prima, a quanto pare, nel suo genere¹. La contraddizione è solo apparente: c'era, negli organizzatori dell'Esposizione, l'intento di mostrare, attraverso tutte le sue fasi evolutive, l'inarrestabile cammino del Progresso moderno. Di qui lo spazio dedicato all'artigianato delle regioni, non senza soluzioni di compromesso, è ovvio: il carrettu coi suoi ricchi finimenti, le bardature, i sonagli e gli scomparti dipinti, così diverso da quelli degli umili carrettieri come Alfio Mosca, il personaggio dei Malavoglia, doveva suscitare nel visitatore,

¹ Cfr. G. Bonomo, *La Mostra etnografica siciliana del 1891-1892 di Giuseppe Pitrè*, «Lares», LIX, 1, 1993, pp. 7-46.

insieme ai costumi da festa, ai gioielli, alle ceramiche e agli *ex voto*, almeno un'idea, certo molto pittoresca e approssimativa, ma vivida e palpabile, delle tradizioni siciliane. Quello stesso ipotetico visitatore avrà poi, al termine della sua visita, consegnato mentalmente quelle espressioni della cultura popolare a un tempo ormai tramontato per sempre: la “fiumana” del progresso, insomma, doveva fare il suo corso.

I riferimenti a Verga fatti sin qui non sono casuali. Pochi mesi prima, nel gennaio del 1881, l'editore milanese Treves aveva dato alle stampe *I Malavoglia*, storia di una famiglia di pescatori del catanese negli anni immediatamente successivi all'Unità d'Italia. Per garantire il realismo della vicenda narrata, Verga aveva fatto largo uso, come si sa, dell'analisi sociologica compiuta da Franchetti e Sonnino nella famosa *Indagine in Sicilia*, ma non meno importante era stata per lui la lettura delle raccolte paremiologiche e fiabistiche e degli studi etnografici di Pitrè²: non solo per i documenti di lingua e di cultura che potevano offrirgli sul piano dei contenuti, ma anche perché, studiando attraverso di essi il folklore e la psicologia popolare («demopsicologia» era appunto il nome dato da Pitrè alla scienza da lui praticata), Verga riuscì a creare un effetto narrativo tipico, anzi esclusivo, del Verismo italiano: più esattamente, lo scrittore catanese elaborò un nuovo tipo di narratore che era popolare ma allo stesso tempo anche impersonale (e “corale”, cioè collettivo e privo di una individualità

² Nell'edizione critica dei *Malavoglia* (Appendice I) Ferruccio Cecco ha pubblicato l'elenco di 293 proverbi stilato da Verga in seguito allo spoglio dei *Proverbi siciliani* di Pitrè (4 voll., Palermo, Pedone Lauriel, 1880), insieme a una lista di circa 170 proverbi effettivamente utilizzati nel romanzo (la maggior parte dei quali furono inseriti nell'ultima fase di revisione del manoscritto, avvenuta nell'estate del 1880). Un altro volume di Pitrè consultato da Verga durante la stesura dei *Malavoglia* è *Usi nuziali del popolo siciliano*, Palermo, Tip. Montaina, s.d. [ma 1878], richiesto a Capuana nella lettera del 28 maggio 1880. L'epistolario tra Verga e Capuana è ora riproposto (ad esclusione delle missive tuttora sotto sequestro) nella tesi di dottorato di M. Giuffrida, *Per una nuova edizione commentata del carteggio Verga-Capuana*, Università di Palermo, XXX ciclo, 2018, preferibile per molti motivi alla vecchia edizione di Raya. La lettera in questione è a p. 205. Secondo Giuffrida, Verga si riferirebbe di *Usi natalizi, nuziali e funebri del popolo siciliano* (1879), ma la frase di Verga («Portami pure se li hai, Gli usi nuziali del Pitrè») mi fa propendere appunto per il più esiguo volumetto, licenziato da Pitrè per le nozze di Salomone Marino, con la sola parte relativa ai costumi matrimoniali.

precisa); eterodiegetico (ovvero estraneo all'azione narrata) e tuttavia culturalmente, moralmente e cognitivamente omologo al mondo rappresentato. Un narratore diversissimo, insomma, da quello "onnisciente" di manzoniana memoria, ma anche dai sanguigni e ben concreti novellieri campagnoli di Nievo, il miglior esponente della nostrana letteratura *champêtre*. Grazie a questa coraggiosa soluzione narrativa, la letteratura verista propone al lettore una modalità di rappresentazione che, ricorrendo a una distinzione di uso comune in antropologia, potremmo definire "emica" e non "etica": per la prima volta, nella storia del realismo occidentale, il mondo popolare viene raccontato adottando il punto di vista di quello stesso mondo, senza sovrapporvi le categorie culturali e morali dell'autore (e del lettore) borghese.

Un passo decisivo verso *I Malavoglia* era stato *Rosso Malpelo*, ed è tra l'apparizione della novella nel 1878 sul «Fanfulla della Domenica» e il primo volume del *ciclo dei Vinti* nell'81 che si compie non solo la rivoluzione narrativa del Verismo ma anche una vera e propria "svolta" antropologica nella letteratura italiana: una svolta i cui effetti si prolungheranno ben oltre il Verismo stesso. Il suo incipit folgorante («Malpelo si chiamava così perché aveva i capelli rossi; ed aveva i capelli rossi perché era un ragazzo malizioso e cattivo»)³ segna uno scarto deciso rispetto al patetismo di Nedda e alla poetica campagnola: il narratore corale e l'effetto di straniamento provocato dall'illogicità e dalla cattiveria delle sue affermazioni, che presuppongono credenze e superstizioni estranee alla cultura borghese, costruiscono una prospettiva emica e immergono il lettore in un mondo completamente altro, liberato dal filtro ideologico del paternalismo.

Partiamo dunque da qui, dalla svolta del 1878-1881, per porci alcune domande: che impatto hanno avuto le nuove scienze demologiche sulla cultura letteraria italiana? Perché la "svolta" antropologica compiuta da Verga costituisce il punto d'avvio di una lunga fase della storia letteraria, che al di là

³ G. Verga, *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1979, p. 173.

delle (persino troppo ovvie) differenze di poetica e di stile tra i diversi autori presenta tuttavia tratti comuni? Ma soprattutto: in che misura il confronto con la cultura tradizionale ha influito sulle scelte tematiche e formali degli scrittori appartenenti al canone “alto”? Si tratta di problemi spesso affrontati dagli antropologi⁴, ma che meritano un approfondimento proprio dal punto di vista della critica e della storia letteraria, perché ad essere in gioco, a ben vedere, non sono semplicemente questioni di contenuto, né è soltanto la dimensione meramente documentaria del testo: la svolta di cui parlo riguarda anche, e in egual misura, le scelte stilistiche e strutturali, ovverosia l'essenza della letteratura.

L'ipotesi dalla quale partirò è semplice: dal momento in cui, in epoca positivista, lo studio delle società “primitive” comincia a servirsi di un paradigma scientifico e l'antropologia culturale si costituisce come scienza, emancipandosi progressivamente da una visione idealizzata del “popolare” (il *Volksgeist* romantico), quello tra la scrittura letteraria “alta” e la cultura folklorica diventa un rapporto mediato e non più ingenuo, irriflesso o occasionale come era accaduto nel passato: negli scrittori vi è insomma piena consapevolezza di quella che chiamerò, d'ora in poi, l'“alterità diastatica”, una nuova coscienza dei livelli di cultura esistenti nel corpo sociale resa possibile appunto dal confronto con le scienze demologiche. Si pensi per contrasto al fenomeno per cui tanta letteratura medievale, per lo più anonima e semipopolare, aveva potuto assorbire (per vie oggi difficilmente ricostruibili) elementi folklorici e, per dirla con Bachtin, “carnevoleschi”; o persino alle tecniche, assai sofisticate, mediante le quali un Basile aveva rielaborato il repertorio fiabesco orale nel *Cunto dei li cunti*. Ebbene, se provassimo a confrontare quegli atteggiamenti con quanto fanno gli scrittori di fine

⁴ Cfr. almeno (per limitarci al caso Verga) A.M. Cirese, *Il mondo popolare nei «Malavoglia»*, «Letteratura», III, 17-18, 1955, pp. 68-89; G.B. Bronzini, *Componente siciliana e componente popolare in Verga*, «Lares», XXVI, 2, 1975, pp. 255-317; P. Clemente, *Lettura folklorica*, in *Da «Rosso Malpelo» a «Ciàula scopre la luna»: sei letture e un panorama di storia della critica*, «Italianistica», XXX, 3, 2001, pp. 515-534. L. Giancristofaro, *Il segno dei vinti. Antropologia e letteratura in Verga*, Lanciano, Carabba, 2005; A. Buttitta, E. Buttitta, *Antropologia e letteratura*, Palermo, Sellerio, 2018.

Ottocento vedremo una differenza macroscopica: a partire da Verga, la rappresentazione letteraria del “popolare” non può più affidarsi (solo) all’esposizione “diretta” dell’autore alla cultura tradizionale, ma è mediata, anche e soprattutto, dalla letteratura scientifica e dalle sue categorie. Anche quando viene a contatto diretto con forme di questa cultura (e la fiaba è il caso più diffuso), lo scrittore moderno modella cioè la propria rappresentazione del popolo a partire da repertori e paradigmi interpretativi etno-antropologici: per confermare la validità di questi ultimi, come fa nella sostanza Verga, oppure per contestarli, ma sempre tenendoli ben presenti e, in ogni caso, condizionandone molti presupposti di fondo (il Capuana di *C’era una volta* e qualche anno dopo anche Pirandello). Allo stesso tempo, inoltre, l’osservazione di rilevanza etnologica condotta dagli scrittori diventa sempre meno occasionale e sporadica (come era stata, poniamo, per un Leopardi, che in ordine sparso aveva riflettuto sugli “errori popolari” degli antichi e sul sentimento dei primitivi, ma sempre in funzione della propria teoria del piacere)⁵, e sempre più spesso si appoggia a un quadro concettuale ampio e ben definito.

La nuova scienza dell’altro dispone infatti, almeno nella prima fase della sua storia, di una base epistemologica compatta ed omogenea: prende le mosse dall’evoluzionismo spenseriano (e dunque dall’idea di un “progresso” della civiltà che procede da forme di vita semplici per arrivare a strutture culturali e sociali via via più complesse); adotta, non senza rischi di spericolato riduzionismo (lo si vedrà ancora nei pur affascinanti lavori di Frazer e persino nel suo capolavoro: *Il ramo d’oro*), il metodo comparativo e rigorosamente classificatorio; ed è capace di rendere conto tanto delle strutture della parentela presso gli aborigeni australiani quanto dei costumi matrimoniali dei contadini del Meridione. Il discorso antropologico si presenta insomma, all’intellettuale europeo di fine secolo, come un sistema coerente e rassicurante, oltre che narrativamente assai seducente. Più

⁵ *La prospettiva antropologica nel pensiero e nella poesia di Giacomo Leopardi. Atti del XII Convegno Internazionale di studi leopardiani (Recanati, 23-26 settembre 2008)*, a cura di C. Gaiardoni, Firenze, Olschki, 2010.

ancora delle discipline storiche e di quelle sociologiche, è infatti la demopsicologia a dare qualche risposta a uno dei traumi più violenti della modernità: quello della progressiva e irreversibile scomparsa di forme di vita umana sempre meno conciliabili con il nuovo ordine razionalista, individualista e capitalista della civiltà occidentale. A dare forma insomma, attraverso il racconto etnografico, a un trauma frequentemente rimosso dalla coscienza moderna: quello della perdita delle radici.

In quest'ottica, come è stato più volte osservato, tra il primitivo extraeuropeo e il "primitivo domestico" (Clemente) può esservi una sostanziale continuità di tratti, salvo per il fatto (per nulla trascurabile) che nell'attività di documentazione e analisi delle tradizioni popolari italiane condotta in clima positivista continua ad affacciarsi periodicamente il problema dell'identità regionale come baluardo dei valori tradizionali. Lo si vede bene, per esempio, nell'opera di Salvatore Salomone Marino, la cui prospettiva presenta, secondo Bronzini, qualche affinità con quella di Verga: con la progressiva scomparsa del vecchio contadino siciliano («la parte più eletta e laboriosa del popolo, la più ingenua, la più sana, la più laboriosa, la più onesta»)⁶, che fine faranno i valori tradizionali più autentici come l'onestà, l'onore, la generosità di cui egli era portatore? Che ne sarà della vita morale quando gli interessi egoistici e l'avanzare della "fiumana" del progresso avranno cancellato definitivamente ogni traccia del modo di vita "primitivo" e premoderno?⁷

Fatte queste debite premesse, però, tra l'alterità diatopica costituita dalla cultura delle popolazioni tribali extraeuropee e l'alterità diastratica⁸ che un antropologo italiano di fine Ottocento poteva facilmente osservare in casa propria, studiando le

⁶ S. Salomone-Marino, *Schizzi di costumi contadineschi siciliani*, «Archivio per lo studio delle tradizioni popolari», 1882, vol. I, p. 9.

⁷ Tra virgolette cito le parole di Salomone Marino, la cui affinità con Verga è sottolineata (forse con enfasi persino eccessiva) da Bronzini, *Componente siciliana e componente popolare in Verga*, cit., p. 17.

⁸ Ho formulato il concetto di alterità diastratica in R. Castellana, *Critica letteraria e antropologia culturale. Un bilancio critico*, in *Letteratura e altri saperi. Influssi, scambi, contaminazioni*, a cura di A.M. Babbi e A. Comparini, Roma, Carocci, 2021, pp. 89-107. Tutto il saggio, in generale, costituisce la premessa teorica di quanto sostengo in queste pagine.

plebi rurali del Meridione, le affinità sono molte. Non a caso, lo studio scientifico del folklore procede parallelamente a quello della antropologia culturale in senso stretto, come suggerisce, anche in questo caso, una singolare coincidenza cronologica: nel 1871, nella Gran Bretagna colonialista, Edward Burnett Tylor pubblica *Primitive culture*, il libro che, pur in un clima ancora fortemente dominato dal pregiudizio etnocentrico, segna la nascita dell'antropologia culturale; ed esattamente nello stesso anno, mentre Roma diventa capitale del Regno d'Italia, Pitrè inaugura la "Biblioteca delle tradizioni popolari siciliane", i cui venticinque volumi, pubblicati nell'arco di una quarantina d'anni, costituiranno un punto di riferimento per più generazioni di demologi (nonché di letterati interessati alle tradizioni popolari, come vedremo). Persino il lessico, del resto, suggerisce accostamenti interessanti: "primitivi" sono tanto gli aborigeni studiati da Tylor quanto i pescatori siciliani di Verga, che in una lettera spesso citata dalla critica li definisce proprio così:

A me è parso che la descrizione nei Malavoglia doveva essere tanto più sobria quanto meno è il sentimento della natura in quegli uomini quasi primitivi, – e del resto la più vigorosa efficacia parmi stia sempre nella sobrietà. Quegli uomini io ho cercato di riprodurli nella loro genuina originalità rendendoli tali quali senza farli passare per nessuna preoccupazione artistica⁹.

Ed è inutile dire che il passo è illuminante anche perché riprende un principio di poetica essenziale del verismo (quello della «forma inerente al soggetto»), e insomma ci fa capire molto bene cosa voglia dire, per Verga, adottare una modalità rappresentativa "emica" e non "etica".

I primi effetti della svolta antropologica in letteratura sono visibili, come si è detto, all'incirca tra il 1878-1881, quando la demologia, consolidata ormai la propria posizione all'interno del campo culturale, riscuote l'interesse, di Verga e, ancor prima, del demologo dilettante Luigi Capuana: la svolta verista,

⁹ La lettera di Verga a Francesco Torraca è del 12 maggio 1881, ed è citata, tra gli altri, anche da R. Melis, *La bella stagione del Verga*, Catania, Fondazione Verga, 1990, p. 250, che ne offre una utile contestualizzazione. Sulla lettura che lo stesso Pitrè fece di Tylor cfr. invece G. Cocchiara, *Pitrè, la Sicilia e il folklore*, Messina-Firenze, D'Anna, 1951, pp. 130 ss.

per molti versi, coincide proprio con la svolta antropologica di cui stiamo parlando, anche se quest'ultima avrà un respiro ben più lungo e i suoi effetti oltrepasseranno di molto la soglia del Novecento fino ad arrivare alla metà del secolo. Per seguire le diverse fasi della svolta antropologica in letteratura dovremmo a questo punto cominciare con gli esordi del Verga verista (*Rosso Malpelo*, 1878) e poi trattarne le altre novelle siciliane e i due romanzi maggiori; sarebbe necessario, quindi, dedicare un lungo paragrafo a Capuana (il Capuana delle fiabe, ma anche quello di Scarpiddu e di altri racconti in cui affiorano credenze e leggende siciliane); non si potrebbe poi non dare adeguato spazio a d'Annunzio e a Grazia Deledda, a un piccolo (ma qualitativamente significativo) numero di racconti di Pirandello, per poi rapidamente arrivare al secondo dopoguerra con Carlo Levi, senza trascurare autori minori, ma non privi d'interesse, come Rocco Scotellaro, per poi concludere con il *Canzoniere italiano* (1955) di Pasolini e le *Fiabe italiane* (1956) di Italo Calvino. Dovremmo insomma riscrivere in una nuova chiave la storia letteraria italiana dagli ultimi anni Settanta dell'Ottocento alla metà degli anni Cinquanta del Novecento, quando cioè, in seguito all'avvento del neocapitalismo, all'inurbamento e allo spopolamento delle campagne, e alla pasoliniana "mutazione antropologica", il panorama italiano cambia improvvisamente, e la cultura subalterna perde il legame con le sue radici folkloriche, quelle stesse radici che ne avevano garantito la continuità nei secoli. Insomma, sarebbe necessario ripercorrere una lunga parabola che va dal sorgere di una consapevolezza (letteraria) dell'alterità diastratica fino alla refertazione della morte della cultura folklorica: dal popolo (non necessariamente, si badi, dal populismo) alla massa.

Non farò invece nulla di tutto ciò. Per motivi di spazio mi limiterò a una serie di riflessioni, a partire dai testi, che spero possano illuminare almeno le fasi aurorali della svolta antropologica. Riflettere su questo, dal punto di vista della letteratura e delle sue tecniche rappresentative, può aiutarci a guardare con il giusto senso della prospettiva a quanto sta accadendo alla nostra storia civile e politica adesso, in questi anni di scollamento profondo tra un popolo trasformato in massa e le

élite intellettuali sempre più marginali e sempre meno capaci di orientare il dibattito pubblico.

D'Annunzio e i primitivi tatuati

Un luogo comune da sfatare è quello della presunta impassibilità dell'antropologo positivista. Se il rigore metodologico e lo spirito oggettivo sono tratti indiscutibilmente caratterizzanti l'aspetto documentario della demopsicologia, nel "racconto" etnografico di Pitрэ non mancano ora accenti di empatia per la vita quotidiana del popolo, ora, e per converso, accenti di dura condanna morale, soprattutto quando il pensiero "magico" costituiva uno scandalo non solo nei confronti del pensiero razionale, ma anche per la morale corrente. Si legga per esempio un passo come questo, rubricato sotto il titolo "Malia, fascino, filtri amatori":

La donna che voglia attrarre un uomo in modo che non possa egli più staccarsene fa così:

Supponiamo che il suo innamorato (uso questa parola nel senso meno puro e meno onesto) abbia intenzione di ammogliarsi, o stia per farlo. La baldracca gli chiede un ultimo favore, cioè di passare un'ultima notte con lui. Il favore, nove volte su dieci, vien concesso, e allora la trista femmina dovrà aver l'accortezza di raccogliere e conservare in un po' di bambagia qualche goccia di quell'umore che gli antichi chiamavano stilla cerebri [=lo sperma]. La strega, mediante lo scongiuro, ciarma ossia incanta quell'umore; e lo innamorato lascerà in asso il matrimonio, e non potrà più distaccarsi dalla perversa donnaccia¹⁰.

L'aggettivazione («baldracca», «trista femmina», «perversa donnaccia») dichiara inequivocabilmente il giudizio morale dello studioso: quanto più si allontana dalla normalità del quotidiano, tanto più Pitрэ si sente legittimato a prendere le distanze da ogni concessione al relativismo culturale (concetto peraltro estraneo all'antropologia del tempo) o comunque di giustificazione dell'operato della «strega»¹¹. Per salvare la

¹⁰ Pitрэ, *Usi e costumi*, cit., vol. IV, p. 117.

¹¹ Quanto diverso sarà l'atteggiamento di Ernesto De Martino, che in *Sud e magia* (Milano, Feltrinelli, 2019, p. 21) ricondurrà pratiche magiche dello stesso tipo

bontà e la purezza dello spirito popolare più autentico, l'etnologo è costretto a sanzionare gli aspetti più manifestamente "immorali" del «primitivo» e sottoporlo a una condanna etica senza appello. Nulla di tutto ciò, come sappiamo, in Verga. Neanche in un racconto come *La Lupa*, interamente giocato sul fascino ammaliatore e demoniaco della protagonista, sulla sua capacità di "affascinare", cioè di legare a sé l'uomo tramite il potere magico dello sguardo («se li tirava dietro alla gonnella solamente a guardarli con quegli occhi da satanasso»)¹², Verga viene meno al vincolo estetico del Verismo, alla sua contrainte di fondo: non giudica mai, come autore, la protagonista, e lascia libertà di espressione al narratore popolare e alla comunità di cui è portavoce.

Questo modo di rappresentare in letteratura l'alterità diastratica muta però profondamente a partire da d'Annunzio, che oltre a rifiutare in blocco la poetica verista e le sue tecniche narrative fa anche un uso ben più spregiudicato, e al limite del plagio, delle fonti etnografiche. Ben noto e studiato è, ad esempio, il suo rapporto con il demologo Antonio de Nino, dai cui *Usi e costumi abruzzesi* (1879-1897) l'autore del *Trionfo della Morte* (1894) ricavò per esempio, come è noto, le pagine della morte del figlio dei contadini (IV,7)¹³. C'è però un altro prestito da de Nino che la critica non mi pare abbia ancora rilevato: è meno esibito e riguarda tanto il romanzo quanto le *Novelle della Pescara* (1904).

Quando la vergine Orsola, nella novella omonima, scopre di essere rimasta incinta dopo lo stupro subito da Lindoro, decide di ricorrere alle arti magiche di Spacone per sgravarsi dal figlio del peccato. Spacone è un guaritore, un mago contadino che «usa certe erbe e certe acque e certi segni del dito pollice e certe parole magiche», compiendo presunti miracoli «sotto la maestà

alla «condizione di elemento tradizionalmente passivo nella vicenda d'amore», che non godendo della libertà sociale del maschio, è costretta a ricorrere alle pratiche magiche.

¹² Verga, *Tutte le novelle*, cit., p. 197.

¹³ G. d'Annunzio, *Trionfo della morte*, in *Prose di romanzi*, vol. I, a cura di A. Andreoli, Milano, Mondadori, 1988, p. 837. Sul rapporto con De Nino cfr. G. Papponetti, *Il cigno e la ranocchia: D'Annunzio e De Nino*, «Rassegna dannunziana», XIX, 40, novembre 2001, pp. I-X.

di una quercia druidica»¹⁴– e si noti come l’aggettivo tradisca il punto di vista “etico” e non “emico” del narratore borghese, il suo sistema di riferimenti culturali e il rifiuto di adottare la prospettiva popolare di Orsola e della comunità di cui fa parte. Il santone, però, in quel momento non è in casa, e la moglie di lui accoglie la giovane tra «rozzi idoli cristiani» e strani oggetti che danno all’ambiente l’apparenza di un «aspro santuario». Nella descrizione della «strega» colpisce un particolare apparentemente insignificante, eppure utilissimo al nostro discorso: «Era una femmina alta e ossuta, bianchissima in faccia, co ’l naso guasto, violetto come un fico, con i capelli rossi e lisci su le tempie, con due piccoli occhi di albina, tatuata nel mento, nella fronte, nel dorso delle mani»¹⁵.

Ma attenzione: anche in un’altra novella pescarese, *Gli idolatri*, compare un personaggio dal corpo interamente ricoperto da tatuaggi di argomento religioso, il «fanatico» Giacobbe: «su le mani, su i polsi, sul reverso delle braccia, sul petto la cute era piena di segni turchini, di incisioni fatte a punta di spillo e a polvere d’indaco, in memoria de’ santuari visitati, delle grazie ricevute, dei vóti sciolti»¹⁶.

E una descrizione molto simile a questa si trova anche nel *Trionfo della morte*, nella famosa scena della processione a Casalbordino del Quarto libro:

Gli uomini avevano la camicia aperta sul petto, il collo nudo, le braccia nude e su le mani, su i polsi, sul reverso delle braccia, sul petto la cute era tempestata di figure incise, colorite con l’indaco, in memoria dei santuari visitati, delle grazie ricevute, dei voti sciolti¹⁷.

Ora, benché d’Annunzio avesse assistito più volte di persona allo «spettacolo meraviglioso e terribile»¹⁸ della processione, poté leggere tuttavia una attenta descrizione della pratica tatuatoria, a quanto pare molto diffusa in Abruzzo, proprio in

¹⁴ G. d’Annunzio, *Tutte le novelle*, a cura di A. Andreoli e M. De Marco, Milano, Mondadori, 1992, p. 123.

¹⁵ Ivi, p. 127.

¹⁶ Ivi, p. 179.

¹⁷ D’Annunzio, *Trionfo della morte*, cit., p. 877.

¹⁸ Ivi, p. 871.

De Nino, che in *Usi e costumi del popolo abruzzese* ne aveva stigmatizzato la «barbarie», auspicandone la messa al bando in nome dei principi religiosi:

I nostri contadini, per mezzo di spilli d'ottone o di penne acuminatae d'oca, pertugiano l'epidermide dell'antibraccio, verso i polsi, superiormente o inferiormente, formando col massimo sangue freddo tante fontanelle di sangue caldo a figura di croci, madonne, chiese, campanili, sacramenti, triangoli trinitari, ecc. Spalmano poi le sanguinolenti figure con colore celeste o verde o rosso; le quali, nel rimarginarsi, restano indelebili, per omaggio a una religione che non comanda questa barbarie. Chi non vuole che l'uso sia paragonato a le tatouage dei rozzi Oceanici, persuada le moltitudini a smetterlo¹⁹.

Con ogni evidenza, d'Annunzio riprende, in tutti e tre i casi, la pagina di De Nino e ne condivide il giudizio. Anche la strega e l'«idolatra» Giacobbe, infatti, sono personaggi connotati negativamente: il filtro abortivo preparato dalla prima ucciderà Orsola, e il fanatismo del secondo alimenterà una violenza di gruppo parossistica e ingiustificata. I loro tatuaggi sono dunque i segni di un barbarico sincretismo, certo non privo di fascino esotico, ma da condannare alla luce della religione cristiana e della civiltà.

Non è tutto. Quando, proprio nel *Trionfo della morte*, Giorgio Aurispa si riscuote dallo stato di fascinazione esercitata su di lui dalla terra natia e abbandona l'illusione di aver ritrovato le proprie radici nell'Abruzzo degli avi, il senso di alterità e di distacco che ora lo pervade è reso dal narratore con un paragone di origine etnografica: «egli era estraneo a quella moltitudine come a una tribù di oceanidi»²⁰. Questo corto circuito tra alterità diatopica e alterità diastratica potrebbe apparire strano o curioso, ma si spiega perfettamente proprio ricollegandolo al passo di De Nino sui «rozzi Oceanici» e sui loro cruenti tatuaggi che lo aveva ispirato, e si comprende ancora meglio se si tiene conto di un fatto: proprio il carattere primitivo degli aborigeni australiani era diventato un vero e proprio topos dell'etnogra-

¹⁹ A. de Nino, *Usi e costumi abruzzesi*, 6 voll., Firenze, Barbera, 1881, vol. II, p. 145.

²⁰ D'Annunzio, *Trionfo della Morte*, cit., p. 892.

fia almeno da *Primitive culture* di Tyor, che non a caso aveva dedicato alle pratiche tatuatorie delle isole Fiji e Tonga alcuni passi, poi divenuti celebri, del suo libro²¹.

Sarebbe tuttavia riduttivo limitarsi a registrare il riuso letterario di temi e contenuti dell'etnografia, senza considerare anche i mutamenti strutturali che il confronto con l'alterità diastratica determina in uno scrittore come d'Annunzio. Nel *Trionfo della Morte* il rifiuto della regressione "emica" al parlante (un rifiuto già presente, come si è accennato, nelle novelle pescaresi) è come rafforzato dalla presenza di un personaggio focale e parzialmente autobiografico, quello di Giorgio, che rende ancora più chiara la posizione dell'autore: per d'Annunzio il popolo non custodisce alcun segreto arcano da riscoprire per contrastare l'insensatezza del moderno. Quello delle origini è un mito romantico che non può più essere attualizzato. E l'emblema di questa distanza dal popolo è il modo con cui viene rappresentata la folla dei mendicanti nella processione di Casalbordino: questi «mostri della miseria umana», questi «avanzi d'una razza disfatta», questi «corpi accomunati alla bestia immonda e alla materia escrementale» che invocano invano la grazia divina non sono che una «tribù innumerevole»²² di primitivi, cui, tanto il personaggio focale quanto il narratore, dopo averne subito la fascinazione iniziale, guardano ora con orrore e disprezzo.

Pirandello tra lupi mannari e figli "cambiati"

Nonostante la sua predilezione per il *kitsch*, la sua esaltazione superomistica, il suo ostentato disgusto per la massa, bisogna riconoscere tuttavia che d'Annunzio ha anticipato un tratto strutturale delle future narrazioni dell'alterità diastratica: divenuta impraticabile, dopo il Verismo, l'immersione "emica" nel mondo del parlante, è ora il punto di vista "etico" dell'au-

²¹ Cfr. E.B. Tylor, *Primitive culture: researches into the development of mythology, philosophy, religion, language, art, and custom*, London, Murray, 1920 (I^a ed. 1871), p. 393.

²² D'Annunzio, *Trionfo della morte*, cit., p. 902.

tore (che Verga aveva relegato a novelle “liminari” come *Fantasticheria*)²³ ad emergere con chiarezza e a strutturare l’intera narrazione. Lo stesso Pirandello, pur su posizioni antipodiche rispetto all’esteta decadente d’Annunzio, non potrà che abbandonare la poetica verista e affidare la narrazione del popolare a tecniche molto diverse, di impianto modernista, che presuppongono la rinuncia all’oggettività della rappresentazione. Il documento etnologico non interessa più nella sua oggettività e scientificità, ma in relazione alla soggettività dell’autore implicito, oppure a quella del narratore e dei personaggi focali.

Narratore della piccola e media borghesia urbana, Pirandello attinge assai più raramente, come si sa, al mondo delle tradizioni popolari; eppure, in novelle famose come *La patente*, *La balia*, *Benedizione*, *Male di luna*, *Il figlio cambiato*, *Il vitalizio*, *Il signore della nave*, e in non molte altre ancora, affiorano, in modo più o meno marcato, proprio alcuni dei temi affrontati dalla demopsicologia: il malocchio e la jettatura, la licanthropia, la festa religiosa come legittimazione della violenza (in una prospettiva che non sarebbe dispiaciuta al René Girard de *La violenza e il sacro*), le donne di fuori e i misteriosi canciati o canciateddi. Pirandello parte quasi sempre, è vero, dalla conoscenza diretta del dato antropologico (dai racconti della amata balia negli anni dell’infanzia), ma poi si appoggia spesso, per i dettagli, alla documentazione fornita da Pitrè, e in particolare al IV volume degli *Usi e costumi*, quello dedicato al “pensiero magico” e alle superstizioni popolari. Lo si può agevolmente verificare, per esempio, nel caso de *La patente* (da confrontare con il capitolo su “La jettatura ed il Malocchio”, pp. 235 ss.), di *Male di luna* (da vedere in relazione al capitolo sulla licanthropia, pp. 224 ss.), oppure del *Figlio cambiato* (dedicate alle donne di fuori e ai canciati sono in particolare le pp. 153-177). Eppure, Pirandello non condivide più nulla né della cornice teorica positivista, né del pregiudizio etno-

²³ Sulle novelle liminari (o prefative) delle raccolte verghiane, mi permetto di rinviare a R. Castellana, *Verga e il libro di novelle: paratesti e strutture*, in *I suoi begli anni: Verga tra Catania e Milano (1872-1891)*. Atti del Convegno internazionale di studi per il quarantennale della Fondazione Verga. Catania 19-21 aprile 2018 - Milano 28-30 novembre 2018, a cura di G. Alfieri et al., Catania-Leonforte (EN), Fondazione Verga-Euno Edizioni, 2020, pp. 447-463.

centrico di Pitrè, e allo stesso tempo, sul piano delle forme, prende le distanze anche da Verga, allontanandosene tanto sul piano delle strutture narrative quanto su quello delle tematiche, che del “popolare” prendono in considerazione soprattutto gli aspetti più patentemente magici e irrazionali della cultura tradizionale.

Un buon esempio di riuso critico del materiale folklorico positivista è *Male di luna*. Puntuale è la ripresa da Pitrè di molti dettagli inerenti alla fisiologia (il pallore del volto del lupo mannaro, gli occhi ingrozzati), al comportamento (Batà che in preda alla rabbia graffia e batte alla porta di Sidora) e all'origine stessa del teratomorfismo (l'esposizione, da bambino, alla luce lunare come possibile causa della licanthropia)²⁴; e tuttavia la grandezza di Pirandello non sta affatto nel rispetto della realtà documentaria, bensì nel conferire alla materia popolare un significato allegorico grazie alla forma narrativa. Se infatti il narratore di *Male di luna* è di tipo eterodiegetico, e per quasi tutta la novella la prospettiva è solo ed esclusivamente quella di Sidora, l'ultima scena, e solo questa, vede invece un cambio inatteso del punto di vista: al personaggio focale di *Sidora*, che è, almeno all'inizio e non senza volute ambiguità, quello (femminile) di chi crede fermamente nella natura soprannaturale di quel «male oscuro» e ne prova un «terrore superstizioso», si sostituisce di punto in bianco quello (maschile) del cugino-amante Saro. La focalizzazione interna è gestita qui in maniera molto diversa da Verga, e proprio questa maggiore libertà espressiva dà luogo, in Pirandello, a due effetti molto particolari. Il primo è quello di evitare lo sconfinamento nei territori del meraviglioso, dato che la metamorfosi di Batà non è mai raccontata oggettivamente,

²⁴ G. Pitrè, *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, 4 voll., Palermo, Pedone Lauriel, 1889, vol. IV: «Diventa lupo mannaro colui che venne concepito nel novilunio, colui che dorme all'aperto in una notte di luna piena, in un giorno di mercoledì o di venerdì nella estate» (p. 225). Costui «è colpito issofatto da un vero accesso guardando nel centro la luna quintadecima, la quale esercita appunto questo maligno influsso sopra chi vi è predisposto» (p. 225: si noti che *Quintadecima* era il titolo con cui la novella era apparsa per la prima volta sul «Corriere della Sera» del 22/9/1913); ha la «faccia pallida, gli occhi ingrozzati, la vista debole, la lingua asciutta, ed una sete intensissima» (p. 230); «di notte, corre a casa sua, e trovatone puntellato l'uscio, ulula (ròccula), picchia, tempesta perché gli si apra» (p. 226).

dall'esterno, ma sempre e solo soggettivamente, dalla prospettiva della moglie, così che il lettore non possa sapere che cosa stia avvenendo realmente oltre la porta che separa Sidora dal marito. Il secondo effetto deriva invece dalla sostituzione, nell'ultimo paragrafo del testo, del personaggio focale, cosa che permette di spostare l'attenzione dalla paura di Sidora per la bestialità del (presunto) licantropo a quella di Saro per l'animalità erotica di Sidora («rideva, seduta sul letto, dimenava le gambe, gli tendeva le braccia, lo chiamava: - Saro! Saro!»). Spaventato dal comportamento così disinibito e dall'intraprendenza erotica della donna («Di quegli occhi, ormai quasi impudenti, Saro cominciò a provare orrore e terrore, più che di quell'uomo là aggruppato, in attesa»),²⁵ Saro la respinge, rifiutandosi di assecondare la sua vendetta nei confronti del marito.

Il confronto tra maschile e femminile è dunque il vero tema della novella, ed è un motivo ricorrente anche in altri testi antropologicamente interessanti di Pirandello, come ad esempio *Il figlio cambiato*. Un confronto tra le due redazioni mostrerebbe molto bene come, dallo stesso contenuto antropologico e dallo stesso intreccio (la credenza nelle donne di fuori e la strana storia di Sara Longo, convinta che il suo bambino sia stato scambiato in culla con un altro da quegli esseri misteriosi e invisibili), si possano costruire due racconti molto diversi. Dopo una prima versione del 1902, intitolata *Le Nonne*, strutturata come narrazione eterodiegetica tendenzialmente oggettiva, si passa infatti a un testo, quello definitivo del 1923, in volume, dotato di un nuovo impianto narrativo, dove la voce narrante diventa quella di un personaggio interno alla storia, di un narratore-testimone (maschio e di estrazione borghese) che, pur non nascondendo il proprio scetticismo e pur non rinunciando alle proprie categorie culturali ed etiche, è tuttavia capace di riconoscere pienamente anche le ragioni dell'altro e di rispettare l'alterità diastratica incarnata dai personaggi (femminili e popolari) di Sara e della fattucchiera Vanna Scoma²⁶.

²⁵ L. Pirandello, *Male di luna*, in *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo, Milano, Mondadori, 1987, p. 495.

²⁶ Per un'analisi dettagliata della novella rinvio al mio libro *Storie di figli cambiati. Fate, demoni e sostituzioni magiche tra folklore e letteratura*, Pisa, Pacini,

Siamo del resto negli stessi anni in cui William Sumner, in *Folkways* (1909), imprimeva agli studi antropologici una virata decisa dall'etnocentrismo ottocentesco nella direzione, appunto, del relativismo culturale moderno. Pirandello non poteva saperlo, naturalmente, ma la sua cultura antipositivista e relativista lo portava a considerazioni oggettivamente convergenti quelle di Sumner, e anche se in questo caso, come si è detto, lo scrittore agrigentino poteva avvalersi della documentazione sulle donne di fuori fornita dal positivista Pitrè, la distanza ermeneutica tra lui e l'autore degli *Usi e costumi del popolo siciliano* non avrebbe potuto essere maggiore.

Bibliografia

- Bonomo G., *La Mostra etnografica siciliana del 1891-1892 di Giuseppe Pitrè*, «Lares», LIX, 1, 1993, pp. 7-46.
- Bronzini G.B., *Componente siciliana e componente popolare in Verga*, «Lares», XXVI, 2, 1975, pp. 255-317.
- Buttitta A., Buttitta E., *Antropologia e letteratura*, Palermo, Sellerio, 2018.
- Castellana R., *Critica letteraria e antropologia culturale. Un bilancio critico*, in *Letteratura e altri saperi. Influssi, scambi, contaminazioni*, a cura di A.M. Babbi e A. Comparini, Roma, Carocci, 2021, pp. 89-107.
- , *Verga e il libro di novelle: paratesti e strutture*, in *I suoi begli anni: Verga tra Catania e Milano (1872-1891). Atti del Convegno internazionale di studi per il quarantennale della Fondazione Verga: Catania 19-21 aprile 2018 - Milano 28-30 novembre 2018*, a cura di G. Alfieri et al., Catania-Leonforte (EN), Fondazione Verga-Euno, 2020, pp. 447-463.
- , *Storie di figli cambiati. Fate, demoni e sostituzioni magiche tra folklore e letteratura*, Pisa, Pacini, 2014.
- Cirese A.M., *Il mondo popolare nei «Malavoglia»*, «Letteratura», III, 17-18, 1955, pp. 68-89.
- Clemente P., *Lettura folklorica*, in *Da «Rosso Malpelo» a «Ciàula scopre la luna»: sei letture e un panorama di storia della critica*, «Italianistica», XXX, 3, 2001, pp. 515-534.
- Cocchiara G., *Pitrè, la Sicilia e il folklore*, Messina-Firenze, D'Anna, 1951.

2014, dove tento di ricostruire la rete di riferimenti etnologici che sta dietro vari testi della letteratura europea in cui compare il tema del changeling, da Shakespeare a Selma Lagerlof.

- d'Annunzio G., *Tutte le novelle*, a cura di A. Andreoli e M. De Marco, Milano, Mondadori, 1992.
- , *Prose di romanzi*, a cura di A. Andreoli, Milano, Mondadori, 1988.
- De Martino E., *Sud e magia*, Milano, Feltrinelli, 2019.
- de Nino A., *Usi e costumi abruzzesi*, 6 voll., Firenze, Barbera, 1881.
- Giancristofaro L., *Il segno dei vinti. Antropologia e letteratura in Verga*, Lanciano, Carabba, 2005.
- Giuffrida M., *Per una nuova edizione commentata del carteggio Verga-Capua*, tesi di dottorato, Università di Palermo, XXX ciclo, 2018.
- La prospettiva antropologica nel pensiero e nella poesia di Giacomo Leopardi. Atti del XII Convegno Internazionale di studi leopardiani (Recanati, 23-26 settembre 2008)*, a cura di C. Gaiardoni, Firenze, Olschki, 2010.
- Melis R., *La bella stagione del Verga*, Catania, Fondazione Verga, 1990.
- Papponetti G., *Il cigno e la ranocchia: D'Annunzio e De Nino*, «Rassegna dannunziana», XIX, 40, novembre 2001, pp. I-X.
- Pirandello L., *Male di luna*, in *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo, Milano, Mondadori, 1987.
- Pitrè G., *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, 4 voll., Palermo, Pedone Lauriel, 1889.
- , *Proverbi siciliani*, 4 voll., Palermo, Pedone Lauriel, 1880.
- , *Usi nuziali del popolo siciliano*, Palermo, Tip. Montaina, s.d. [ma 1878].
- Salomone-Marino S., *Schizzi di costumi contadineschi siciliani*, «Archivio per lo studio delle tradizioni popolari», 1882, vol. I, pp. 9-34.
- Tylor E.B., *Primitive culture: researches into the development of mythology, philosophy, religion, language, art, and custom*, London, Murray, 1920 [1a ed. 1871].
- Verga G., *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1979.

Patrizia Oppici

La passione in cornice

L'itinerario che vorrei percorrere in questo scritto è incentrato su una tradizione narrativa che ha radici così antiche da affondare nel mito, e che vorrei mostrare nel suo formarsi, crescere e infine giungere a un punto di svolta, attraverso lo sviluppo di un genere, il romanzo di analisi e di costumi, che gradatamente si afferma e infine si impone nell'Ottocento come il genere più adatto ad interpretare la modernità e a indagarne i mutamenti attraverso lo strumento letterario. Attraverso quello che Ginzburg definisce il paradigma indiziario¹, il romanzo ottocentesco diventa una macchina ermeneutica capace di svelare la realtà nascosta.

Partiamo dall'inizio, da quella che Maurizio Bettini definisce «la storia fondamentale»²: essa è formata da un amante, da un amato/a e da un ritratto, o più genericamente un simulacro. Questi tre elementi possono dar vita a molteplici e diverse combinazioni. Ne *Il ritratto dell'amante* Bettini svela esemplarmente le radici antiche di questo schema narrativo; qui si vorrebbe piuttosto mostrare come il motivo del ritratto abbia svolto un ruolo non minore nella letteratura moderna, nel periodo in cui si sta creando un nuovo canone romanzesco.

Non c'è dubbio che in questo svolga un ruolo chiave *La Princesse de Clèves* di Madame de La Fayette, un breve romanzo o *nouvelle* del 1678, che rompeva con la tradizione del romanzo fiume pieno di peripezie e avventure e popolato di decine di

¹ C. Ginzburg, *Miti emblematici spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1986.

² M. Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Torino, Einaudi, 1992.

personaggi, per narrare una storia scarna ed essenziale, il cui significato ultimo resta enigmatico. Si trattava all'epoca di un «nouveau roman», come ha scritto Antoine Adam³, un testo che avrebbe rivestito un ruolo importantissimo nella storia del romanzo francese ed europeo, inaugurando la stagione del romanzo di analisi psicologica, e dello studio dei moti del cuore umano. È la storia di un triangolo amoroso, che si risolve in modo inaspettato e quasi incomprensibile per noi, abituati ai *topoi* dell'amore romantico. Secondo le consuetudini del tempo la principessa di Clèves è andata sposa giovanissima al principe suo marito, che la ama profondamente e si dispiace che la moglie non comprenda e non contraccambi la sua passione, pur essendo una sposa fedele e virtuosa. Mme de Clèves è unita al marito da un sentimento di amicizia fondato sulla stima, ma niente di più. Capisce cosa sia la passione amorosa quando incontra ad un ballo di corte il Duca di Nemours. È un colpo di fulmine reciproco, che tuttavia resta nascosto nel segreto dei cuori dei due protagonisti; il Duca sa di dover agire con estrema prudenza e obbedendo ad un codice d'onore che gli impedisce di dichiararsi apertamente senza offendere la sua dama; mentre Mme de Clèves è colta di sorpresa da un sentimento di cui ignorava la forza e da cui l'educazione materna l'aveva sempre messa in guardia: la passione amorosa è un sentimento colpevole, che turba l'animo e toglie lucidità. Mme de Clèves quindi si dedica ad una rigorosa autoanalisi per cercare di lottare contro i suoi sentimenti, ma poiché la vita a Corte è fatta di obblighi, le è difficile evitare di incontrare Nemours, e quindi trova sempre nuovi motivi di turbamento del suo animo. A questo punto nell'intreccio si crea uno stallo, perché l'espressione dei sentimenti è bloccata, i due personaggi resterebbero chiusi nel loro solipsismo amoroso, se per fare avanzare l'azione Mme de La Fayette non avesse introdotto uno stratagemma che funga da rivelatore reciproco della passione. È la famosa peripezia del *portrait dérobé*.

³ A. Adam, *Préface*, in Mme de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966.

Il brano è piuttosto lungo, ma si tratta del testo capostipite di una variegata sequela di riprese e variazioni settecentesche, e vale la pena riprenderlo per intero:

Mme la Dauphine demanda à M. de Clèves un petit portrait qu'il avait de sa femme, pour le voir auprès de celui que l'on achevait; [...] et Mme de Clèves ordonna au peintre de raccommode quelque chose à la coiffure de celui que l'on venait d'apporter. Le peintre, pour lui obéir, ôta le portrait de la boîte où il était et, après y avoir travaillé, il le remit sur la table.

Il y avait longtemps que M. de Nemours souhaitait d'avoir le portrait de Mme de Clèves. Lorsqu'il vit celui qui était à M. de Clèves, il ne put résister à l'envie de le dérober à un mari qu'il croyait tendrement aimé; et il pensa que, parmi tant de personnes qui étaient dans ce même lieu, il ne serait pas soupçonné plutôt qu'un autre.

Mme la Dauphine était assise sur le lit et parlait bas à Mme de Clèves, qui était debout devant elle. Mme de Clèves aperçut par un des rideaux, qui n'était qu'à demi fermé, M. de Nemours, le dos contre la table, qui était au pied du lit, et elle vit que, sans tourner la tête, il prenait adroitement quelque chose sur cette table. Elle n'eut pas de peine à deviner que c'était son portrait, et elle en fut si troublée que Mme la Dauphine remarqua qu'elle ne l'écoutait pas et lui demanda tout haut ce qu'elle regardait. M. de Nemours se tourna à ces paroles; il rencontra les yeux de Mme de Clèves, qui étaient encore attachés sur lui, et il pensa qu'il n'était pas impossible qu'elle eût vu ce qu'il venait de faire.

Mme de Clèves n'était pas peu embarrassée. La raison voulait qu'elle demandât son portrait; mais, en le demandant publiquement, c'était apprendre à tout le monde les sentiments que ce prince avait pour elle, et, en le demandant en particulier, c'était quasi l'engager à lui parler de sa passion. Enfin elle jugea qu'il valait mieux le lui laisser, et elle fut bien aise de lui accorder une faveur qu'elle lui pouvait faire sans qu'il sût même qu'elle la lui faisait. M. de Nemours, qui remarquait son embarras, et en devinait quasi la cause, s'approcha d'elle et lui dit tout bas:

- Si vous avez vu ce que j'ai osé faire, ayez la bonté, Madame, de me laisser croire que vous l'ignorez; je n'ose en demander davantage⁴.

⁴ Mme de La Fayette, *La Princesse de Clèves*, cit., pp. 91-92. [La delfina chiese al signor di Clèves un piccolo ritratto ch'egli aveva di sua moglie, per confrontarlo con quello che si stava terminando; (...) e madama di Clèves domandò al pittore di modificare un poco la pettinatura al più antico. Il pittore tolse il ritratto dall'astuccio ove si trovava, e dopo averlo ritoccato lo rimise sul tavolo.

Da molto tempo il signor di Nemours desiderava di avere il ritratto di madama di Clèves. Quando vide quello che apparteneva al signor di Clèves, non poté resistere alla tentazione di rubarlo a un marito che supponeva teneramente amato, e pensò che, tra tante persone ch'erano ivi, non sarebbe stato più sospettato d'un altro.

La delfina era seduta sul letto, e parlava a bassa voce con madama di Clèves, che era

Trionfo della litote e del sottinteso, questa memorabile scena unisce all'estrema precisione nella descrizione dei gesti e degli sguardi una incalzante e geometrica progressione psicologica che rende il momento cruciale nel reciproco disvelamento della passione: se l'azione di monsieur de Nemours svela alla principessa l'estensione del suo amore, a sua volta il silenzio di Mme de Clèves è per Nemours una prova di accondiscendenza amorosa; laddove le *bienséances* e la specchiata virtù dell'eroina bloccavano il proseguire del racconto, con il furto del ritratto l'azione si rimette in movimento, perché ora entrambi sanno di essere amati e sono già uniti in una silenziosa complicità che esclude il marito ignaro. Attraverso il furto del ritratto Nemours opera un rapimento simbolico a cui Mme de Clèves non si oppone. È importante sottolineare che è proprio il gusto di sottrarre il ritratto del marito a determinare Nemours a compiere un'azione così perfettamente simbolica del suo desiderio. In effetti avrebbe potuto procurarsi il ritratto dell'amata in diversi modi; come mostrano molti altri romanzi, fra cui *Julie ou la nouvelle Héloïse*, di Rousseau, un espediente frequentissimo era quello di far eseguire al pittore una copia segreta del ritratto ostensibile. Ma questa soluzione non sarebbe stata efficace nel nostro contesto: occorre un atto simbolico fortemente trasgressivo che obbligasse l'amata a svelarsi. Infatti davanti al furto della sua immagine, di

in piedi dinanzi a lei. Madama di Clèves scorse, attraverso il cortinaggio semiaperto, il signor di Nemours, che voltava le spalle al tavolo, situato ai piedi del letto, e vi prendeva con destrezza qualcosa. Indovinò facilmente che si trattava del suo ritratto, e ne fu così turbata, che la delfina notò ch'ella non l'ascoltava e le chiese ad alta voce che cosa guardasse. Il signor di Nemours a queste parole si volse; incontrò lo sguardo di madama di Clèves, ancora fisso su di lui, e pensò che era possibile che ella avesse visto ciò che egli aveva fatto.

Madama di Clèves era non poco imbarazzata; il buon senso voleva che ella reclamasse il suo ritratto; ma, chiedendolo pubblicamente, avrebbe a tutti fatto conoscere i sentimenti di quel principe per lei; e domandandoglielo in privato, l'avrebbe come autorizzato a confessarle la sua passione; infine, decise che era meglio lasciarglielo e fu felice di poter accordargli così un favore, senza ch'egli supponesse che glielo faceva. Il signor di Nemours, che scorgeva il suo imbarazzo, e ne indovinava press'a poco la causa, le si avvicinò e le disse piano:

- Se avete veduto ciò che ho osato fare, abbiate la bontà, signora, di lasciarmi credere che voi l'ignorate; non oso chiedervi di più]. (citiamo dalla traduzione di Sibilla Aleramo, *La Principessa di Clèves*, Milano, Mondadori, 1935, pp. 95-96).

proprietà dello sposo, la principessa tace, e chi tace acconsente; il suo silenzio, che si protrae per tutta la scena, equivale ad una implicita confessione, quella confessione che la virtuosa eroina poi pronuncerà davanti al marito, in una scena altrettanto celebre di quella del ritratto. Davanti alla forza devastante di una passione che teme di non poter più controllare, Mme de Clèves cerca aiuto confessando il suo amore allo sposo, ma senza volergli rivelare chi ne è l'oggetto. Questo innesca una spirale distruttiva perché il principe, divorato dalla gelosia, ne viene letteralmente ucciso e la principessa, trascorso il periodo di lutto, rifiuta la domanda di matrimonio di Nemours, scegliendo il *repos*, il ritiro, piuttosto che l'unione con l'amato. Si può dire che è dalla pubblicazione del romanzo che la critica, da Stendhal a Camus, fino alla critica universitaria più recente, non cessa di interrogarsi sul significato da dare alla rinuncia finale della principessa «giansenista»⁵.

Ma torniamo al nostro schema narrativo, ripreso in innumerevoli combinazioni settecentesche. Ne troviamo per esempio una interpretazione più conformista in un romanzo di Mme du Tencin, *Mémoires du comte de Comminges*⁶, del 1735: qui nella scena in questione, calco della *Princesse de Clèves*, alla dama cade un braccialetto contenente il suo ritratto; lo spasimante lo raccoglie, ma, inaspettatamente, se lo intasca; allora la signora ne chiede la restituzione, ma questi si ostina a tenerlo e le rivolge una dichiarazione d'amore dove non si sa se prevalga l'impudenza o la volgarità. Si tratta di una sorta di deformazione parodica della scena originaria: in entrambi i casi il ritratto è racchiuso in un oggetto prezioso, là era un astuccio, qui un braccialetto, il cui valore venale esprime metonimicamente il valore dell'immagine amata. Nel caso di Nemours, il perfetto amante, l'astuccio era abbandonato per l'effigie che sola contava, mentre qui l'amante meschino è ben

⁵ Tra i numerosi studi dedicati al problema del finale del romanzo citiamo almeno G. Violato, *La principessa giansenista*, Roma, Bulzoni, 1981; il punto sulla questione dibattuta del ruolo della religione si trova in S. Guers, *La religion dans "La Princesse de Clèves"*, «Cahiers du dix-septième siècle», II, 1, 1988, pp. 133-141.

⁶ Il romanzo si può leggere nella moderna edizione *Romans de femmes du XVIII^e siècle*, a cura di R. Trousson, Paris, Laffont, 1996.

contento di tenersi anche il braccialetto. Alla delicatezza di Nemours, che accetta il silenzio come massimo favore che gli può esser concesso, si contrappone una sfacciata dichiarazione amorosa, autentica prepotenza di un villanzone che se la svigna per non restituire con l'immagine anche il gioiello. Tuttavia grazie all'espedito narrativo del ritratto, anche qui l'azione può mettersi in moto: perché la scena ha avuto come testimone un altro innamorato della giovane, e da qui duello fra i due, ferimento dello screanzato e restituzione del ritratto alla legittima proprietaria, non senza averle prima «rubato» l'effigie. In effetti prima di renderle il braccialetto, il giovane più garbato ma pur sempre innamorato, copia il ritratto e inserisce la copia da lui dipinta nel gioiello che restituisce, mentre trattiene per sé l'originale: «J'y trouvai l'avantage d'avoir celui qui avait appartenu à Adelaïde, et de l'obliger, sans qu'elle le sût, à me faire la faveur de porter mon ouvrage»⁷. Due motivi colpiscono in questo passo come veri e propri *topoi* legati al ritratto: da un lato «le peintre amoureux de son modèle», l'abilità dell'amante come ritrattista dell'amata, che nasce dall'amorosa conoscenza del modello, e che può arrivare perfino a superare la mano dell'artista. E poi l'importanza del possesso della «vera» immagine, qui quella appartenuta all'amata che funziona meglio in questo codice simbolico come segno della sua involontaria adesione al progetto amoroso. Di nuovo un rapimento in effigie, raddoppiato in questa sostituzione che fa accettare all'amata la presenza dell'amante nel suo stesso ritratto, poiché l'amante è l'esecutore del ritratto sostituito.

Si potrebbero citare molte variazioni settecentesche dello schema, che identifica nel ritratto lo snodo delle articolazioni del racconto. Ne riassumo alcune caratteristiche comuni.

- 1) un primo elemento è rappresentato dalla mancanza di riferimenti descrittivi al volto rappresentato, e alla sua più o meno grande aderenza al modello. In questa tradizione narrativa ciò che conta è il ritratto come oggetto propulsore

⁷ Ivi, p. 25. [Ebbi così il vantaggio di avere quello che era appartenuto ad Adelaïde, ed obbligarla, a sua insaputa, a concedermi il favore di portare la mia opera]. Laddove non diversamente indicato, la traduzione è nostra.

del racconto piuttosto che la dialettica tra la realtà e la sua rappresentazione pittorica. Questo nasce anche dal fatto che il romanzo di analisi delle passioni tende a fare astrazione dalle rappresentazioni fisiche dei personaggi, che sono definiti nella loro bellezza stereotipata senza alcuna descrizione.

- 2) Ci sono tuttavia dei romanzi in cui il motivo del ritratto innesca una riflessione sulla dialettica tra la realtà e la sua rappresentazione pittorica. Anche questo filone può essere rappresentato da un romanzo capostipite, forse non nella successione cronologica, ma per l'enorme diffusione e l'indiscussa influenza che esercita nell'evoluzione del romanzo, ed è *Julie ou La nouvelle Héloïse* di Rousseau (1761). In questo best-seller del Settecento il motivo del furto del ritratto si trasforma in dono del ritratto, che l'amante riceve direttamente dall'amata. Non a caso: Julie si è concessa all'innamorato prima e fuori del matrimonio, e quindi dona la sua immagine come ha donato se stessa. Ma trascorso il primo momento di euforia nel momento in cui riceve il ritratto, l'amante lontano sfoga la sua delusione:

Il faut, chère Julie, que je te parle encore de ton portrait [...] avec le regret d'un homme abusé par un faux espoir, et que rien ne peut dédommager de ce qu'il a perdu. Ton portrait a de la grâce et de la beauté, même de la tienne ; il est assez ressemblant et peint par un habile homme, mais pour en être content, il faudrait ne pas te connaître⁸.

Segue una lunga descrizione del ritratto che ne dettaglia i difetti e che dunque traccia contemporaneamente, attraverso la parola dell'amante, il vero ritratto dell'amata. È un pezzo di bravura con cui Rousseau riafferma il primato della letteratura sull'arte pittorica, e che condensa in queste pagine le leggi che presiedono alla struttura di questa seconda tipologia di trame fondate sul ritratto. Occorre innanzitutto notare che si tratta di

⁸ J.J. Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, in *Œuvres complètes*, a cura di B. Gagnebin, M. Raymond, Paris, Gallimard, 1964, vol. II, p. 290. [Cara Julie, devo parlarti ancora del tuo ritratto [...] con il rimpianto di un uomo illuso da una falsa speranza, e che nulla può risarcire di ciò che ha perduto. Il ritratto è dotato della grazia e della bellezza che ti appartiene; è abbastanza somigliante e dipinto da un abile artista, ma per esserne soddisfatto, dovrei non conoscerti].

intrecci che sorgono dalla forma epistolare, dove il ritratto serve una dialettica in cui la presenza dell'io scrivente si confronta con l'assenza dell'essere amato. Alla conversazione in assenza che è il *roman par lettres* il ritratto serve come elemento che nutre un discorso amoroso altrimenti minacciato dalla separazione e dall'afasia. Proprio perché unica presenza nell'assenza, la torturante e ossessiva contemplazione dell'immagine diventa fonte di riflessioni che coinvolgono anche il versante descrittivo, mostrandoci quel volto celato dalla lontananza. È l'assenza consustanziale al genere epistolare a creare la necessità di una presenza per interposta immagine, che ha bisogno di sostanzinarsi anche nei suoi tratti fisici per esorcizzare il vuoto.

Nella *Nouvelle Héloïse* c'è una macroscopica infrazione al codice, questa passione pienamente vissuta e consumata dai due protagonisti prima della "conversione" ad un progetto di armonia sociale che non rinnega la passione, ma ne riforma la spinta anarchica incanalandola nella società. Questa audacia nella rappresentazione della passione non era facilmente imitabile, tanto più se si tiene presente che il romanzo settecentesco di ispirazione sentimentale e di analisi è molto rappresentato da scrittrici, su cui pesava un doppio interdetto. Per prima cosa era sconveniente che una dama, soprattutto se di alto lignaggio, mettesse il proprio nome sul frontespizio di un romanzo, genere considerato ancora con sospetto, perché spesso ritenuto scuola di corruzione. Che il nome dell'autrice potesse comparire su un libro che viaggiava per tante mani di lettori era quasi equiparato a una forma di prostituzione. Non a caso Mme de La Fayette ha pubblicato anonimamente *La Princesse de Clèves* e ha persino negato pubblicamente di esserne l'autrice. E Rousseau sosteneva che nessuna fanciulla onesta doveva avere il permesso di leggere il suo romanzo. Di conseguenza era impensabile che romanzi scritti da donne potessero presentare intrecci non rispettosi delle convenienze, e proprio per questo la strategia di imprigionare la passione all'interno del ritratto, quella genialmente inaugurata da Mme de La Fayette, si rivela così produttiva per il romanzo settecentesco, e dà origine a una sequela di intrecci governati da una logica figurativa che ha la funzione di esprimere

attraverso i quadri il desiderio che il/la protagonista non può soddisfare né esprimere con chiarezza neppure a se stessa. Il discorso della passione amorosa viene così incanalato e racchiuso all'interno della cornice del quadro, mentre la sua espressione è bloccata in una psicologia che tende a stereotiparsi nella forzata adesione ad una virtù impossibile. Poiché i protagonisti devono essere per forza di cose conformisti, il desiderio represso è rappresentato attraverso i quadri, che non a caso, a mano a mano che ci si avvicina al passaggio da un secolo all'altro, cominciano a proliferare nei romanzi. Accade infatti che la logica figurativa prevalente in questi testi incarni nelle immagini non solo l'espressione del desiderio, ma anche le figure dell'interdizione che pesa su amori sempre minacciati. Al ritratto dell'amante si affianca quello del marito, ma soprattutto quello del padre, a significare un'autorità morale che non si può impunemente trasgredire. Anche per questa fase della nostra storia utilizzerò l'esempio di un solo testo celebre, e che fu celeberrimo ai suoi tempi in tutta Europa, si tratta di *Corinne* (1807) di Mme de Staël. Il romanzo di Mme de Staël è un capolavoro che sa servirsi dello stereotipo del ritratto per farne emergere tutte le complesse valenze. Quella logica figurativa sotto traccia che serve a minare il racconto moralizzatore che la scrittrice donna si sente obbligata a rappresentare attraverso i comportamenti espliciti dei suoi personaggi nei romanzi conformisti, qua diventa lucida strategia di denuncia del peso delle convenzioni sociali. Mentre in molti romanzi del periodo il codice figurativo era un espediente, non so fino a che punto consapevole, per esprimere un livello di trasgressione ritenuto accettabile, qui l'uso è del tutto cosciente. A questo bisogna aggiungere il peso del tema italiano, ovvero *Corinne* è uno di quei romanzi che raccontano il *grand tour*, il viaggio in Italia obbligatorio per i giovani rampolli della classe privilegiata europea; la presenza massiccia di quadri nel testo è insita nella funzione di guida svolta dal romanzo. Ma l'iconologia ha anche un ruolo strategico per l'intreccio, a partire dall'inizio: l'immagine della protagonista si specchia nelle acque della fontana di Trevi, e a lei si affianca quella dell'amato Lord Nelvil. Per un

istante si forma un'immagine riflessa dei due protagonisti, che oscilla mobile sulla superficie dell'acqua, per simboleggiare il carattere effimero di questa coppia. Perché Lord Nelvil ammira la bellezza di Corinne ed è attratto dal suo fascino, «il la contemplait ainsì come un tableau ravissant»⁹, recita il testo, ma il problema è che non sopporta che la donna possa uscire dalla cornice ed avere una propria vita indipendente. Corinne è un'artista, e fra i suoi molti talenti c'è quello della pittura. I ruoli sono rovesciati, in questo romanzo è la donna ad avere il ruolo attivo e a possedere il potere creativo; più avanti Nelvil scoprirà con emozione che Corinna ha dipinto il suo ritratto. Questa scena corrisponde al momento cruciale del disvelamento della passione che abbiamo visto nei precedenti romanzi. Scoprire che negli appartamenti di Corinne c'è il suo ritratto fa comprendere a Nelvil di essere amato, ma al tempo stesso nella scena compare una prima forma di ostacolo alla realizzazione di un amore condiviso: di fronte al ritratto dell'amato Corinne ha posto un quadro della Vergine; questo infastidisce il puritano Lord che trova inopportuno l'accostamento, non tanto per il soggetto religioso in sé, ma perché ciò manifesta nella pittrice una religiosità sensuale e fondamentalmente sacrilega che lo turba profondamente. Già si intravede una forma di rifiuto per una donna che osa unire sacro e profano. Nella metafora iconologica proposta dalla scena il fatto di saper creare e organizzare una galleria di quadri secondo una logica personale corrisponde all'essere autrice del proprio destino. Avanziamo ancora nel racconto: dopo l'eroico salvataggio di un uomo in procinto di annegare, Nelvil viene raggiunto da Corinne e i due si uniscono in un abbraccio appassionato, vivendo un momento di assoluta trasparenza: «l'amour partagé [...] l'amour au plus heureux moment de la confiance mutuelle»¹⁰. Ma subito dopo questo abbraccio, Nelvil porta la mano al petto per controllare che il medaglione contenente

⁹ Mme de Staël, *Corinne ou l'Italie*, a cura di S. Balayé, Paris, Gallimard, 1985, p. 268. [La contemplava come un quadro incantevole].

¹⁰ Ivi, p. 358. [L'amore condiviso (...) l'amore nel momento supremo della fiducia reciproca].

il ritratto del padre sia intatto, ma l'acqua lo ha quasi cancellato. Ovvero l'amore finalmente condiviso ha fatto sparire quell'autorità negatrice della passione e della piena autonomia del figlio. Nelvil esprime il suo grande dispiacere per la perdita, fuor di metafora non è capace di comportamenti non conformisti. E allora Corinne comprende e fa una scelta lucidamente autodistruttiva offrendosi di restaurare l'immagine che risulterà ancora più somigliante rispetto all'originale cancellato. Nelvil ne è ammirato, ma interpreta a torto questa straordinaria somiglianza: «C'est un miracle du ciel qui vous désigne à moi comme la compagne de mon sort, puisqu'il vous révèle le souvenir de celui qui doit à jamais disposer de moi»¹¹. Mentre elogia l'amata per aver indovinato i tratti del padre ribadisce la sua obbedienza filiale per l'eternità. Non capisce che la somiglianza è dovuta al fatto che Corinne il padre già lo conosceva, e ben conosceva l'interdetto che aveva pronunciato su di lei, destinando al figlio la sua sorellastra Lucile. Capendo che Nelvil non sarà mai capace di disobbedire al padre, l'artista compie questa forma di suicidio simbolico, perché ristabilendo l'immagine paterna condanna se stessa e il suo amore. Alla fine Nelvil sposa Lucile e il ritorno all'ordine è sancito dalla fissazione di Corinne e di ogni ruolo femminile in quadro. La passione deve tornare in cornice. L'amor sacro trionfa sull'amor profano e dunque Corinne ridotta a quadro – La Sibilla del Domenichino – è vinta dalla Madonna della Scala del Correggio che rappresenta Lucile. Anche visivamente, il confronto tra i due quadri è impressionante: la Sibilla leva gli occhi al cielo, a significare l'ispirazione, mentre la Vergine del Correggio tiene lo sguardo pudicamente abbassato. Insomma le virtù di domestica sottomissione ai doveri di madre devono trionfare sul genio e sull'arte, almeno nel paradossale discorso di Nelvil che riassume la morale convenzionale che ha finito per accettare. Riferendosi al dipinto del Correggio, dice a Lucile: «Ce tableau dans peu de temps n'existera plus, mais moi j'aurai

¹¹ Ivi, p. 359. [È un miracolo del cielo che vi designa come la compagna della mia sorte, poiché vi rivela il ricordo di colui che disporrà sempre di me].

toujours sous les yeux son modèle»¹². Rovescia il *topos* dell'arte che eternizza l'istante per dire che l'unica bellezza durevole sarebbe quella della maternità. Credo ci sia una certa ironia in questo finale in cui il protagonista maschile sacrifica il suo amore alle convenzioni sociali che governavano il destino femminile. Rinuncia a una donna forte e da lui percepita come virile, per un destino comune e domestico, generalmente attribuito alle donne:

Lord Nelvil donna l'exemple de la vie domestique la plus régulière et la plus pure. Mais se pardonna-t-il sa conduite passée? Le monde qui l'approuva le consola-t-il? Se contenta-t-il d'un sort commun, après ce qu'il avait perdu? Je l'ignore, et ne veux, à cet égard, ni le blâmer, ni l'absoudre¹³.

Abbiamo visto come il ritratto da pegno d'amore rubato o donato sia divenuto un oggetto temibile, che, con la sua carica ammonitoria, può mutilare l'essere e privarlo della possibilità di amare. Corinne muore assassinata da questo terribile ritratto del genitore che impone un modello costrittivo. Ma denuncia anche la fissità di uno schema romanzesco divenuto ormai incapace di esprimere le passioni. Bisognerebbe rompere il ritratto e le convenzioni dell'intreccio sentimentale per costruire nuovi moduli narrativi che frantumino il canone settecentesco. Con questo uso magistrale del motivo del ritratto, Mme de Staël sembra l'autrice più consapevole della necessità di un rinnovamento, come del resto si era mostrata lucida interprete della svolta decisiva operata dalla Rivoluzione sulle passioni e nelle mentalità dei contemporanei nella sua scrittura saggistica.

¹² Ivi, p. 559. [Fra poco questo quadro non esisterà più, ma io avrò sempre davanti agli occhi il suo modello]. Il discorso di Nelvil si basa sul fatto che all'epoca l'affresco, situato nell'Oratorio della Scala a Parma, si trovava in pessime condizioni e sembrava prossimo a staccarsi dal muro. Ma Nelvil è destinato ad avere torto persino su questo punto; nel 1812 l'affresco fu trasferito nella Galleria Nazionale, dove è possibile ammirarlo tuttora (Cfr. *Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere del Cinquecento e iconografia farnesiana*, a cura di L. Fornari-Schianchi, Milano, F.M. Ricci, 1968, p. 18.)

¹³ Ivi, p. 587. [Lord Nelvil diede un esempio di vita domestica regolare e purissima. Ma si perdonò la sua condotta passata? Trovò una consolazione nell'approvazione del mondo? Si contentò di una sorta comune, dopo ciò che aveva perduto? Lo ignoro, e non voglio, al riguardo, né condannarlo né assolverlo].

Nel più autobiografico dei suoi romanzi, *Louis Lambert*, Balzac fa incontrare al suo protagonista bambino Mme de Staël, in una scena dal carattere un po' fiabesco in cui «ces deux génies se comprirent»¹⁴: una sorta di consacrazione reciproca fra l'autrice di *Corinne* e il creatore della *Commedia Umana*. In effetti Balzac conosceva e ammirava l'opera di Mme de Staël, e segnatamente *Corinne*, così come era ferratissimo su tutti i suoi predecessori romanzeschi. Per un decennio, negli anni venti dell'Ottocento, aveva sfornato, per mantenersi, romanzi di tutti i tipi, che gli venivano commissionati dagli editori. Si tratta di prodotti che Balzac pubblica anonimi o sotto pseudonimo, conscio del loro carattere alimentare. Ma in questo laboratorio di produzione romanzesca acquisisce uno straordinario mestiere e una conoscenza approfondita di tutti gli schemi narrativi utilizzati fino a quel momento. Quando comincia a pubblicare con il suo nome i testi che poi saranno raccolti nella *Commedia Umana*, uno dei suoi primi racconti, pubblicato per la prima volta nel 1830, è *Gloire e malheur*. Nel 1842 questo racconto sarà da lui scelto come opera inaugurale della prima edizione del suo colossale edificio romanzesco. Balzac gli ha quindi assegnato un ruolo liminare importantissimo nella struttura della *Comédie Humaine*, con il titolo con cui è più noto, *La Maison du Chat-qui-pelote*. La nuova titolazione allude ad una vecchia insegna, «un antique tableau»¹⁵ sotto la quale Balzac iscrive idealmente tutta la sua opera. Nell'immagine del gatto che gioca a palla con una racchetta è racchiuso un gioco di parole «chacun y pelote», ciascuno vi trova la sua convenienza, motto che si attaglia al magazzino di tessuti cui serve da insegna pubblicitaria, come pure ai lettori incoraggiati ad entrare nell'edificio romanzesco che offrirà loro alimento alle loro riflessioni¹⁶. Il racconto è infatti uno spaccato di vita della borghesia commerciante parigina e insieme la storia

¹⁴ H. de Balzac, *Louis Lambert, La Comédie Humaine*, Paris, Gallimard, 1990, vol. XI, p. 1495. [I due geni si compresero].

¹⁵ De Balzac, *La Maison du chat-qui-pelote, La Comédie Humaine*, cit., vol. I, p. 40.

¹⁶ Sul rebus su cui è basata l'insegna, cfr. la nota al testo di A.M. Meininger nell'edizione *la Pléiade*, p. 1186.

di una passione che davvero chiude i conti con le formule settecentesche, per inaugurare una nuova stagione romanzesca. Il protagonista è un pittore che si innamora di un'immagine, quella di una fanciulla incorniciata dal riquadro della finestra a cui si affaccia. La finestra appartiene alla *maison du chat qui pelote*, casa e bottega della famiglia di commercianti di stoffe che vi abitano. Questa immagine, paragonata nel testo ad una Vergine di Raffaello, ispira all'artista un amore che si alimenta nella contemplazione di questa casa, e di quanto riesce a scorgere della vita della sua amata e della sua famiglia. Frutto di questa passione saranno due quadri, un gruppo di famiglia in un interno che il pittore è riuscito a catturare spiando dall'esterno, e il ritratto della sua amata, che ha perfezionato continuando a passeggiare sotto la *Maison du chat-qui-pelote*, ed anche entrandovi sotto vari travestimenti, con il pretesto di acquistare della stoffa, per riuscire a fissare i tratti della sua amata. Dopo otto mesi di accanito lavoro, presenta questi due quadri al *Salon de peinture*, e riscuote un successo straordinario. Al punto che persino la famiglia di Augustine, negozianti molto austeri e che hanno dato alle figlie un'educazione esclusivamente domestica e quasi monacale, decidono di concedere alla figlia una visita all'esposizione. Questa scena è l'ultima trasformazione che il motivo subisce nel nostro itinerario. Alla vista del suo ritratto, la giovane si riconosce, e in quel momento incontra lo sguardo del pittore, che si ricorda aver visto passare tante volte davanti a casa. «Vous voyez ce que l'amour m'a inspiré»¹⁷, dice l'artista all'orecchio della giovane, che, turbata da queste parole, in qualche modo risponde, mettendo il dito sulle labbra. Teme di essere riconosciuta, ed è terrorizzata dal fatto che i genitori progettino loro stessi una visita al *Salon* per il giorno dopo. Il pittore le fa un cenno con la testa per mostrarle che ha compreso il significato del suo gesto. I genitori non vedranno i quadri, perché l'artista li ritira quella sera stessa, e Augustine rimarrà commossa per la delicatezza di sentimenti che le ha dimostrato il pittore Balzac ha insomma riscritto la scena del *portrait dérobé*: l'amante ha simbolicamente rapito l'amata

¹⁷ Ivi, p. 55 [Vedete ciò che l'amore mi ha ispirato].

ritraendola, e l'amata ha mostrato di corrisponderlo e di apprezzare un omaggio così delicato. Sarà un caso che uno degli unici due romanzi che Augustine è riuscita fortunatamente a leggere sia proprio quello di Mme de Tencin? Certo tutta la scena è stata riformulata in un nuovo registro realistico, quello che Auerbach chiamava realismo atmosferico, capace di rappresentare letterariamente ogni genere di persona nella sua complessa e specifica vita quotidiana¹⁸. Ma ancora più interessante il seguito del racconto, che rappresenta in modo esplicito questa volontà balzachiana di innovare profondamente il codice romanzesco, rompendo con la tradizione. La famiglia concede Augustine in sposa al pittore, ma dopo alcuni mesi di grande felicità condivisa, il rapporto di coppia comincia a deteriorarsi: l'educazione meschina ricevuta da Augustine non le consente di comprendere veramente il lavoro del marito, e nemmeno di mostrarsi all'altezza della società in cui si trova a vivere; nonostante la sua bellezza, non è in grado di far conversazione e intrattenere gli ospiti, mostrandosi come una vera dama, e il pittore comincia a vergognarsene. In altre parole il ritratto e l'originale non coincidono, perché il ritratto, come del resto il quadro di famiglia, corrisponde alla visione dell'artista e non è una copia del referente di realtà. Il racconto inaugurale della *Commedia umana* pone da subito in modo dialettico il problema della rappresentazione, mostrando che il ritratto non è l'amata, ma una visione peculiare che l'arte elabora partendo dal modello. La posizione strategica assegnata al racconto nell'opera mondo romanzesca ci segnala che esso ha una funzione estetica autoriflessiva, vuole esprimere consapevolmente la ricerca di nuovi codici espressivi per dire la realtà. Per creare il nuovo, bisogna anche liquidare il vecchio, ed è ciò che fa Balzac nella casa del gatto che gioca, alludendo consapevolmente alla peripezia del ritratto per stravolgerla. Il pittore, molto attratto da una signora del gran mondo che gli offre una diversa e ora più allettante immagine femminile, le fa dono del ritratto di Augustine, a significare la sua volontà

¹⁸ E. Auerbach, *All'hôtel de La Mole*, in *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1964, vol. II, pp. 220-268.

di abbandono della moglie. Ma in realtà la dama, una duchessa, commossa dall'ingenuità della povera Augustine, glielo restituisce, incoraggiandola a trovare gli argomenti per riconquistare lo sposo. La scena finale ci mostra la moglie speranzosa che mostra il ritratto ritrovato al marito, credendo che basti tale vista per farle ritrovare il suo amore. Niente di più sbagliato, perché Augustine non solo non corrisponde al suo ritratto, ma è incapace di afferrare il codice per il suo utilizzo. Non sa prevedere che l'artista vi vede la prova di una congiura femminile ordita alle sue spalle, che lo umilia profondamente. Furioso, strappa la tela e fa a pezzi la cornice. Distruggendo il ritratto, uccide simbolicamente anche il modello – di cui apprendiamo subito dopo la scomparsa a soli ventisette anni –, a indicare la fine di un codice narrativo che doveva essere frantumato per imboccare una nuova strada creativa, quella della *Commedia Umana*. Ecco, ora la storia fondamentale ha preso un'altra direzione, penso a Poe, a Wilde, ma anche allo stesso Balzac del *Capolavoro sconosciuto*; dopo questa svolta, la peripezia centrata sul ritratto diventerà piuttosto il punto di partenza di una riflessione sull'arte e sul suo rapporto con la vita. Ma questa è, appunto, un'altra storia.

Bibliografia

- Adam A., *Préface*, in Mme de la Fayette, *La Princesse de Clèves*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966.
- Auerbach E., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1964.
- Balzac H. de, *La Comédie Humaine*, a cura di P.-G. Castex, Paris, Gallimard, 1990.
- Bettini M., *Il ritratto dell'amante*, Torino, Einaudi, 1992.
- Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere del Cinquecento e iconografia farnesiana*, a cura di L. Fornari-Schianchi, Milano, F. M. Ricci, 1968.
- Ginzburg C., *Miti emblematici. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1986.
- Guers S., *La religion dans "La Princesse de Clèves"*, «Cahiers du dixseptième siècle», II, 1, 1988, pp. 133-141.

La Fayette Mme de, *La Princesse de Clèves*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966; tr. it. *La Principessa di Clèves*, a cura di S. Aleramo, Milano, Mondadori, 1935.

Romans de femmes du XVIII^e siècle, a cura di R. Trousson, Paris, Laffont, 1996.

Rousseau J.-J., *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, in *Œuvres complètes*, a cura di B. Gagnebin e M. Raymond, Paris, Gallimard, 1964.

Staël Mme de, *Corinne ou l'Italie*, a cura di S. Balayé, Paris, Gallimard, 1985.

Violato G., *La principessa giansenista*, Roma, Bulzoni, 1981.

Roberto Lauro

La Crestomazia della prosa di Giacomo Leopardi: una svolta nel genere 'antologia'?

Il contributo è parte di una ricerca in corso sulla *Crestomazia* della prosa¹, alla quale Leopardi lavora dall'autunno del 1826 all'estate del 1827, pubblicandola con l'editore A. F. Stella nell'autunno del 1827, alcuni mesi dopo le *Operette morali*. Pur avendo goduto di un interesse crescente negli ultimi decenni, l'antologia presenta ancora importanti margini d'indagine: se sul piano filologico urge una ricostruzione sistematica dell'officina e delle fonti dell'opera, su quello critico se ne attende un inquadramento nella storia del genere, che consenta di capire quale posizione e peso abbia la raccolta nella tradizione delle antologie sette-ottocentesche; in particolare, quali debiti e novità presenti rispetto ai modelli più diffusi in Italia per quanto riguarda struttura, canone e modalità di selezione dei brani. Concentrerò l'attenzione sul secondo aspetto, anticipando i primi risultati della ricerca.

Vorrei partire da due posizioni del dibattito scientifico, distanti cronologicamente, che mostrano come la nascita dell'*antologia* moderna sia una questione storiografica tutt'altro che pacifica. Bollati e Tongiorgi ne fissano infatti, con pari assertività, due diversi atti fondativi.

¹ Il titolo completo è *Crestomazia italiana / cioè / scelta di luoghi insigni / o per sentimento o per locuzione / raccolti / dagli scritti italiani in prosa / di autori eccellenti d'ogni secolo / per cura / del conte Giacomo Leopardi*. L'ultima edizione, risalente a più di cinquant'anni fa, è a cura di Bollati: G. Leopardi, *Crestomazia italiana. La prosa*, secondo il testo originale del 1827, a cura di G. Bollati, Torino, Einaudi, 1968 (d'ora in avanti *Crest.*).

La *Crestomazia*, secondo Bollati,

segna la prima apparizione in Italia di un nuovo istituto letterario: l'antologia per brani scelti intesa a fornire non più soltanto un repertorio di esempi di 'bello scrivere', ma una veduta d'insieme della letteratura italiana².

Il saggio di Bollati rappresenta, senza dubbio, un punto di svolta cruciale nell'interpretazione della *Crestomazia* e, più in generale, nella storia della critica leopardiana, ma eccede forse nel riconoscere i caratteri originali dell'opera, che presenterebbe un'impostazione estranea alle precedenti raccolte, per «brani scelti o 'squarci' di opere più vaste»:

Il tipo di antologia corrente fino a questa data è bene rappresentata dalla celebre raccolta di *Prose fiorentine* [di Carlo Dati] [...] ristampata più volte e da ultimo rimaneggiata e pubblicata col titolo *Prose italiane* dalla Società de' Classici italiani, Milano 1806. [...] Le "prose" raccolte in questa e in altre antologie dello stesso tipo erano componimenti brevi, ma compiuti e autonomi, la cui classificazione prevedeva numerose sottospecie: orazioni, discorsi, vite, elogi, panegirici, cicalate ecc. I brani scelti o "squarci" di opere più vaste erano ammessi solo eccezionalmente, e non senza molte cautele e giustificazioni da parte dei curatori [...]. Leopardi, basando la sua *Crestomazia* sui "brani scelti" (secondo un modello francese), infranse per primo un costume letterario italiano che il Giordani, per es., riteneva inviolabile³.

La *Crestomazia* segna davvero una *svolta* nella storia del genere *antologia*? Quali elementi giustificano un tale riconoscimento? L'asserzione appare, in verità, alquanto ardita, non essendo supportata da un'ampia ricognizione storico-filologica delle antologie circolanti tra Settecento e Ottocento. Bollati ragiona su un gruppo ristretto di raccolte e principalmente sulle fonti dirette di Leopardi, ma non estende l'analisi alla collocazione e all'inquadramento dell'opera nella storia del genere: l'antologia leopardiana ne risulta pertanto "assolutizzata", mentre in realtà sappiamo che alle sue spalle c'è un'eterogenea tradizione di antologie scolastiche e raccolte di prose, rispetto

² G. Bollati, *Introduzione a Leopardi, Crestomazia italiana. La prosa*, cit., p. VII.

³ Ivi, p. VII, n. 1.

alle quali, soltanto, si può comprendere il peso dell'operazione leopardiana e la sua posizione nel nostro sistema culturale.

Un altro tipo di ricostruzione, di impianto storico-culturale, in cui rientra anche la *Crestomazia*, conduce Tongiorgi, che colloca la nascita di questa istituzione in un altro contesto storico-geografico:

L'atto di nascita dell'antologia moderna ad uso scolastico si può far risalire al quarto decennio del secolo decimottavo: fra il 1734 e il 1735 escono infatti a Torino, e per il medesimo editore, la *Raccolta di prose a uso delle regie scuole* del modenese Girolamo Tagliacucchi e la *Scelta di sonetti* curata dal carmelitano Teobaldo Ceva. Promosse esplicitamente dai responsabili della politica scolastica sabauda, queste due opere risentono evidentemente dello spirito complessivo di riforma del sistema formativo piemontese, il cui ispiratore e per molti anni massimo interprete era stato il ministro Francesco d'Aguires, sostenuto autorevolmente dallo stesso Vittorio Amedeo II: un contesto – assolutamente innovativo in Italia – in cui tra l'altro si incrina l'egemonia didattica sulle Belle Lettere detenuta dai collegi religiosi e gesuitici in specie, mentre più in generale si cerca di rafforzare il controllo statale sull'istruzione⁴.

Quando nasce realmente in Italia l'antologia? La questione richiederebbe un'indagine ben più approfondita, che esula dagli obiettivi e dai limiti di questo contributo, ma è opportuno che campeggi sullo sfondo come riferimento generale. Prendendo l'abbrivio da queste due posizioni, si cercherà di capire più specificamente attraverso alcuni confronti se e fino a che punto la *Crestomazia* della prosa rappresenti una *svolta* nella tradizione italiana. Nell'ottica di una mappatura sistematica delle antologie sette-ottocentesche e di un loro studio morfologico se ne metteranno a confronto le caratteristiche formali e contenutistiche con la *Crestomazia*. Limiterò l'analisi, in questa occasione, ad alcuni casi significativi: le *Leçons de littérature et de morale* di Noël e De-

⁴ D. Tongiorgi, *Riforme scolastiche e canone nel Settecento*, in Id., «Solo scampo è nei classici». *L'antologia di letteratura italiana nella scuola fra Antico Regime e unità nazionale*, Modena, Mucchi, 2009, pp. 13-38.

laplace⁵, l'*Antologia italiana* di Francesco Brancia⁶, l'anonima *Antologia italiana ad uso dell'umanità minore*⁷.

Le *Leçons* sono esplicitamente assunte da Leopardi a modello del suo progetto antologico, come testimoniano la lettera del 19 settembre 1826 all'editore A.F. Stella – a cui si può far risalire la genesi dell'opera⁸ – e l'intera corrispondenza e documentazione relativa al 1826-1827 (*Zibaldone*, *Elenchi di lettura*). Tuttavia, il primo contatto con la raccolta, che rappresenta una novità rispetto alla tradizione dei florilegi italiani (vedremo, però, fino a che punto), è ascrivibile alla fine degli anni '10, periodo nel quale si collocano i primi interessi di storiografia letteraria, di cui il trattato *Della condizione presente delle lettere italiane* (1819-1921), inserito nei *Disegni letterari*⁹, e i primi pensieri dello *Zibaldone* sono le principali testimonianze. Sebbene la critica si sia più volte soffermata sulla raccolta francese, sarà utile riprendere i punti nodali del dibattito, nell'attesa di sondaggi più approfonditi, introducendo nuovi elementi circa i debiti e le innovazioni della *Crestomazia* rispetto al suo modello.

Le *Leçons françaises de littérature et de morale* sono dichiaratamente ispirate a una istanza morale, pedagogica, civile del-

⁵ Leopardi ne possiede la quarta edizione: M. Noël, M. Delaplace, *Leçons de littérature et de morale, ou recueil en prose, et en vers des plus beaux morceaux de notre langue etc.*, Paris, Le Normant, 1810 (cfr. *Catalogo della Biblioteca Leopardi in Recanati*, nuova edizione a cura di A. Campana, prefazione di E. Pasquini, Firenze, Olschki, 2011, p. 201; d'ora in avanti *Catalogo*).

⁶ F. Brancia, *Antologia italiana*, Paris, Dai Torchi di Giulio Didot Maggiore, Tipografo del Re, 1823 (cfr. *Catalogo*, p. 80).

⁷ *Antologia italiana ad uso dell'umanità minore*, Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, 1810.

⁸ «Ella mi dimanda se io ho nulla da suggerirle in materia di libri di lingua, per iscuole ec. Verisimilmente Ella conoscerà l'Antologia francese in prosa, del Sig. Noël, opera che ha avuto un applauso e uno spaccio grandissimo in Francia, con ripetute edizioni, e che riesce tanto piacevole a leggersi, anche agli stranieri, e a chi mira a tutt'altro che a studi di lingua. Ultimamente si è pubblicata a Parigi da un celebre letterato una nuova Antologia francese, sul metodo del Noël, ma contenente una scelta nuova di pezzi. A me pare che un'opera simile sarebbe nel tempo stesso piacevolissima ed utilissima in Italia e fuori, se si applicasse agli scrittori italiani il detto metodo, e si facesse quindi un'Antologia italiana della medesima sorta che la francese; opera che finora manca affatto» (G. Leopardi, *Epistolario*, a cura di F. Brioschi e P. Landi, 2 voll., Torino, Bollati Boringhieri, 1998, I, p. 1242; d'ora in avanti *Epist.*).

⁹ Cfr. *Disegni letterari* III. 4, in G. Leopardi, *Prose*, a cura di R. Damiani, Milano, A. Mondadori, 2006, pp. 1205-1210.

la letteratura («[...] un ouvrage [...] sous le double rapport de la *Littérature* et de la *Morale* [...]»); un “manuale scolastico” commissionato dal governo napoleonico per l’istruzione superiore, pubblica e privata, rivolto a studenti di entrambi i sessi¹⁰. Edite nel 1805, le *Leçons* godono di straordinaria fortuna, tanto da avere varie edizioni e ristampe.

L’antologia si compone di due volumi, uno dedicato alla prosa, l’altro alla poesia. Il primo, oggetto della nostra analisi, propone – secondo quanto riporta il frontespizio – i migliori pezzi in lingua e letteratura francese degli ultimi due secoli, Seicento e Settecento; d’altro canto, la *Crestomazia*, che si offre come «un saggio e uno specchio della letteratura italiana»¹¹, ha un respiro storico più ampio, con testi dal Trecento al Settecento, delineando un quadro in cui primeggia il Cinquecento, «vero e solo secolo aureo e della nostra lingua e della nostra letteratura»¹². Nella struttura la silloge leopardiana è chiaramente debitrice delle *Leçons*, mostrandosi, a un primo sguardo, come un loro calco per l’organizzazione in capitoli retorici, l’enucleazione di brani non compiuti, forniti di titolo, la consistenza¹³ e addirittura l’impaginazione. Ma, a ben guardare, le cose non stanno propriamente così. Leopardi non si limita a un atteggiamento meramente imitativo; apporta, al contrario, variazioni alla struttura originaria, disponendo diversamente le sezioni retoriche, introducendone nuove (*Filosofia speculativa*, *Eloquenza*, *Filologia*) e sopprimendone altre; cambiamenti, questi, che riflettono sicuramente la poetica dell’autore, le sue idee linguistiche e stilistiche, la sua posizione filosofica, ma che sono mossi, soprattutto, dall’intenzione di valorizzare i caratteri della letteratura nazionale. Gli interventi pongono l’autore, dunque, su un piano non semplicemente imitativo, ma

¹⁰ Per maggiori notizie sui curatori rinvio a S. Verhulst, *Leopardi antologista della prosa*, in *Leopardi e Bologna. Atti del Convegno di Studi per il Secondo Centenario Leopardiano (Bologna, 18-19 maggio 1998)*, a cura di M.A. Bazzocchi, Firenze, Olschki, 1999, pp. 275-284.

¹¹ *Crest.*, p. 3.

¹² Cfr. *Zib.* 690 (cito da G. Leopardi, *Zibaldone*, edizione commentata e revisione del testo critico a cura di R. Damiani, 3 voll., Milano, Mondadori, 1999).

¹³ Circa 600 pagine, le stesse che Leopardi dà alla sua antologia: cfr. lettere del 18 ottobre 1826 e 7 marzo 1827 (*Epist.* II, pp. 1253-1254 e 1299).

emulativo, antagonistico; non poche, infatti, sono le infrazioni allo schema di partenza. Le *Leçons* sono suddivise, ad esempio, in 13 sezioni come la *Crestomazia*, ma presentano un numero superiore di brani, 363 a fronte dei 299 della raccolta leopardiana, elevato rispetto all'arco temporale di riferimento: *Narrations* (38), *Tableaux* (30), *Descriptions* (36), *Définition* (33), *Fables et Allégories* (13), *Philosophie Morale et Pratique* (52), *Lettres* (18), *Discours et Mourceaux Oratoires* (28), *Exordes* (5), *Peroraisons* (5), *Discours Traduits de Tois Tragiques Grecs* (9), *Dialogues* (4), *Caractères et Portraits, et Parallèles* (92). Le 13 sezioni della *Crestomazia* sono il frutto di ridistribuzioni, integrazioni, soppressioni e accorpamenti di quelle originarie nella volontà di adattare la *forma* a un'altra tradizione e di dar luogo a un preciso assetto, che per quanto attagliato alla materia solleverà più di qualche riserva nei recensori¹⁴: *Narrazioni; Descrizioni e immagini; Apologhi; Allegorie, comparazioni e similitudini; Definizioni e distinzioni; Lettere; Discorsi dimostrativi; Eloquenza; Filosofia speculativa; Filosofia pratica; Relazioni di costumi, caratteri e ritratti; Paralleli; Filologia.*

Altre scelte orientano la *Crestomazia* poetica, edita nel 1828, che Leopardi organizza in base alla cronologia degli autori, «ordine – scrive nella prefazione – non contrario all'effetto poetico, ed utile, come è manifesto, alla cognizione storica della poesia nazionale»¹⁵. La seconda antologia prevede non solo un ordinamento cronologico, ma anche l'esclusione di estratti dalla *Commedia*, dall'*Orlando furioso*, dalla *Gerusalemme liberata*, dal *Giorno*, e non per ragioni estetiche, ma strutturali e pedagogiche:

Di Dante e del Petrarca, del Furioso e delle Satire dell'Ariosto, della Gerusalemme e dell'Aminta del Tasso, del Pastor Fido, del Giorno di Parini, [il compilatore] non ha tolto cosa alcuna; perchè ha creduto, prima, che a voler conoscere la poesia nostra, sia necessario che quelle opere si leggano tutte intiere; poi, che il farle in pezzi, o il dire *questo è il meglio che hanno*,

¹⁴ Cfr. Bollati, *Introduzione*, cit., pp. XVIII ss.

¹⁵ G. Leopardi, *Crestomazia italiana. La poesia*, secondo il testo originale del 1828, a cura di G. Savoca, Torino, Einaudi, 1968, p. 3.

sia un profanarle. [...] Nè meno ha preso nulla da traduzioni, per non allargar troppo il campo¹⁶.

Il passaggio è particolarmente significativo per due ragioni: le traduzioni, alle quali il curatore aveva attinto liberamente per la parte in prosa, sono escluse dalla raccolta; così come escluse sono le grandi opere, che devono essere lette per intero da chi desidera immergersi nello studio della poesia, perché ritagliarne brani, sia pure eccelsi, equivarrebbe a «profanarle»: insomma, le grandi opere non si prestano a letture “antologiche”. Dal canto suo, la *Crestomazia* della prosa non solo non propone una disposizione cronologica dei brani, ma estrapola passi non compiuti anche da grandi opere, che, rifunzionalizzati, acquisiscono senso e compiutezza nel nuovo contesto. Un metodo diverso, dunque, nel trattamento dei due codici; un'altra *filosofia* “informa” la *Crestomazia* poetica, il cui ordinamento cronologico potrebbe anche aver risentito delle critiche alla *ratio* della prima parte.

Se le *Leçons* di Noël e Delaplace propongono soltanto scrittori del Sei-Settecento e alcuni contemporanei¹⁷, la *Crestomazia* consente un'escursione temporale ben più ampia, per questo meglio del suo modello avrebbe potuto favorire una «cognizione storica» della prosa nazionale, anche in virtù di una tradizione linguistica diversa da quella francese. Questo però non avviene: l'ascendenza dalle *Leçons* induce Leopardi a sacrificare la prospettiva *storica* alla dimensione *retorica* e rinunciare a ciò che la letteratura italiana meglio avrebbe consentito: un diagramma del suo sviluppo temporale, al netto dell'eccentricità del canone.

La *Crestomazia* è ancora ingabbiata in un diagramma retorico-formale, come gran parte delle antologie del Settecento e primo Ottocento. Le parole di Getto sulla genesi della *storia della letteratura*, che, «come forma critica, verrà affermandosi lungo il Settecento, attraverso un faticoso processo di liberazione da schemi di origine precettistico-retorica»¹⁸, possono adat-

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Cfr. E. Santini, *Della «Crestomazia italiana» del Leopardi e di altre antologie*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», IX, 1-2, 1940, p. 46.

¹⁸ G. Getto, *Storia delle storie letterarie*, a cura di C. Allasia, Napoli, Liguori, 2010, p. 11.

tarsi, con le dovute distinzioni, all'istituto dell'antologia, che rientra a pieno titolo nell'ambito della storiografia letteraria, nella misura in cui propone attraverso una selezione di testi un'idea di canone. Nel Settecento le antologie non sono ancora disegnate secondo una linea diacronica, ma riproducono un incasellamento in griglie retoriche, con finalità prescrittive, che mirano a offrire esempi di scrittura nei vari generi (*Narrazioni, Descrizioni, Apologi, Lettere, Paralleli* ecc.). Dopo la *storia della letteratura*, nata nel Settecento da un atto di emancipazione dalla retorica, anche l'antologia si libererà da schemi retorico-precettistici, contribuendo così all'idea di *storia nazionale*.

Le *Leçons* influenzano la *Crestomazia* anche a un altro livello, nella scelta dei titoli. Una scheda di lavoro conservata presso la Biblioteca Nazionale di Napoli¹⁹, appartenente all'officina dell'opera, testimonia in modo inequivocabile la funzione paradigmatica del modello francese. La scheda, segnata C. L. XXI. 8. c. 1, riporta nella parte inferiore del *recto* alcuni titoli delle *Leçons*, adattati e riutilizzati nel primo brano delle *Narrazioni* e delle *Descrizioni*: *La mort de Turenne* (*Narrations* I) → *Morte di Suembaldo re de' Moravi* (*Narrazioni* I); *Jeux solennels de la Grèce. La course à pied* (*Narrations* XVI) → *Giuochi solenni usati dai Greci. La corsa a piedi* (*Descrizioni* I); *Course de chars* (*Narrations* XVI) → *La corsa dei carri* (*Descrizioni* I); *La Lutte* (*Narrations* XVI) → *La lotta* (*Descrizioni* I)²⁰. Il curatore della *Crestomazia* sembra stabilire con le *Leçons*, riferimento costante durante tutta la gestazione²¹, un atteggiamento mimetico, ricercando paradigmi organizzativi, schemi commutabili; tale uso è bilanciato, al contempo, da una spinta antagonistica,

¹⁹ Sulla scheda sono intervenute P. Zito (*La 'biblioteca' leopardiana*, in *Autografi leopardiani e carteggi ottocenteschi nella Biblioteca Nazionale di Napoli*, Napoli, Macchiaroli, 1989, pp. 55-64) e S. Gallifuoco (*Libri di libri. L'officina delle Crestomazie*, in *I libri di Leopardi*, Pozzuoli, Elio de Rosa, 2000, pp. 93-111).

²⁰ Il primo brano delle *Descrizioni* è diviso in tre parti, proprio come *Narrations* XVI (cfr. *Crest.*, pp. 69-75).

²¹ L'opera è consultata ancora nell'aprile del 1827, poco prima della partenza per Bologna, a lavoro quasi concluso: cfr. G. Pacella, *Elenchi di letture leopardiane*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXLIII, 1966, pp. 557-577, p. 570 (III elenco di lettura).

competitiva, volta a rimarcare l'originalità della proposta e la specificità della tradizione italiana²².

La struttura delle *Leçons* è ripresa quasi alla lettera da un'altra raccolta, che esercitò un influsso diretto sulla *Crestomazia*, anche se secondario rispetto al modello francese: l'*Antologia italiana* di F. Brancia (Parigi, Didot, 1823), inviata dall'editore Stella nel dicembre 1826²³. La raccolta è estremamente interessante, non per il contenuto, certo, trattandosi di un'antologia poetica, ma per il metodo, che il curatore mutua dichiaratamente dalle *Leçons*, riprendendo con leggerissime variazioni la scansione in categorie retoriche.

Nell'*Avvertimento preliminare*, che sembra introdurre più a una raccolta di prose che di poesie, Brancia giustifica la sua operazione in una prospettiva anzitutto pedagogica: insegnare ai giovani a scrivere in maniera corretta ed elegante attraverso *esempi*; un libro *ad usum Delphini*, «compilato nel disegno di erudir la gioventù nella più armoniosa fra le moderne favelle»²⁴, che intende rifarsi a una istituzione antica, largamente praticata dai greci, i quali facevano leggere ai giovani il fiore della loro letteratura, perché imparassero a declamare e scrivere in modo corretto ed elegante, e fossero educati alle virtù morali.

L'antologia è, per statuto, un libro pragmatico, educativo, che, selezionando il meglio – l'utile e il bello –, definisce contorni e identità di una tradizione letteraria in una certa epoca e, volontariamente o meno, propone un canone; l'antologia è, soprattutto, lo strumento pedagogico più efficace, consentendo di apprendere la lingua tramite esempi, di conoscerla nella sua più alta espressione, la letteratura, e di uscire dall'apprendimento puramente teorico di una precettistica retorica ormai logora.

Il debito nei confronti delle *Leçons*, del cui successo l'autore fu testimone diretto, essendo vissuto in Francia per buona parte

²² Le *Leçons* si configurano come uno «specimen negativo, che soltanto l'impegno di una tenace competizione è in grado di ribaltare. La fedeltà strutturale assume dunque il carattere di una sfida – implicita ma non per questo meno consapevole – che contrapponga alla rigidità pragmatica del francese il canone, duttile e plastico, di una classicità senza tempo» (Zito, *La 'biblioteca' leopardiana*, cit., p. 57).

²³ Cfr. lettera del 13 dicembre 1826 di Stella (cfr. *Epist.* II, pp. 1276-1277).

²⁴ Come recita la dedica al duca di Chartres (Brancia, *Antologia italiana*, cit., p. 1).

della sua vita, è riconosciuto nella premessa. La loro fortuna è veramente straordinaria ed è da addebitarsi – secondo Brancia –

al modo istruttivo e piacevole che essi [i curatori] tennero per istradare i giovani alle lettere, e ricondurvi i provetti e le persone del bel mondo; presentando loro in bell'ordine disposti i fiori dell'eloquenza scervi da spine, e da ogni maniera di velenose propagini²⁵.

Il merito dei curatori sta nell'aver colto, ripulito e ordinato i più bei frutti della letteratura nazionale.

Prima di Leopardi, Brancia applica il metodo delle *Leçons* alla letteratura italiana, soprattutto la suddivisione in generi; metodo che, in caso di successo, avrebbe esteso alla prosa²⁶ e che Leopardi applica esclusivamente a quest'ultima. Se Brancia tende a limitare la scelta di testi non compiuti, agevolato probabilmente dalla varietà della poesia italiana, Leopardi applica il metodo di Noël e Delaplace in modo più sistematico, riprendendo la tecnica selettiva, quella scelta di squarci testuali che Bollati identifica come tratto peculiare dell'antologia moderna, ma che non è certo sia stato Leopardi a introdurre per primo in Italia.

Una prima ricognizione delle antologie sette-ottocentesche ha mostrato come alcuni tratti della *Crestomazia* siano, in realtà, già attestati: un caso interessante è l'*Antologia italiana ad uso dell'umanità minore* (Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani), l'ultimo modello che mi propongo di analizzare. Pubblicata nel 1810, l'*Antologia* è divisa in due parti: la prima sezione, dedicata alla prosa, presenta, come l'altra «ad uso dell'umanità maggiore»²⁷, testi compiuti e non compiuti, che l'anonimo compilatore ordina cronologicamente, dal Trecento al Settecento. La raccolta comincia con un estratto da Bartolommeo da S. Concordio, autore di cui abbiamo traccia in una carta di lavoro della *Crestomazia*, segnata C. L. XXI. 8 c. 4, e si conclude con una selezione di lettere e altri testi.

²⁵ Brancia, *Antologia italiana*, cit., p. VII.

²⁶ La parte in prosa apparirà nel 1834.

²⁷ *Antologia italiana ad uso dell'umanità maggiore*, Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, 1810.

È probabile che l'*Antologia italiana* fosse nota a Leopardi, almeno indirettamente, poiché ad essa rinvia la prefazione di Brancia, quale uno dei pochi esempi di antologia scolastica insieme alla *Raccolta di prose* di Tagliazucchi, anche se entrambe sarebbero lontane dal modello di antologia proposto da Brancia. L'*Antologia* milanese presenta, ad ogni modo, analogie contenutistiche e formali con la *Crestomazia*, che, casuali o meno, andranno evidenziate, per cominciare a comprenderne la posizione rispetto al canone del tempo.

Alcune minime coincidenze testuali, più che il risultato di prelievi mirati o influssi diretti, testimoniano l'inconsapevole retaggio della tradizione. Al di là di una vaga consonanza tra due brani danteschi, rispettivamente sui concetti di *nobiltà* e *cortesia* (*Definizioni e distinzioni* IV)²⁸, tratti dal *Convivio*, i riscontri non sono trascurabili: un brano dall'*Arcadia* di Sanzazaro, intitolato *Descrizione de' molti spassi d'uccellare, che sogliono pigliarsi alle ville*, ritorna nella *Crestomazia* in *Descrizioni* III, col titolo *Uccellagioni*²⁹; tre brani dai *Discorsi degli Animali* di Firenzuola – *L'uomo dee provvedere a tempo alle sue bisogne*, *Rovina chi trascura i buoni consigli*, *O tardi o tosto la iniquità è castigata e l'innocenza premiata* – li ritroviamo, in sequenza, nella sezione degli *Apologhi* (X, *I tre pesci*; XI, *La testuggine e gli uccelli*; XII, *L'uccello, la serpe e il gambero*³⁰: quest'ultimo nell'*Antologia italiana* è incluso in un estratto più ampio)³¹. Ma più interessante, come anticipato, è la modalità di selezione dei brani, che invita a mettere in discussione il preteso primato della *Crestomazia* nella tradizione dei florilegi italiani, alla quale, alla luce di questi primi accertamenti, sembra non fosse estranea la pratica di estrarre brani non compiuti. Al di là di questi sondaggi, soltanto uno studio sistematico delle antologie sette-ottocentesche potrà contribuire a chiarire il significato e il peso dell'opera nella storia culturale italiana.

²⁸ Cfr. *Antologia italiana*, cit., pp. 8-9; *Crest.*, p. 146.

²⁹ Cfr. *Antologia italiana*, cit., p. 40; *Crest.*, pp. 78-80. Il brano dell'*Antologia* si interrompe poco prima di quello della *Crestomazia*.

³⁰ Cfr. *Antologia italiana*, cit., pp. 108-115; *Crest.*, pp. 114-117.

³¹ I *Discorsi degli Animali* sono richiesti a Stella nel dicembre del 1826, ma l'editore, per sbaglio, invia a Recanati un altro testo, i *Ragionamenti*.

Bibliografia

- Antologia italiana ad uso dell'umanità maggiore*, Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, 1810.
- Antologia italiana ad uso dell'umanità minore*, Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, 1810.
- Brancia F., *Antologia italiana*, Paris, Dai Torchi di Giulio Didot Maggiore, Tipografo del Re, 1823.
- Catalogo della Biblioteca Leopardi in Recanati*, a cura di A. Campana, Firenze, Olschki, 2011.
- Gallifuoco S., *Libri di libri. L'officina delle Crestomazie, I libri di Leopardi*, Pozzuoli, Elio de Rosa, 2000.
- Getto G., *Storia delle storie letterarie*, a cura di C. Allasia, Napoli, Liguori, 2010.
- Leopardi G., *Prose*, a cura di R. Damiani, Milano, A. Mondadori, 2006.
- , *Zibaldone*, a cura di R. Damiani, 3 voll., Milano, A. Mondadori, 1999.
- , *Epistolario*, a cura di F. Brioschi e P. Landi, 2 voll., Torino, Bollati Boringhieri, 1998.
- , *Crestomazia italiana. La poesia, secondo il testo originale del 1828*, a cura di G. Savoca, Torino, Einaudi, 1968.
- , *Crestomazia italiana. La prosa, secondo il testo originale del 1827*, a cura di G. Bollati, Torino, Einaudi, 1968.
- Noël M., Delaplace M., *Leçons de littérature et de morale, ou recueil en prose, et en vers des plus beaux morceaux de notre langue etc.*, 4^a ed., Paris, Le Normant, 1810.
- Pacella G., *Elenchi di letture leopardiane*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXLIII, 1966, pp. 557-577.
- Santini E., *Della «Crestomazia italiana» del Leopardi e di altre antologie*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», IX, 1-2, 1940, pp. 35-64.
- Tongiorgi D., *Riforme scolastiche e canone nel Settecento*, in «Solo scampo è nei classici». *L'antologia di letteratura italiana nella scuola fra Antico Regime e unità nazionale*, Modena, Mucchi, 2009, pp. 13-38.
- Verhulst S., *Leopardi antologista della prosa*, in *Leopardi e Bologna. Atti del Convegno di Studi per il Secondo Centenario Leopardiano (Bologna, 18-19 maggio 1998)*, a cura di M.A. Bazzocchi, Firenze, Olschki, 1999, pp. 275-284.
- Zito P., *La 'biblioteca' leopardiana*, in *Autografi leopardiani e carteggi ottocenteschi nella Biblioteca Nazionale di Napoli*, Napoli, Macchiaroli, 1989, pp. 55-64.

Salvatore Azzarello

Though aloft on turf or perch ... di noi sarà corpo e morte.
Un trespolo tra Hopkins e Giudici

Un'ipotesi di intertestualità

L'ispirazione per questo contributo è nata rileggendo una poesia di Giovanni Giudici, *Sul trespolo*, datata 1968 e conclusiva della prima sezione di *Autobiologia*. Il poeta, come altrove lungo la raccolta, si sdoppia in una figura animale, nello specifico un uccellino in gabbia di specie ignota: sappiamo che è «notturno – ma imbelles ma non rapace»¹. Gli è forse fratello l'«alocco / sul trespolo naturale / dall'ibernato sguardo diurno»² dell'elenco d'animali comuni, prosastici, impauriti di *Come* nel successivo *O beatrice*. Tornando al precedente, l'animaletto s'issa sul trespolo mimando per gioco il «bipede fratello». Ma subito l'immagine si sdoppia, e così il poeta è parte d'una umanità della quale dice: «siamo sul trespolo dove umanamente / [...] tentiamo note di ilarità»; e poi ancora «sul trespolo recitiamo / maestri della parte che fingiamo»³. Il trespolo assurge a elemento di *divertissement* rispetto alla consapevolezza d'un destino crudo: «di noi sarà corpo e morte»⁴. L'idea dell'uccellino in gabbia con i suoi passatempi è riconducibile a due possibili fonti, la cui ipotetica funzionalità ci riporta molto indietro al passato di Giudici, e che indicherò di seguito. La prima è una poesia di Clemente Rebora,

¹ G. Giudici, *I versi della vita*, in *La vita in versi*, a cura di R. Zucco, Milano, Mondadori, 2000, p. 146.

² Ivi, p. 248.

³ Ivi, p. 146.

⁴ *Ibidem*.

Lamento somnesso, uscita su una rivista chiamata «Stagione», in un numero dedicato interamente al poeta da poco deceduto. Giudici a quel tempo ne è un assiduo collaboratore. La poesia usa la metafora dell'animaletto in gabbia, in questo caso una tortora, per indicare uno stato di quiete spirituale: «miglio, acqua, sabbia, / giravolte, sempre quelle, / breve universo [...] Grazie, Signore, che solo / basti al nostro volo»⁵. In questo caso potremmo ipotizzare che Giudici ripensi a tale poesia ma ne cambi lo spirito, inoculandovi un suo qual certo *furor* ideale ed espressivo. Ma proprio in quel numero di rivista Giudici pubblicherà la sua unica traduzione da G.M. Hopkins, scritta pochi mesi prima, *I Wake and Feel*⁶, di cui si parlerà più avanti. Hopkins è anche l'autore di un'altra poesia, *The Caged Skylark*, che ha non pochi rapporti con il ciclo a cui la precedentemente menzionata appartiene, detto dei *terrible sonnets*. Nel componimento la *Skylark*, animale poetico per eccellenza, è rappresentato ingabbiato, e tale è anche lo spirito dell'uomo nel corpo: «As a dare-gale skylark scanted in a dull cage, / Man's mounting spirit in his bone-house» [Quale allodola sfida-vento chiusa in trista gabbia, / lo spirito alato dell'uomo nella casa-ossa]⁷. Fino alla fine dei suoi giorni terreni, alla resurrezione promessa a cui allude il finale (anche della carne, ma fatta dalla grazia come leggera, «uncumbered»), l'uomo vivrà la sua «dull cage», benché possa dimenticare la sua costrizione, di tanto in tanto, su un trespolo: «though aloft on turf or perch or poor low stage / both sing sometimes the sweetest, sweetest spells / yet both droop deadly sometimes in their cells» [benché alti su zolla posatoio o umile basso palco / i due a volte cantino dolcissime, dolcissime nenie, / ma languono a volte come morti nelle loro celle]⁸.

⁵ C. Reborà, *Lamento somnesso*, «Stagione», IV, 12, 1957.

⁶ G. Giudici, *I wake and feel the fell of dark di Gerard Manley Hopkins*, «Stagione», IV, 12, 1957.

⁷ Testo originale e traduzione di Viola Papetti da G.M. Hopkins, *Dalle foglie della Sibilla. Poesie e prose*, a cura di V. Papetti, Milano, Rizzoli, 1992, pp. 184-185. Citiamo dalla stessa fonte anche per le altre poesie di Hopkins con relativa traduzione. L'edizione cui Papetti fa riferimento per la sezione poetica delle opere scelte da lei curata è G.M. Hopkins, *The Poetical Works*, a cura di N. MacKenzie, Oxford, Oxford University Press, 1990.

⁸ *Ibidem*.

Di allodole, com'è noto, è pieno tutto il Canone. Meno d'uccelli in gabbia, ma se ne possono trovare altri esemplari. Ad accrescere il sospetto d'un riferimento intertestuale nella poesia di Giudici è proprio il «turf or perch», montagnetta di terra o sabbia, trespolo, come simbolo di *divertissement* pur nel destino di costrizione e disgregazione («corpo e morte»). L'allodola, presente in Hopkins con coscienza di rovesciamento, non è invece nel testo di Giudici, dove appare un uccellino anonimo ed imbellè, ma si potrebbe pur parlare di citazione in assenza, nelle parole di Segre, «rinvio alle parti *non* utilizzate della fonte»⁹.

Partendo da questa notazione di (possibile) intertestualità, che ho voluto indicare da subito, vorrei aprire un discorso più articolato sull'immagine poetica dell'allodola, sulla 'svolta' effettuata da Hopkins tramite l'elemento della gabbia e del trespolo, e sulla possibile permanenza e funzione di quest'immagine in Giudici a partire dal periodo giovanile.

L'allodola in gabbia come "svolta" hopkinsiana

Scrivendo Gaston Bachelard ne *L'Air et les Songes* che «ciò che nell'uccello è primitivamente bello è il volo»¹⁰. Quando l'uccello cammina sulla terra o è comunque visibile nitidamente, il nostro occhio sarà colpito dall'insieme delle caratteristiche date dalla sua specie, il corredo della forma e del piumaggio. Quando invece gli uccelli si librano nell'aria la nostra immaginazione è colpita dal dinamismo del loro proprio volo. Più di tutti gli altri, l'allodola sottrae il poeta al suo compito descrittivo: essa «è» il suo volo, un incrocio sinestetico di luce, colori, suoni, «immagine letteraria pura»¹¹. L'esperienza shelleyana diventa per Bachelard quella paradigmatica: «l'allodola è uno sprazzo di sublimazione shelleyana»¹². Nelle parole di Percy

⁹ C. Segre, *Intertestuale-interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti*, in *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*, a cura di C. Di Girolamo e I. Paccagnella, Palermo, Sellerio, 1982, pp. 15-28, p. 23.

¹⁰ G. Bachelard, *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943; tr. it. *Psicanalisi dell'aria*, Cornaredo, Red!, 2017, p. 60.

¹¹ Ivi, p. 78.

¹² Ivi, p. 90.

Bysse Shelley stesso, difatti, essa si presenta da subito come pura immagine nella negazione della sua corporeità: «Bird thou never wert»; «unbodied joy» [Uccello mai non fosti; gioia incorporea]¹³. La sua apparizione fugge la vista («Thou art unseen» [tu sei invisibile]¹⁴), e il suo è un «volo sonoro», tale ovvero di chi «canta solo in volo, e di solito quando è troppo in alto per essere vista»¹⁵. Non a caso essa diventa simbolo di «unpremeditated art» [melodie incorporee]¹⁶, termine programmatico della poetica shelleyana: «Chiedo conferma ai nostri grandi poeti contemporanei se non è errato affermare che i più bei passi di poesia siano il prodotto della fatica e dello studio [...] [Milton] ci conferma che la Musa gli ha “dettato” il “non premeditato canto”» (*Difesa della poesia*)¹⁷. Il suo tenue dinamico profilo segue gli scatti e i voli di un poeta che Rognoni ha definito «genio del lirismo» segnato da «un'intima nervosità»¹⁸.

Una lettura sistematica delle figure ornitologiche hopkinsiane è quella di Michael Sprinker. Secondo lo studioso esse possono essere interpretate come simboli dell'ispirazione poetica di tipo romantico: nel momento in cui le tematizza, Hopkins le nega o le supera. Ciò si rileva specialmente in quel componimento il cui titolo porta il nome del *Windhover*, ma la cui dedica recita *To Christ our Lord*¹⁹. In quest'ottica lo studioso rilegge *The Caged Skylark*; ma lo vedremo più avanti.

Hopkins e l'allodola: una storia breve e per certi versi contraddittoria. Due poesie, scritte entrambe nel 1877, quindi cronologicamente riconducibili al periodo cosiddetto “gioioso”.

¹³ Testo originale e traduzione di Francesco Rognoni in P.B. Shelley, *Opere*, a cura di F. Rognoni, Torino, Einaudi-Gallimard, 1995, pp. 632-633. Citiamo dalla stessa fonte anche per le altre poesie di Shelley con relativa traduzione. L'edizione di riferimento principale è P.B. Shelley, *The Complete Poetical Works*, a cura di T. Hutchinson, Oxford, Clarendon Press, 1904.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Dal commento di Rognoni in *ivi*, p. 1581.

¹⁶ *Ivi*, pp. 632-633.

¹⁷ *Ivi*, pp. 1040-1041. Sulla compresenza del sintagma nell'opera poetica e in quella teorica cfr. il commento di Rognoni (*ivi*, p. 1582).

¹⁸ Cfr. l'introduzione di Rognoni in *ivi*, pp. XXIV-XXVI.

¹⁹ Cfr. M. Sprinker, *A Counterpoint of Dissonance. The Aesthetics and Poetry of Gerard Manley Hopkins*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1980, pp. 6 ss.

Osserviamo i segni con cui, in *The Sea and the Skylark*, l'animale visita il raggio percettivo del poeta. Il suo movimento discendente non è, alla seconda quartina, osservato ma udito: «I hear the lark ascend» [odo l'allodola in ascesa]²⁰. Prende poi consistenza non l'allodola stessa, ma il suo canto, «his rash-fresh re-winded re-skeined score» [il rotolo precipite-fresco ri-torto nuovo-avvolto]²¹; passaggio sul quale Hopkins scrisse: «The skein and coil are the lark's song, which from his height gives the impression (not to me only) of something falling to the earth and not vertically quite but tricklingly or wavigly»²² [La matassa e il rotolo sono il canto dell'allodola, che dalla sua altezza dà l'impressione (non solamente a me) di qualcosa planante verso terra e non verticalmente ma lentamente e ondosamente²³]. È stato Sanesi a vedere in questa figura non descrittiva, «memore forse dell'allodola di Shelley», un «indizio di un'eredità romantica ancora viva nel poeta vittoriano»²⁴.

Dall'altro lato abbiamo l'allodola ingabbiata. Andrà considerato che l'immagine hopkinsiana è mutuata da *The Duchess of Malfi*:

Didst thou ever see a skylark in a cage? Such is the soul in the body: this world is like her little turf or grass, and the Heaven is o'er our heads, like her looking-glass, only gives us a miserable knowledge of the small compass of our prison²⁵

[Hai mai visto un'allodola in gabbia? Tale è l'anima nel corpo. Il mondo è la sua minuscola zolla erbosa; e il cielo sopra il nostro capo è uno specchio che ci dà una conoscenza misera dell'esigua estensione della nostra prigione.]²⁶

²⁰ Hopkins, *Dalle foglie della Sibilla*, cit., pp. 176-177.

²¹ *Ibidem*.

²² *The Letters of Gerard Manley Hopkins to Robert Bridges*, a cura di C.C. Abbott, London, Oxford University Press, 1955, p. 264.

²³ Il breve passo è citato in traduzione nella nota di commento di Papetti alla poesia in G.M. Hopkins, *Dalle foglie della Sibilla*, cit., p. 508.

²⁴ R. Sanesi, *Che la natura è un fuoco eracleo. Su una poesia di G.M. Hopkins*, in *La trasparenza dell'ombra*, Grottammare, Stamperia dell'Arancio, 1995, pp. 58-78, p. 64.

²⁵ J. Webster, *The Duchess of Malfi*, cura di J. R. Brown, London, Methuen, 1964, p. 197.

²⁶ Citiamo dal testo in sola traduzione italiana da J. Webster, *La duchessa di Amalfi*, a cura di G. Manganelli, Torino, Einaudi, 1999. Manganelli fa principalmen-

Ma tale immagine in Hopkins, per quanto derivativa, si carica d'un senso nuovo dato da un diverso orizzonte, in virtù della stagione romantica e dei suoi riflussi vittoriani. Laddove quella di Shelley è «unbodied joy»²⁷, qui s'affaccia il sema-soma platonico. Nei terribile sonnets il tormento, che è comparato a quello dei dannati («I see / the lost are like this» [«Vedo che i dannati sono così»]²⁸), colpisce il poeta nella forma di una costrizione-costruzione attorno al suo spirito: «bones built in me, fastened me flesh, blood brimmed the curse» [«in me le ossa costruirono, la carne incarnò, il sangue colmò la maledizione»]²⁹. Ciò perché, svanita l'aura divina che riempiva le cose d'una carica quasi elettrica (si pensi a God's Grandeur), anche il corpo è bandito da quell'armonia generale, diventando l'immagine d'una prigionia³⁰. Uno dei primi critici italiani di Hopkins, Sergio Baldi, compara la costrizione in vita dell'uomo in *The Caged Skylark* a una visione d'inferno hopkinsiana del 18 settembre 1873³¹: il poeta, in sogno, sente il corpo gravargli sul petto, e al risveglio immagina i dannati vivere in eternità il corpo come una prigioniera. Tornando invece alla riflessione meta-letteraria proposta da Sprinker: «Unlike Shelley's "blithe spirit", Hopkins's symbol of the poet suggests limitation, entrapment, a kind of stifling imprisonment of the spirit» [«A differenza del "blithe spirit" di Shelley, il simbolo del poeta nella poesia di Hopkins suggerisce limitazione, intrappolamento, e una sorta di soffocante prigioniera dello spirito»]³². Ciò perché, secondo lo studioso, la poesia annuncia un movimento verso «smaller and smaller cages» [«gabbie sempre più piccole»]³³, cioè fino alla maggiore compostezza formale dei terribile sonnets.

Abbiamo qui attraversato letture differenti che però enfatizzano il ruolo di questa singola poesia nel percorso di

te riferimento all'edizione inglese citata nella nota precedente.

²⁷ Shelley, *Opere*, cit., p. 632.

²⁸ Hopkins, *Dalle foglie della Sibilla*, cit., pp. 246-247.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Cfr. D.A. Harris, *Inspirations Unbidden. The Terrible Sonnets of Gerard Manley Hopkins*, Berkeley, University of California Press, 1982, pp. 59-65.

³¹ S. Baldi, G.M. *Hopkins*, Brescia, Morcelliana, 1941, p. 159, n. 1.

³² Sprinker, *A Counterpoint of Dissonance*, cit., p. 120, tda.

³³ *Ibidem*.

Hopkins, nonché il suo rapporto con la cupa fase tarda. In-gabbiando l'immagine "pura" dell'allodola, il poeta costruisce un discorso di tipo diverso, marcando la sua differenza.

Hopkins e Giudici «metafisico»

La storia del rapporto Hopkins-Giudici è certamente minore, laterale. Da una didascalia d'autore sulla ripubblicazione della traduzione da *I Wake and Feel* per «Lingua e letteratura» abbiamo delle coordinate certe: il poeta traduce la lirica durante il soggiorno a Ivrea, nel 1956, prendendo un'antologia (presumiamo la Guanda) dalla Biblioteca Olivetti³⁴. Siamo nel pieno del periodo che Giudici definì «metafisico», destinato a essere parzialmente rimosso nella auto-costruzione del profilo autoriale degli anni successivi. Il termine ci viene dalla prefazione della prima silloge traduttiva *Addio, proibito piangere*, per Einaudi (1982), «il tipo di poeta che, per pura suggestione dell'epiteto, mi sarebbe piaciuto essere allora»³⁵. Gli anni Ottanta sono d'altronde fondamentali per la costruzione autoriale, con la pubblicazione delle *Prove del teatro*, che seleziona solo alcune poesie degli anni Cinquanta, con predilezione particolare per le inedite del 1958 riunite sotto il nome eloquente di *Svolta* giacché segnano l'abbandono dello stile «d'alta ispirazione»³⁶ e l'avvicinamento alle caratteristiche poi sancite come costituenti della propria poesia: l'ironia, il linguaggio "democratico", le istanze più esplicitamente politiche, la ripresa di una forma metrica chiusa sebbene implosiva. È con *L'educazione cattolica* che Giudici decide di segnare il proprio passaggio alla maturità, attraverso dei componimenti coi quali, afferma, introduce finalmente materiali antipoetici³⁷. Ma dunque, cosa caratterizza questo periodo d'esordio, collocabile principalmente lungo gli

³⁴ G. Giudici, *Giovanni Giudici traduce Gerard Manley Hopkins*, «Lingua e letteratura», III, novembre 1985, p. 123.

³⁵ G. Giudici, *Addio, proibito piangere*, Torino, Einaudi, 1982, p. VII.

³⁶ Da un'intervista all'autore in P. Di Stefano, *Giudici: La mia squadra del Novecento*, «Corriere della Sera», 25 ottobre 2000.

³⁷ F. Camon, *Giovanni Giudici*, in *Il mestiere di poeta. Conversazioni Critiche*, Milano, Garzanti, 1982, pp. 151-167, p. 167.

anni Cinquanta? Giudici, anzitutto, è già decisamente prolifico, se si considerano i tre libretti *Fiori d'improvviso*, *La stazione di Pisa*, *L'intelligenza col nemico* (rispettivamente del 1953, 1955 e 1957). Prime prove, dense di rimandi e di echi, Montale su tutti, specie alla terza, effettivamente piuttosto letterari, stranianti se confrontati al Giudici a noi più familiare. Nel vissuto, l'autore ha un importante incarico presso la Olivetti, dentro la cui comunità intellettuale si muove però un po' come un estraneo: poche amicizie, mirate, e corrispondenze importanti e formative. Sul fronte 'militante', l'autore non si rivede in nessuna delle Chiese. Rifiuta le prosecuzioni più o meno dirette dell'esperienza post-simbolista ed ermetica, ma anche le correnti neorealiste e la letteratura più esplicitamente politica, e alla lettura del dattiloscritto della *Buferà* rompe anche con l'antico maestro Montale³⁸. Il Giudici lettore non può dunque che riferirsi al passato, come si evince largamente dai taccuini del tempo. Un grande spazio è dedicato alla letteratura religiosa, con particolare interesse per la grande scrittura mistica spagnola. Del panorama italiano, oltre il sempre amato Saba, salva soprattutto i cosiddetti moralisti e vociani: Camillo Sbarbaro, Giovanni Boine, Piero Jahier, Clemente Rebora. Nelle parole di Morando, «Giudici mostra il profilo per niente pacificato di un cattolico che a fasi alterne, in questo periodo, cerca fondamenta più sicure alla sua fede, mira a prepararsi culturalmente sondando le radici del pensiero cattolico più radicale e inquieto»³⁹. Ultimo nome, fondamentale, del suo tirocinio stilistico, è Thomas Stearns Eliot, di cui legge tutto, la poesia e la teoria. Da lì poi ripercorre indietro la corrente verso la linea metafisica dello stesso Eliot con John Donne, tradotto e inserito accanto alle proprie opere in *La stazione di Pisa*; e arriva a Hopkins, che era stato riconosciuto come precursore del modernismo inglese da Frank Raymond Leavis, di cui traduce *I Wake and Feel*.

³⁸ Cfr. la nota del 7 settembre in *Quaderno 1954-1957*, a cura di T. Franco, «Istmi. Tracce di vita letteraria», *Giovanni Giudici. Ovvero le fondamenta dell'opera*, XXXV, 2015, pp. 107-134, p. 110.

³⁹ S. Morando, *Versi di alta ispirazione. La poesia di Giudici da Fiori d'improvviso a L'intelligenza col nemico*, «Istmi. Tracce di vita letteraria», *Prove di vita in versi. Il primo Giudici*, XXIX-XXX, 2012, pp. 61-97, p. 64.

Perché Giudici scelga di tradurre un *terrible sonnet* è abbastanza evidente: la sparizione del divino dal mondo rilevabile in questi componimenti è un tema a lui familiare. Un termine molto ricorrente tra i taccuini e la pubblicistica del tempo è «cacciata dal Paradiso»⁴⁰, di cui spesso l'autore afferma, col gusto della provocazione, la realtà storica. Attraverso la mistica negativa tradizionale e quella moderna di Giovanni Boine⁴¹, Giudici conferma a più riprese di credere nel Dio *caché*, lontano in un punto dell'universo; di leggere la vita come esilio e alienazione (ancora nel senso più cristiano che marxista); di rigettare forme della fede che gli risultino vitalistiche o immanentiste.

Altro elemento che lega l'Hopkins *terrible* e il Giudici 'metafisico' è il tema dell'ispirazione e del suo corrompersi. Il poeta inglese si dipinge nel processo di corruzione della sua individualità: il *taste*, "sapore di sé" negli scritti religiosi⁴², diventa amaro solipsismo: «God's most deep decree / bitter would have me taste. My taste was me» [«Il più fondo segreto di Dio / l'amaro volle che gustassi / il mio gusto ero io»]⁴³. Le sue poesie sono «dead letters sent / to dearest him that lives alas! away» [«lettere perse / per lui carissimo che vive ahimè! altrove»]⁴⁴. Smarrita la traccia di Dio nel mondo, la poesia perde le istanze visionarie che la contraddistinguevano, e l'io poetico si contorce in sé stesso non avendo più un oggetto esterno, per poi

⁴⁰ Presente in numerosi articoli della seconda metà degli anni Cinquanta e nei taccuini coevi.

⁴¹ Nei taccuini si notano molteplici riferimenti a S. Giovanni della Croce, S. Teresa d'Avila, Silesio, nonché una notazione da G. Boine., *Di certe pagine mistiche*, «La Voce», XXXIII, 1911, pp. 632-634 (quest'ultima in *Quaderno Ivrea 1957*, a cura di M. Gas, *Le fondamenta dell'opera*, cit., pp. 173-205, p. 190).

⁴² «When I consider my selfbeing, (*sic*) my consciousness and feeling of myself, that taste of myself, of I and me above and in all things, which is more distinctive than the taste of ale or alum, more distinctive than the smell of walnutleaf (*sic*) or camphor, and is incommunicable by any means to another man» [Quando considero il mio essere, la mia coscienza e il mio sentimento di me stesso, il sapore di me stesso, del mio Io e di me sopra e in tutte le cose, il quale è più peculiare del sapore di birra o di allume, più dell'odore della foglia del noce o della canfora, e in nessun modo è comunicabile ad un altro uomo] *The Sermons and Devotional Writings of Gerard Manley Hopkins*, a cura di C. Devlin, London, Oxford University Press, 1959, p. 123, tda.

⁴³ Hopkins, *Dalle foglie della Sibilla*, cit., pp. 246-247.

⁴⁴ *Ibidem*.

essiccarsi, sgretolandosi; ed è proprio questa inabilità a venire tematizzata nei *terrible*⁴⁵. Negli scritti privati del periodo Giudici introduce spesso il rischio, vissuto come imminente, di una perdita di slancio, e il problema della volontà del poeta. In una nota del 1954 leggiamo: «Il nostro tormento sarà nell'impossibile impresa di definirci; di seguire fino all'estremo della coscienza ogni nostro pensiero. La non-poesia è essenzialmente un peccato di pigrizia spirituale»⁴⁶. Più avanti, in una nota del maggio 1955: «mi grava su come una vergogna e cerco di scrivere, di procedere – dico – verso una soluzione rapida del poco che scrivo, quasi per cancellare l'onta»⁴⁷. Il poeta così oscilla in un doppio movimento: il riscontro del rischio d'una «pigrizia» (*dead letters*, ispirazioni abortite); la vergogna di quel poco che viene a galla in quel crogiuolo sterile (*inspirations unbidden*⁴⁸).

Un'altra ragione di raffronto concerne la specifica immagine portante di *I Wake and Feel*: il notturno della veglia irrequieta. Essa è destinata a diventare molto ricorrente nella poesia di Giudici, dalle prime apparizioni delle raccolte giovanili fino ai «sogni monatti» di *Fortezza*. Il motivo della notte come luogo di incontrollabili pensieri è esplicitamente tematizzato in un quaderno del '57, in una nota del 12 febbraio: «gli avvenimenti che più da vicino ci riguardano [...] si affrettano al termine di una giornata intorno a noi, incalzano disordinatamente e si ha quindi l'impressione di non poterne più dominare il corso»⁴⁹. Ma in una nota del settembre 1956 Giudici segna per la prima volta un titolo, «La resurrezione della carne», di quella poesia poi de *L'educazione cattolica* che tanto ha in comune col notturno allucinato del sonetto⁵⁰. Il gioco hopkinsiano di luce-buio («What hours, O what black hours we have spent / This night! [...] And more must, in yet longer light's delay» [«Che ore, o che ore nere abbiamo trascorso / questa notte! ... e ancora dovrai, nell'indugio ancor lungo

⁴⁵ Cfr. Sprinker, *A Counterpoint of Dissonance*, cit., pp. 127 ss.

⁴⁶ *Taccuino 1954-1956*, a cura di Franco, *Le fondamenta dell'opera*, cit., pp. 81-106, p. 90.

⁴⁷ *Quaderno 1954-1957*, cit., p. 118.

⁴⁸ È la famosa espressione usata da Hopkins per indicare i suoi componimenti tormentati, in *The Letters*, a cura di Abbott, cit., p. 221.

⁴⁹ *Quaderno Ivrea 1957*, cit., p. 176.

⁵⁰ Giudici, *La vita in versi*, cit., pp. 82-83.

del giorno»⁵¹) ha numerose rifrazioni nell'opera di Giudici; tra le più notevoli: «La cosa che affastello per molte notti / nel sonno che s'interrompe frequentemente / e più nel dormiveglia dell'alba fastidiosa» (*VI Le Bovary c'est moi, Autobiologia*)⁵². Ma non bisognerà dimenticare ancora il venirsi incontro della figura di Hopkins con quella del Rebora anziano, che proprio in quegli anni pubblica con Scheiwiller, ed è da Giudici particolarmente amato. Specie nei *Canti dell'infermità*, Rebora si autorappresenta spesso come giacente («inerte e informe giaccio», *S. Comunione*⁵³), costretto all'immobilità («in fisiche miserie io son conflitto», *Notturmo*⁵⁴); sebbene certo poi queste rappresentazioni trovino una risoluzione positiva nell'infinita pietà di Dio.

Possiamo dire insomma di non credere a Giudici allorché nel menzionato articolo del 1985 ci parla di una scelta casuale di *I Wake and Feel*, sonetto che, non solo di per sé, ma anche nel suo appartenere ai *terrible*, mostra non poche affinità con la poetica di quel periodo dell'autore italiano. Non solo dunque un movimento di Hopkins verso Giudici, nella possibile influenza della sua poesia su certe immagini o pose, ma anche di Giudici verso Hopkins, giacché sapientemente tramite la selezione e traduzione si rapporta con quegli aspetti del poeta inglese a lui più congeniali.

Ritornando all'ipotesi iniziale

Adesso però dovremo riallacciarci alla pretesa originaria di questo contributo: ipotizzare che Giudici abbia ripensato, nella stesura di *Sul trespolo*, a un poeta letto più di dieci anni prima, rispetto al quale non si riscontrano particolari segni di apprezzamento (note private di lettura, citazioni nella pubblicistica) com'è invece il caso ad esempio di Eliot.

Possiamo innanzitutto riprendere quanto assunto alla fine del paragrafo precedente: data la coerenza col percorso poetico,

⁵¹ Hopkins, *Dalle foglie della Sibilla*, cit., pp. 246-247.

⁵² Giudici, *La vita in versi*, cit., p. 194.

⁵³ C. Rebora, *Le poesie*, Milano, Garzanti, 2008, p. 286.

⁵⁴ Ivi, p. 289.

è davvero improbabile che la scelta di Giudici di quella poesia sia stata casuale, e anzi potremmo presumere che ci sia stata quantomeno una veloce lettura di tutta la silloge Guanda. Nel suo recentissimo saggio sul Giudici traduttore dall'inglese Franco rintraccia un passo dalla traduzione di *I Wake and Feel in O beatrice*: «Buio che mi percuote»⁵⁵. Sul rapporto stretto che v'è tra i *terrible* e *The Caged Skylark* si è già scritto. La sparizione di Dio dal mondo e l'uomo in esilio dal Paradiso sono temi che ben si congiungono con quello del corpo-prigione, *bone-house*. Nel recensire una raccolta di Lino Curci nel 1955, non a caso *L'esule e il Regno*, scrive che l'anima «è quasi imprigionata nel suo gravitare verso la vita eterna da una vita terrestre»⁵⁶.

L'allodola in gabbia, dicevamo, riprende ma sovverte l'immagine lirica per eccellenza dell'allodola in volo. Sembrano esservi, in Giudici, veloci accenni a una riflessione sul ruolo dell'animale nella letteratura occidentale. In una nota del 1957 l'autore ne segna due esempi preclari, Dante e Bernart De Ventadorn, annotando passi rispettivamente da *Pd. XX* (vv. 73-75) e *Can vei la lauzeta mover* (vv. 1-4)⁵⁷. Dall'altro lato, l'allodola è rappresentata come mortificata, inabile al volo, «ferita in una fossa» (*A M. nel tunnel*, in *L'intelligenza col nemico*⁵⁸).

Nelle raccolte degli anni Sessanta, Giudici fa frequente ricorso alla metafora animale, dalle note *Stanze per un setter*, passando per gli animaletti ingabbiati, zoppi, prosastici di *Autobiologia*, che poi continuano in *O beatrice*. Gli sono fratelli perché in loro il poeta rivede il suo destino caduco (il setter è «specchio di morte»⁵⁹), e non hanno risposte. Tra questi, l'uccellino imbellè sul trespolo potrebbe rimembrare due letture degli anni Cinquanta, come ipotizzato all'inizio, Hopkins in particolare per l'elemento specifico del trespolo come segno di *divertissement* pur nella coscienza drammatica del proprio destino. Ipotizzando un rimando, ne andranno ipotizzate le im-

⁵⁵ T. Franco, *La lingua del padrone. Giovanni Giudici traduttore dall'inglese*, Gioveria Mannelli, Rubbettino, 2020, p. 118.

⁵⁶ G. Giudici, Lino Curci, *L'esule e il regno*, «Il Popolo», 13 settembre 1955.

⁵⁷ Giudici, *Quaderno Ivrea 1957*, cit., p. 191.

⁵⁸ Giudici, *La vita in versi*, cit., p. 1324.

⁵⁹ Ivi, p. 71.

plicazioni. La prima è che Giudici si rifaccia a una poesia che rivolge da dentro un'immagine prototipica dell'impulso lirico e ne accetti gli impliciti: un destino di costrizione, una poesia che non tenta il volo alto. La seconda: Giudici potrebbe aver continuato a trarre dal quel crogiuolo di letture, poesie, traduzioni e riflessioni della sua giovinezza più di quanto l'autore abbia voluto farci credere. L'idea, rimuginata lungo quegli anni, di "alienazione" nel senso più legato alla tradizione cattolica che a quella marxista, continua ad agire in lui, richiamando alla sua memoria immagini ad essa confacenti⁶⁰. Così l'autore riprende un'immagine di "svolta" rispetto all'intuizionismo romantico e la usa per veicolare invece una continuità di idee e contenuti pur nella *Svolta* del suo percorso poetico che lui stesso voleva suggerirci.

Bibliografia

- Bachelard G., *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943; tr. it. *Psicanalisi dell'aria*, Cornaredo, Red!, 2017.
- Baldi S., G.M. Hopkins, Brescia, Morecelliana, 1941.
- Boine G., *Di certe pagine mistiche*, «La Voce», XXXIII, 1911, pp. 632-634.
- Camon F., *Giovanni Giudici*, in Id., *Il mestiere di poeta. Conversazioni Critiche*, Milano, Garzanti, 1982, pp. 151-167.
- Di Stefano P., *Giudici: la mia squadra del Novecento*, «Corriere della Sera», 25 ottobre 2000.
- Franco T., *La lingua del padrone. Giovanni Giudici traduttore dall'inglese*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2020.
- Giudici G., *Quaderno 1954-1957*, a cura di T. Franco, «Istmi. Tracce di vita letteraria», *Giovanni Giudici. Ovvero le fondamenta dell'opera*,

⁶⁰ Se ne trovano accenni ad esempio in articoli del 1960, dunque successivi all'anno di *Svolta*, dove le due specie di alienazione sono esplicitamente accostate; ad esempio: «quella connaturata all'uomo (conseguenza, secondo la religione cattolica, della caduta originale) e quella che le strutture sociali gli hanno portato attraverso la storia» (*Premesse per un dialogo*, «La Situazione», III, 13, febbraio 1960, pp. 33-37, p. 35). Ma si confronti ancora questa intervista di fine anni Novanta: «l'alienazione è una conseguenza del peccato originale» (in *Poeti I love you*, a cura di A. Fiori, «L'Unità», 11 novembre 1997).

- XXXV, 2015, pp. 107-134.
- , *Quaderno Ivrea 1957*, a cura di M. Gas, «Istmi. Tracce di vita letteraria», *Giovanni Giudici. Ovvero le fondamenta dell'opera*, XXXV, 2015, pp. 173-205.
 - , *Taccuino 1954-1956*, a cura di T. Franco, «Istmi. Tracce di vita letteraria», *Giovanni Giudici. Ovvero le fondamenta dell'opera*, XXXV, 2015, pp. 81-106.
 - , *La vita in versi*, a cura di R. Zucco, Milano, Mondadori, 2000.
 - , *Poeti I love you*, a cura di A. Fiori, «L'Unità», 11 novembre 1997.
 - , *Giovanni Giudici traduce Gerard Manley Hopkins*, «Lingua e letteratura», III, novembre 1985, p. 123.
 - , *Addio, proibito piangere*, Torino, Einaudi, 1982.
 - , *Premesse per un dialogo*, «La Situazione», III, 13, febbraio 1960.
 - , *I wake and feel the fell of dark di Gerard Manley Hopkins*, «Stagione», IV, 12, 1957.
 - , *Lino Curci. L'esule e il regno*, «Il Popolo», 13 settembre 1955.
- Harris D.A., *Inspirations Unbidden. The Terrible Sonnets of Gerard Manley Hopkins*, Berkeley, University of California Press, 1982.
- Hopkins G.M., *Dalle Foglie della Sibilla. Poesie e prose*, a cura di V. Papetti, Milano, Rizzoli, 1992.
- , *The Poetical Works*, a cura di N. MacKenzie, Oxford, Oxford University Press, 1990.
- Morando S., *Versi di alta ispirazione. La poesia di Giudici da Fiori d'improvviso a L'intelligenza col nemico*, «Istmi. Tracce di vita letteraria», *Prove di vita in versi. Il primo Giudici*, XXIX-XXX, 2012, pp. 61-97.
- Rebora C., *Le poesie*, Milano, Garzanti, 2008.
- , *Lamento sommerso*, «Stagione», IV, 12, 1957.
- Sanesi R., *Che la natura è un fuoco eracliteo. Su una poesia di G.M. Hopkins*, in *La trasparenza dell'ombra*, Grottammare, Stamperia dell'Arancio, 1995, pp. 58-78.
- Segre C., *Intertestuale-interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti*, in *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*, a cura di C. Di Girolamo e I. Paccagnella, Palermo, Sellerio, 1982, pp. 15-28.
- Shelley P.B., *Opere*, a cura di F. Rognoni, Torino, Einaudi-Gallimard, 1995.
- , *The Complete Poetical Works*, a cura di T. Hutchinson, Oxford, Clarendon Press, 1904.
- Sprinker M., *A Counterpoint of Dissonance. The Aesthetics and Poetry of Gerard Manley Hopkins*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1980.
- The Letters of Gerard Manley Hopkins to Robert Bridges*, a cura di C.C. Abboth, London, Oxford University Press, 1955.

The Sermons and Devotional Writings of G.M. Hopkins, a cura di C. Devlin, London, Oxford University Press, 1959.

Webster J., *The Duchess of Malfi*, a cura di J. R. Brown, London, Methuen, 1964; tr. it. *La duchessa di Amalfi*, a cura di G. Manganelli, Torino, Einaudi, 1999.

Matteo Maselli

Dall'*Oppositore* all'*Aiutante*: una rielaborazione topica come svolta narrativa nella *Commedia*

Con il presente contributo si mostrerà come la potenza evocativa e visiva di alcune scene cardine della *Commedia* possa giustificarsi e comprendersi meglio integrando ad altrui letture poetologiche, morali-estetiche, storico-psicologiche uno studio critico-ermeneutico che avrà come oggetto di riferimento il funzionamento interno del testo dantesco.

Nello specifico, verrà illustrata l'indicativa ricorrenza di uno schema topico che opera silente nella formazione della *Commedia* e che Dante ha costantemente fruito nonostante non sia stato ancora esaminato dalla critica internazionale. Mediante tale indagine saranno così rintracciate leggi proprie ed organiche che governano l'opera dantesca, in uno scenario che trova riscontro autorevole con l'idea desanctisiana della *Commedia* quale testo già intrinsecamente determinato da forme e strutture narrative¹.

¹ F. De Sanctis, *Dell'argomento della Divina Commedia*, in *Saggi critici*, Napoli, Morano, 1888, pp. 377-391; una logica d'intervento come quella applicata in questo contributo è in parte riscontrabile anche in voci più moderne. Si pensi al saggio «Dal mito alla letteratura» (in *Modelli semiologici nella Commedia di Dante*, 1975) in cui Avalle discute sulla possibilità di rinvenire uguali sistemi narrativi impostati su funzioni specifiche in più e diversi contesti letterari, poiché «[c]ome ha già osservato Propp, la composizione di una certa "classe" di racconti si definisce per sua essenza come un sistema complesso formato di elementi fissi o "funzioni", posti in un certo ordine» (d'A.S. Avalle, *Modelli semiologici nella Commedia di Dante*, Milano, Bompiani, 1975, p. 41). Ad esempio, il paradigma dell'«allontanamento», strutturato su quattro micro-funzioni interne (allontanamento, allocuzione, infrazione, punizione), viene riscontrato nel noto episodio del «folle volo» (Inf. XXVI, v. 125) dell'Ulisse infernale e letto come una ripresa, adeguata ai canoni morali cristiani, del motivo

Si precisa che tale studio è apparso precedentemente, in una versione estesa nelle premesse e nella definizione del metodo d'indagine adottato, in *La Parola del testo*². Si prega dunque il lettore di considerare il presente un estratto rielaborato per la nuova veste editoriale che qui si propone e aggiornato nei rimandi bibliografici.

1. *La topica dell'Oppositore/Aiutante*

Il suddetto schema narratologico può qualificarsi come topica dell'Oppositore/Aiutante, paradigma che opera seguendo un sistematico funzionamento: l'Aiutante, utilizzando un oggetto-simbolo o mostrandosi egli stesso come simbolo, riesce a sopraffare l'Oppositore azionando nuovamente il movimento del Soggetto, prima interrotto, inserendolo in una significazione non più narrativamente neutra ma allegoricamente caratterizzata, ovvero imperniata di «verità permanenti di natura religiosa o morale»³.

dell'allontanamento tipico dei cicli bretoni, con un'attenzione particolare da parte del critico rivolta all'*Alexandreis* di Gautier de Chatillon; cfr. anche d'A.S. Avalle, *Semiologia dei testi letterari*, Milano, UTET, 2005.

² M. Maselli, *La topica dell'Oppositore/Aiutante nella Commedia. Applicazione e reinterpretazione allegorica*, «La Parola del testo», XXIV, 1-2, 2020, pp. 49-64.

³ N. Abbagnano, *Definizione dell'allegoria*, in *Dante nella critica*, Venezia, La Nuova Italia, 1975, p. 222. Non si dimentichi che quando Dante definisce il livello allegorico cita proprio il genere letterario più consono allo schema qui utilizzato, ovvero le favole dei poeti profani, segnatamente con quella di Orfeo: «Le scritture si possono intendere e debbonsi sponere massimamente per quattro sensi. [...] [L]'altro si chiama allegorico e con questo è quello che si nasconde sotto il manto di queste favole ed è una verità ascosa sotto bella menzogna» (*Conv.*, II, 1). Giovanni di Salisbury riferendosi a Virgilio sosteneva che «[egli] sotto l'immagine delle favole esprime la verità dell'intera filosofia» (Abbagnano, *Definizione dell'allegoria*, cit., p. 223). In VN, XXV Dante condannava l'incapacità dei poeti di gestire più livelli di significato della loro opera: «[V]ergogna sarebbe a colui che rimasse cose sotto veste di figura o di colore rettorico, e poscia, domandando, non sapesse denudare le sue parole di cotal veste, in guisa che avessero verace intendimento» (D. Alighieri, *Vita nuova*, in *Le opere di Dante*, a cura di M. Barbi, Firenze, Società Dantesca Italiana, 1960). Tra i passi di indubbia importanza in cui Dante parla di allegoria si tenga presente almeno *Conv.* I, II, 17 (D. Alighieri, *Convivio*, in *Le opere di Dante Alighieri. Edizione Nazionale a cura della Società Dantesca Italiana*, a cura di cura di F. Brambilla Agno, Firenze, Le Lettere, 1995) e *Epist.* XIII, 20-25 (D. Alighieri, *Epistole I-XIII*, a cura di A. Frugoni, G. Brugnoli, Milano-Napoli, Ricciardi, 1996).

L'elevata incidenza che tale modello ha avuto nella tradizione letteraria esterna alla *Commedia* sarebbe di per bastata per verificarne la presenza anche nel «poema sacro». Nonostante ciò, se possono segnalarsi studi che considerano l'impedimento al movimento del soggetto a causa di un ostacolo una circostanza narrativa che possa generare un contenuto allegorico⁴, mancano riscontri della presenza di tale schema nello scrivere dell'Alighieri. Unica eccezione, ma trattasi di una pura allusione, è un'erudita esposizione sull'allegoria che Galvano Della Volpe ha dedicato alla lupa che sbarra il cammino di Dante in *Inf.* I:

in «ma tanto lo 'mpedisce che l'uccide» [...] la fusione del letterale o reale e del simbolo o allegorico è perfetta, essendovi l'azione aggressiva di sbarrare il cammino proprio di una lupa reale e un tale risultato di questa azione ch'è, sì, un mortale danno morale, ma in quanto realmente, fisicamente, consiste nel subire un impedimento per un movimento contrastato e un impedimento ch'è poi moralmente letale perché ciò che viene contrastato è *luogo* di salvezza, il *colle* della vita virtuosa⁵.

Tuttavia, oltre a non integrare il blocco dell'azione con la contrapposizione dell'aiutante che consente il movimento – Virgilio in questo caso –, il Della Volpe non canonizza tale paradigma, che rimane strumento critico d'inespressa potenzialità interpretativa poiché non impiegato sistematicamente sul testo dantesco.

È plausibile che il mancato riscontro da parte di altri dantisti della topica che si esaminerà sia dovuto al rifiuto di un invece necessario esularsi momentaneo della dantistica *strictu sensu* per poter discernere la teoria che soggiace al paradigma dell'Oppositore/Aiutante. Una compiuta configurazione dello stesso è infatti conseguibile solamente addentrandoci nei terreni di studio propri della semiotica, guidati da un nume tutelare che ha nome Algirdas Julien Greimas. È l'assimilazione della categoria attanziale Oppositore/Aiutante al quadrato semiotico

⁴ A. Fletcher, *Allegoria. Teoria di un mondo simbolico*, Roma, Lerici, 1969, pp. 131-140.

⁵ G. Della Volpe, *Critica del gusto*, Milano, Feltrinelli, 1963, p. 44.

di Greimas a permettere pertanto una migliore comprensione delle tematiche dantesche qui proposte⁶.

1.1 *Il quadrato semiotico di Greimas*

Dopo aver elencato l'inventario delle trentuno funzioni del racconto selezionate da Propp in *Morfologia della fiaba* (1928), Greimas ne tenta una rielaborazione, mediata da un processo di sintesi, preposta alla produzione di un modello attanziale. Tuttavia, anche dalla riduzione del numero delle funzioni di Propp – Greimas le raccoglie in fasci compatti di elementi simili – risulta un inventario più scarno ma comunque poco maneggevole per la sistemazione di un modello attanziale. Impegnato nella ricerca di una soluzione al problema, Greimas ragiona per coppie oppostive⁷. Nello specifico, congetturando sulle funzioni del *divieto* e dell'*infrazione*, vi applica alcune suggestioni tratte da Lévi-Strauss:

Come ha notato Lévi-Strauss nella sua critica a Propp (*La struttura e la forma*) il divieto è in sostanza «trasformazione negativa» di una imposizione, cioè di ciò che noi abbiamo designato col termine «mediazione»⁸.

Emulando le presupposizioni del ragionamento di Lévi-Strauss, Greimas conclude che l'*infrazione* è una trasformazione negativa dell'*accettazione*. Pertanto, se indichiamo con «A» la

⁶ Per uno studio sulle costanti narrative, soprattutto considerandone la natura archetipica, cfr. E.M. Meletinskij, *Archetipi letterari*, a cura di M. Bonafin, tr. it. di L. Sestri, Macerata, eum, 2017 dove si propone la formazione di paradigmi tipici quale evoluzione di elementi narrativi primitivi. Sempre Meletinskij (E.M. Meletinskij *et al.*, *La struttura della fiaba*, Palermo, Sellerio, 1977), che si consiglia quindi di tenere presente anche per questo lavoro, riflette sullo schema dell'Oppositore/Aiutante sullo sfondo di lasciti proppiani e greimassiani.

⁷ Anche Avalor, esaminando quelle che definisce «sequenze» o «microsequenze», ricorre alla giustapposizione di coppie e/o entità oppostive che, sussistendo secondo una logica combinatoria, definiscono il nucleo tematico di intere scene testuali. È il caso, ad esempio, della coesistenza delle componenti di amore-morte a partire dalle quali si struttura l'episodio di Paolo e Francesca, quello «dove più chiara si manifesta la tendenza a travasare l'arte nella vita, la fantasia nella realtà, e [dove] si esplicita in modo più concreto la consapevolezza dell'esistenza di un "modello" esistenziale e letterario dell'"amore infelice e proibito"» (Avalor, *Modelli semiologici nella Commedia di Dante*, cit., p. 105).

⁸ A.J. Greimas, *Semantica strutturale*, Milano, Rizzoli, 1971, pp. 236-237.

mediazione, la sua «trasformazione negativa», ovvero il *divieto*, sarà catalogato come «non-A»; ugualmente, se indichiamo con «A¹» l'*accettazione*, la sua «trasformazione negativa», ovvero l'*infrazione*, verrà posta sotto la dicitura di «non-A¹». Ecco rintracciati gli elementi strutturali del quadrato semiotico di Greimas, disposti a creare ciò che egli definisce un sistema (A / A¹; non-A / non-A¹):

[È] chiaro che i quattro termini sono manifestazioni di un sistema semico che possiamo indicare:

a livello iperonimico, come articolazione di una categoria

A / A¹;

Oppure a livello iponimico, ove ognuno dei termini rivela a sua volta un'articolazione categorica, come un sistema⁹.

Sostituendo le diciture alfanumeriche sopraelencate sarà possibile permutarle con le più tangibili figure dell'Oppositore e dell'Aiutante ed ottenere così lo schema di base, anch'esso da dover poi sottoporre a sostituzioni varie, che potrà adoperarsi per l'analisi di alcuni eventi danteschi. Si presti attenzione alle seguenti modifiche di contenuto.

Come si è detto:

Oppositore = A

Aiutante = A¹

A / A¹

Tuttavia, in *Semantica Strutturale* (1971) Greimas indica espressamente come tra l'Aiutante e l'Oppositore sia in atto un rapporto di movimento (Aiutante) contro il non-movimento (Oppositore) nei confronti dell'esplicitarsi di un evento. Per cui, si avranno le seguenti equivalenze:

Oppositore = A = non-movimento

Aiutante = A¹ = movimento

Nondimeno, stando alle indicazioni espresse in fase di costruzione del quadrato semiotico viste prima, può anche dirsi che:

⁹ Ivi, p. 237.

L'Ostacolo è una *trasformazione negativa* (non) del movimento (A^1) > non- A^1

L'Aiutante è una *trasformazione negativa* (non) del non-movimento (A) > non- A

non- A^1 / non- A

Dunque, «[s]e si considera che le due sequenze [A / A^1 ; non- $A /$ non- A^1] contengono l'essenziale dell'investimento semantico del racconto, se ne deve dedurre che la lettura di esse deve dare la chiave della significazione del racconto»¹⁰ stesso e dalla loro combinazione potrà ricavarsi così il seguente quadrato semiotico «dove il termine-chiave si sviluppa in una dialettica più aperta e complessa combinandosi con i termini “contrari” e “contraddittori”»¹¹:

Anon- A^1 / A^1 non- A

Analizzando i rapporti tra i costituenti di tale quadrato si evince che:

- A e A^1 sono contrari
- A e non- A sono contraddittori (l'Oppositore contraddice il movimento); A^1 e non- A^1 sono contraddittori (l'Aiutante contraddice il non-movimento)
- non- A^1 e non- A sono subcontrari (tra i due c'è una zona intermedia in comune)
- A e non- A^1 sono complementari (l'Oppositore implica il non-movimento); A^1 e non- A sono complementari (l'Aiutante implica il movimento)

Non vi è quindi più una semplice opposizione binaria, bensì una correlazione di due categorie binarie che Greimas suppone «debba avere portata generale»¹² per l'analisi letteraria.

Infine, accostando la categoria attanziale Oppositore/Aiutante al quadrato semiotico, può questo così essere sciolto:

Anon- A^1 / A^1 non- A

¹⁰ Ivi, p. 251.

¹¹ F. Muzzioli, *Le teorie della critica letteraria*, Roma, Carocci, 2012, p. 106.

¹² Ivi, p. 282.

Oppositore non-movimento/Aiutante movimento

Finalmente può dirsi elaborato nella sua interezza lo strumento esegetico che si cercava e che di volta in volta potrà adeguarsi narrativamente alla scena dantesca da analizzare attraverso la permutazione delle generiche categorie Oppositore/Aiutante e dei corrispettivi effetti (non-movimento/movimento) con personaggi e/o oggetti propri della poetica di Dante. Uno strumento duttile ma penetrante per dispiegare il senso nascosto di interi blocchi narrativi che presuppongono la presenza di un ostacolo che impedisce in modi diversi l'avanzata di Dante nei regni dell'Oltretomba, e di un aiutante che con il suo agire rimuove l'ostacolo azionando nuovamente il movimento che era stato interrotto. Inoltre, tenendo a mente che nella *fictio* narrativa della *Commedia* l'incedere di Dante è voluto da Dio¹³, si potrà notare come lo scontro tra il non-movimento determinato dall'Ostacolo (marca negativa) verrà sempre risolto a favore del ritrovato movimento (marca positiva) conseguito con l'intervento dell'Aiutante:

Lo scontro appare innanzitutto come lotta dell'aiutante e dell'oppositore, cioè manifestazione [...] di ciò che potremmo considerare come il termine positivo e il termine negativo della struttura di significazione complessa. La lotta è immediatamente seguita dalla funzione "adempimento" che significa vittoria dell'aiutante sull'oppositore, cioè della distruzione del termine negativo a vantaggio dell'unico termine positivo¹⁴.

2. L'applicazione della topica dell'Oppositore/Aiutante alla Commedia

Prima di un'effettiva applicazione alla *Commedia* della succitata topica è d'obbligo precisare che la stessa non può ritenersi di esclusiva paternità dantesca. Molto prima di Dante e parallelamente al suo operare si registra infatti un fiorentino e diversificato utilizzo di tale modello che è quindi da considerarsi connaturato ad una più generica ed antica prassi compositiva.

¹³ Cfr. *Inf.* III, v. 95; V, vv. 22-24; *Inf.* VII, vv. 10-12.

¹⁴ Greimas, *Semantica strutturale*, cit., p. 256.

Tuttavia, rispetto alla tradizione, Dante nobilita gli effetti prodotti a livello narrativo dall'impiego del paradigma descritto. Ricorrendo ad una componente simbolica, Dante utilizza la topica come dispositivo d'innesto di una significazione allegorica attribuibile alla scena sviluppatasi partendo dallo scontro Oppositore/Aiutante e che pertiene al duplice livello di contenuto che Pépin discerne nell'allegoria e che rimanda alla pratica dell'auto-allegoresi¹⁵:

Si tratta di due procedimenti, senza dubbio complementari ma di segno contrario, in ogni caso assai diversi: un modo di parlare e un modo di capire, un procedimento retorico e un atteggiamento ermeneutico confusi assieme a partire dall'antichità, e fino ai giorni nostri, sotto il nome di «allegoria»¹⁶.

In Dante, interpretazione ed espressione allegorica, la ricerca di un senso nascosto oltre quello letterale e il dire altro da sé, interagiscono stabilmente. Lo stesso fiorentino ricorse ad un'esegesi allegorica per lo studio di opere pagane, delle *Sacre Scritture* nonché per arricchire il contenuto dei suoi stessi lavori¹⁷. Risaputa era la dichiarata intenzione di Dante di riservare la medesima esegesi alle canzoni del *Convivio* dopo averne spiegato il *sensus litteralis* (il problema dell'allegoria verrà accennato anche nella *Monarchia* e nell'*Epistola XIII*). Chiaramente, approccio affatto diverso è tributato alla *Commedia*:

[I]n Dante scopriamo, accanto a un'esegesi allegorica che prende come oggetto i dati a lui esterni, un'altra esegesi del tutto simile che egli saggia sulle sue stesse opere. Se per designare quest'ultimo procedimento osassimo forgiare un neologismo [...] potremmo parlare di «auto-allegoresi». Il

¹⁵ Per uno studio d'ordine generale su tale pratica, in rapporto anche alla forma tradizionale di allegoresi, cfr. R. Radice, *I nomi che parlano. L'allegoria filosofica dalle origini al II sec. d.C.*, Brescia, Morcelliana, 2020.

¹⁶ J. Pépin, *Lettera e allegoria in Dante*, in *Leggere Dante. Antologia della critica dantesca*, a cura di A. Russo, E. Schiavina, Bologna, Zanichelli, 1976, p. 163.

¹⁷ L'impiego dell'autoesegesi comportava, infatti, lo svelamento di una complessa stratificazione di significati ed era una pratica non peregrina in Dante: «il gusto radicato per l'autoesegesi a distanza» [...] [era una] costante già visibile nelle digressioni metaletterarie della *Vita nova* (capitolo XVIII-XIX e XXV); nel coevo *Convivio* (II, II), [...]; e ancora attiva nei canti del *Purgatorio*» (M. Tavoni, *De vulgari eloquentia*, in *Dante*, a cura di R. Rea, J. Steinberg, Roma, Carocci, 2020, p. 89); cfr. anche F. Zambon, *Romanzo e allegoria nel Medioevo*, Lavis, La Finestra, 2000, pp. 35-44.

termine [...] corrisponde a un aspetto originale della pratica letteraria di Dante, che appare senz'altro estranea ai suoi predecessori e ispiratori, tanto patristici che medievali¹⁸.

L'esercizio dell'auto-allegoresi presuppone che Dante abbia calato in punti scelti del poema delle figure simboliche la cui decodifica rivela contenuti allegorici circoscritti a singole parti narrative ma così rivelatori da integrarsi all'unitario prospetto allegorico dell'intero viaggio ultraterreno. Il quadrato semiotico impostato sulla coppia Oppositore/Aiutante accoglie proprio tali tracce simboliche e l'esito del funzionamento della suddetta topica (movimento vs non-movimento) equivale alla materia allegorica della narrazione.

Per testare la validità di tale paradigma verrà ora impiegato, condividendo la pratica di lettura incrociata della *Commedia* proposta da Hollander e nota come *vertical reading*¹⁹, su due scene strutturalmente affini di *Inf.* IX e *Purg.* IX.

2.1 Contesti incrociati d'utilizzo: *Inferno* IX & *Purgatorio* IX

Inferno IX: La porta di Dite e il messo divino

Oltrepassato lo Stige, Dante e Virgilio si trovano al cospetto della luciferina città di Dite. La porta che ne serra l'ingresso rappresenta un ostacolo inevitabile da dover affrontare per poter accedere al basso Inferno, poiché questa «cigne d'intorno la città dolente» (*Inf.* IX, v. 32)²⁰ rendendo impraticabili alternativi passaggi. Il lettore comprende la difficoltà dell'avanzamento da Virgilio che in una sorta di monologo meditativo non

¹⁸ Pépin, *Lettera e allegoria in Dante*, cit., p. 167.

¹⁹ Trattasi di uno studio incrociato che pone a confronto lo stesso canto di cantiche diverse. Nella sua forma originaria tale lettura considera tutte e tre le cantiche dantesche, mentre in questo saggio ci si limita ad un incrocio tra l'*Inferno* e il *Purgatorio* (cfr. *Vertical readings in Dantes's Comedy*, a cura di G. Corbett, H. Webb, 2 voll., Cambridge, Open Book Publisher, 2016).

²⁰ Ogni passo della *Commedia* riportato in questo saggio è tratto dalla seguente edizione: D. Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, in *Le opere di Dante Alighieri. Edizione Nazionale a cura della Società Dantesca Italiana*, a cura di G. Petrocchi, 4 voll., Firenze, Le Lettere, 1994.

rivolto a Dante indica che impossibile è il procedere «se non... Tal ne s'offerse» (v. 8). Il mantovano sta qui alludendo, come già aveva fatto nel canto precedente²¹, al messo divino, unico mezzo disponibile per consentire il prosieguo del cammino. La sospensione della frase di Virgilio lascia spazio ad un dubbio momentaneo sull'effettiva riuscita del viaggio, che però è subito soffocato dalla certezza della benevolenza celeste. Tuttavia, ragionando in termini di costruzione dell'evento, il troncamento della frase e il conseguente vuoto del parlato di Virgilio possono altresì rimandare all'utilizzo dell'immaginazione per prefigurare il seguito. Finché l'angelo non appare, immaginare che di lì a poco avverrà un colpo di scena è l'unica risorsa che il lettore ha – non si dimentichi che Virgilio non si sta rivolgendo a Dante – per sperare che i due personaggi possano entrare in Dite. D'altronde, è questa una situazione testuale consona alla narrativa dantesca, come ebbe a dire Foscolo commentando le immagini che da questa affioravano: «[Le immagini di Dante] sono ardite e prominenti figure di un alto rilievo, che ti sembra di poter quasi toccare, e cui l'*immaginazione* supplisce prontamente quelle parti che si nascondono alla vista»²² [corsivo mio].

L'«offrirsi» del messo divino come figura risolutiva di una situazione altrimenti irrisolvibile rimanda ad un altro benevolo intervento d'aiuto senza il quale Dante non avrebbe avuto occasione di dare inizio al suo viaggio nei tre regni dell'Oltretomba. Il riferimento va, chiaramente, alla prima apparizione di Virgilio in *Inf.* I che «si fu offerto» (*Inf.* I, v. 62) al Dante che rovinava in basso loco. Tale funzione del poeta latino è attestata con chiarezza da Klinkert nella descrizione del primo incontro tra Dante e Virgilio in relazione alla doppia codificazione del testo della *Commedia* secondo l'interpretazione crociana²³. Tuttavia, contrariamente alla funzione svolta ai piedi

²¹ *Inf.* VIII, vv. 128-130.

²² U. Foscolo, *Discorso sul testo della Commedia*, Torino, Aragno, 2000, p. 6.

²³ Klinkert si riferisce alla presenza e al reciproco condizionamento della poesia e non-poesia nella *Commedia* (T. Klinkert, *Problemi ermeneutici ed epistemologici della Commedia di Dante e la sua doppia codificazione quale testo poetico e testo di sapere*, in *Dante e la critica letteraria: una riflessione epistemologica*, a cura di T. Klinkert, A. Malzacher, Friburgo, Rombach, 2015, p. 20).

del monte di *Inf.* I, ora davanti ai bastioni chiusi della città di Dite Virgilio non è più sufficiente ai propositi di Dante poiché, in uno scenario in cui è richiesto un intervento di natura divina, il mantovano, personificazione del pensiero pagano, non può che essere momentaneamente declassato rispetto al potere della Grazia Santificante di cui il messo angelico è chiaro portavoce:

At this critical point in the journey Reason (i.e., Virgil) is revealed to be inadequate; Divine Grace, through the mediation of the messo, must intervene in order to assure that the Christian soul (Dante the way farer) may continue the pilgrimage toward salvation. In this interpretative frame the doctrine, if not entirely lost, is certainly somewhat diminished²⁴.

Only through Christ and in imitation of him can the door of Tartarus be unlocked²⁵.

Ecco che allora sopraggiunge il valido aiuto promesso dal cielo: «Ben m'accorsi ch'elli era da ciel messo» (*Inf.* IX, v. 85).

Nonostante nel tempo commentatori antichi e moderni abbiano proposto le più diverse interpretazioni del personaggio planato sullo Stige, la parafrasi «da ciel messo» indica senza alcun dubbio che si tratti di un angelo inviato da Dio. Inoltre, Virgilio sprona Dante ad inginocchiarsi in segno di reverenza, gestualità che verrà ripetuta al cospetto degli angeli purgatoriali²⁶.

Con la comparsa del messo divino si hanno finalmente a disposizione tutte le componenti del quadrato semiotico di Greimas che possono così essere assemblate:

Porta chiusa di Dite Oppositore/Impossibilità d'accesso al basso Inferno non-movimento / Messo divino (Aiutante) Accesso al basso Inferno (movimento)

²⁴ «A questo punto critico del cammino la Ragione (cioè Virgilio) si rivela inadeguata; la Grazia Divina, attraverso la mediazione del messo, deve intervenire per assicurare che l'anima cristiana (Dante personaggio) possa continuare il pellegrinaggio verso la salvezza. In questo quadro interpretativo la dottrina, se non del tutto persa, è certamente un po' scemata» (A. Iannucci, *Canto IX. The Harrowing of Dante from Upper Hell*, in *Lectura Dantis. Inferno*, a cura di in A. Mandelbaum, A. Oldcorn, C. Ross, Los Angeles, University of California Press, 1998, p. 124).

²⁵ «Solo attraverso Cristo e a sua imitazione la porta infernale può essere aperta» (Ivi, p. 125).

²⁶ Cfr. *Purg.*: II, v. 28; IX, v. 109; XII, v. 82.

Stando ai rapporti tra gli elementi della doppia correlazione binaria visti prima può ottenersi il seguente prospetto:

- Tra la porta chiusa di Dite e il messo divino v'è un rapporto di conflittuale reazione.
- Tra la porta chiusa di Dite e l'accesso al basso Inferno v'è un rapporto di contraddittorietà poiché la prima impedisce l'accesso al secondo; tra il messo divino e il non accesso al basso Inferno vige una relazione di contraddittorietà in quanto l'angelo invalida il non-movimento verso il basso.
- Tra l'impossibilità d'accesso al basso Inferno e l'eventualità che ciò avvenga vi è un rapporto di subcontrarietà: tra le due opzioni vi è una zona comune da intendersi come la potenzialità di accadimento/non accadimento dell'evento che cade esattamente nel lasso di tempo racchiuso tra il dubbio di Virgilio (potenzialità di non accadimento) e l'apparire dell'angelo (accadimento).
- La porta chiusa di Dite è complementare al non-movimento verso il basso Inferno implicandolo; il messo divino è complementare al prosieguo del cammino poiché lo implica.

La scena qui proposta rientra, inoltre, nell'opzione in cui l'Aiutante-angelo è in possesso di un oggetto-simbolo con il quale apre la porta di Dite: «Venne alla porta, e con una verghetta l'aperse, che non v'ebbe alcun ritegno» (*Inf.* IX, vv. 89-90).

La verga, indicata con un diminutivo che allude alla facilità dell'operare dell'angelo, è infatti un simbolo del potere: «questa verghetta dinota la giurisdizione e signoria della quale Iddio investì questo angelo»²⁷.

Ricostruito in tutte le sue parti, persino quelle simboliche, resta ora da vedere come Dante sprigioni da tale schema oppositivo la significazione allegorica che si è detta insita nel funzionamento dantesco della summenzionata topica.

È pratica abbastanza comune riferirsi al succedersi degli eventi fuori della città di Dite come ad una sacra rappresentazione concitata e frenetica sia nella tipologia dei personaggi

²⁷ D. Alighieri, *Inferno*, in *Commedia*, a cura di A.M. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, vol. I, 1991, p. 240.

coinvolti che nel comparto tecnico-stilistico di cui Dante si avvale per presentarci. Già il Sapegno ricordava come la tecnica narrativa del poeta, qui declinata in un febbrile avvicinarsi di scene giustapposte grazie ad un montaggio ritmico incalzante, giunga ad una piena compiutezza poiché Dante è consapevole di dover descrivere il superamento di un ostacolo di più ardua portata rispetto alle pur difficoltose prove occorse nell'alto Inferno:

Questa sorta di sacra rappresentazione risponde a una precisa ed evidente *esigenza strutturale*: sulla soglia della città di Dite, mentre il pellegrino s'accinge ad affrontare la parte più ardua del suo viaggio, si ripresentano, *con rinnovata gravità*, le ragioni di ansia e di perplessità, i dubbi, *gli ostacoli* e i pericoli, che s'erano già affacciati ed erano stati provvisoriamente superati all'inizio dell'impresa²⁸ [corsivo mio].

Tra i tanti che hanno affrontato la questione²⁹, si deve a Iannucci il merito di aver studiato sistematicamente il parallelismo tra l'evento che ha come protagonista il messo divino e il *Descensus Christi ad Inferos* del *Vangelo* di Nicodemo, la quale vicinanza tematica conferisce alla scena in cui l'angelo apre le porte di Dite una significazione allegorica che rimanda allo scontro tra le forze del bene e quelle del male. Si è dunque perfettamente riprodotta la logica che in Greimas consente il ricorso alla topica dell'Oppositore/Aiutante come congegno narrativo in quanto «su uno schermo assiologico, degli attanti rappresentano, in modo schematico, le forze benefiche e malefiche del mondo»³⁰.

Inoltre, condividendo una prassi di studio ricorrente in Bosco, incline a scomposizioni narratologiche d'interi passi danteschi in «momenti dell'azione»³¹, Iannucci espone un'inoppugnabile congruenza tra la struttura narrativa tripartita del *Descensus* ed *Inf.* VIII-IX. Nel *Vangelo* di Nicodemo si ha nell'ordine: Satana

²⁸ D. Alighieri, *La Divina Commedia*, in *La letteratura italiana. Storia e testi*, a cura di N. Sapegno, Milano-Napoli, Ricciardi, 1957, vol. IV, p. 103.

²⁹ Cfr. nota 126 in D. Alighieri, *Inferno*, in *Commedia*, a cura di A.M. Chiavacci Leonardi, cit., pp. 221-222.

³⁰ Greimas, *Semantica strutturale*, cit., p. 216.

³¹ U. Bosco, *Dante e il teatro medievale*, in *Studi filologici letterari e storici in memoria di Guido Favati*, Padova, Varanini & Pinagli, 1977, pp. 135-147.

e le sue truppe si dispongono all'offensiva contro Cristo; l'apparire di Cristo e l'apertura delle porte infernali; la liberazione dei Patriarchi, dei profeti e di altre figure dell'*Antico Testamento*. In Dante il primo movimento copre i versi 67-130 di *Inf.* VIII (i diavoli impediscono l'ingresso nella città di Dite; Virgilio cerca di negoziare con essi); il secondo movimento corrisponde ai primi sessanta versi del canto IX e si conclude con l'invocazione di Medusa da parte delle Erinni; infine, il terzo movimento coincide con l'apparire e l'agire del messo divino (*Inf.* IX, vv. 64-105). Può, quindi, concludersi che:

Although the harrowing is displaced in Cantos VIII and IX, the essence of the theme [...] is recovered, and so are the structure, tone, and dramatic rhythm of traditional accounts. In short, the whole episode is an original and powerful stylistic reworking of the harrowing of Hell, governed by the laws of Dante's cultural syncretism³².

La componente allegorica delineatasi con il sopraggiungere del messo divino è d'altronde anticipata da Dante con una momentanea sospensione della narrazione durante la quale si rivolge ai lettori:

O voi ch'avete li 'ntelletti sani,
mirate la dottrina che s'asconde
sotto 'l velame delli versi strani.

(*Inf.* IX, vv. 61-63)

Nel noto saggio «Gli appelli di Dante al lettore» (*Studi su Dante*, 1929), Auerbach riconosce al passo di *Inf.* IX – insieme ai primi quindici versi di *Par.* II – la più nobile e suggestiva forma della pratica con cui Dante richiama l'attenzione di chi ha «'ntelletti sani». Si tratta, ovvero, di quella in cui si registra l'impiego del solenne vocativo dell'invocazione classica seguito dall'imperativo³³. Per rinvenire l'allusione allegorica in questi

³² «Anche se il viaggio infernale è destituito nei canti VIII e IX, l'essenza del tema [...] viene recuperata, così come la struttura, il tono e il ritmo drammatico dei racconti tradizionali. Insomma, l'intero episodio è un'originale e potente rielaborazione stilistica della discesa infernale, governata dalle leggi del sincretismo culturale di Dante» (Iannucci, *Canto IX. The Harrowing of Dante from Upper Hell*, in *Lectura Dantis. Inferno*, cit., p. 129).

³³ E. Auerbach, *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 1985, pp. 313-314.

versi è necessario accostare all'interpretazione formale che ne dà Auerbach la constatazione del Della Volpe che, riflettendo sul «velame delli versi strani» citati da Dante, scrive che:

con la dottrina che si nasconde sotto il velo dei versi strani e che si svela solo agli sguardi dei lettori di mente sana, ci troviamo certamente di fronte a un'indicazione di allegoria formulata nei termini più classici. Con un procedimento insolito per le antiche letterature, è Dante stesso ad avvertire che il contesto di questi tre versi è stato scritto con un'intenzione allegorica sebbene gli eruditi di oggi si affannino molto a identificarla³⁴.

Interessante è anche l'idea proposta dal Sapegno, che in un'ideale chiusura del cerchio intreccia in una progressione logica l'aspetto strutturale, allegorico e topico dell'evento che anticipa il paradigma dell'Oppositore/Aiutante:

Guardando al complesso dell'episodio, che dev'esser ricondotto a una funzione unica dottrinale e strutturale (in rapporto con l'allegoria generale del poema), sembra chiaro che Dante, sul punto di affrontare la parte più difficile del suo viaggio infernale [...] abbia voluto sottolineare i più gravi ostacoli che l'uomo incontra e deve superare in questo suo sforzo per salvarsi³⁵.

Pertanto, ritornando alle intuizioni di Iannucci, con la rielaborazione del *Descensus Christi ad Inferos* Dante ricrea anche il valore allegorico da questo posseduto. Ciò che Iannucci però non nota è il peso che la correlazione tra la struttura Oppositore/Aiutante (Satana/Cristo) ha nella determinazione del livello allegorico in Dante. Se l'affronto dell'angelo alle leggi demoniache che sbarravano l'ingresso di Dite ha potuto assumere una simbolizzazione allegorica della rivalità morale tra il bene e il male, ciò è dovuto all'ingegnosità artistica di Dante che è stato in grado di riprodurre per *Inf.* IX il medesimo schema narrativo applicato allo scontro tra Cristo e Satana, il quale corrisponde perfettamente alla topica dell'Oppositore/Aiutante. Per cui, è l'intelaiatura narrativa topica, sulla quale poi andranno a collocarsi i concetti simbolici, che ha

³⁴ G. Della Volpe, *Leggere Dante. Antologia della critica dantesca*, Bologna, Zanichelli, 1976, p. 168.

³⁵ D. Alighieri, *La Divina Commedia*, in *La letteratura italiana. Storia e testi*, a cura di Sapegno, cit., p. 108.

consentito prima di ogni altra istanza la presupposizione di una significazione allegorica dell'evento di *Inf.* IX. Infatti, se Dante non avesse messo a contrasto forze oppostive non vi sarebbe stata nessuna allegoria etico-morale come quella che coinvolge la rivalità Cristo-Satana, né sarebbe stata espressa la raffigurazione mitica dei tratti valoriali della benevolenza divina (carità, pietà, predisposizione all'aiuto) e, per contrasto, delle disdicevoli depravazioni demoniache (indifferenza, imperturbabilità al soccorso).

Insomma, se *Inf.* IX possiede uno specifico significato allegorico (scontro bene-male) ciò è dovuto all'applicazione al canto infernale della topica dell'Oppositore/Aiutante – con tutti gli effetti ad essa corredati (movimento/non-movimento) – in una forma (Porta/Angelo) che deriva dal più originario degli schemi oppositivi Cristo/Satana.

La porta del secondo regno, l'angelo-custode e il rito penitenziale

Uguale logica interpretativa pertiene ad altri importanti passi della *Commedia*. Come per *Inf.* IX, nel corrispettivo canto purgatoriale Dante deve compiere un atto d'accesso, qui oltrepassando una stretta fenditura rocciosa rialzata da tre gradini di diversa cromatura e a guardia della quale v'è un angelo, un «portier ch'ancor non faceva motto» (*Purg.* IX, v. 78). Si tratta della porta del Purgatorio, attraversata la quale Dante e Virgilio potranno accedere alle cornici del secondo regno. Rispetto al parallelo *Inf.* IX, dove Dante è spettatore passivo dell'incedere degli eventi, ora è richiesta una sua partecipazione attiva per poter rompere la stasi che la porta serrata del Purgatorio allude. Dante, attraversati i tre gradini ai piedi della porta purgatoriale, dovrà chiedere devotamente misericordia all'angelo dopo aver riconosciuto i suoi peccati ed essersi per tre volte battuto il petto in segno di pentimento. Solo allora potrà domandare umilmente al guardiano che «'l serrame scioglia» (*Purg.* IX, v. 108). Faccio notare, a difesa della *vertical reading* qui praticata, che il termine «serrame» (serratura) occorre solamente in due canti della *Commedia*: oltre a *Purg.* IX, lo si incontra proprio in *Inf.* IX dove rimanda alla configurazione della porta

di Dite che dopo la discesa di Cristo agli Inferi «sanza serrame ancor si trova» (*Inf.* IX, v. 126).

Dimessamente pregato da Dante, dopo avergli ravvisati i suoi peccati, il guardiano incide sulla fronte del pellegrino sei P con una spada, e con due chiavi – l'una d'oro, l'altra d'argento – spalanca la porta del Purgatorio.

Come visto a proposito del messo di *Inf.* IX, anche l'angelo guardiano del Purgatorio ricorre a delle strumentazioni di chiaro valore simbolico. La spada può intendersi come la giustizia divina esercitata dal sacerdote confessore o come la parola di Dio che penetrando nell'intimo del fedele ne discerne l'autenticità del pentimento; le due chiavi, che Cristo diede all'apostolo Pietro e che aprono il regno dei cieli, sono una figurazione dell'atto del giudicare (chiave d'oro) e dell'assolvere (chiave d'argento):

La chiave d'oro rappresenta [...] l'autorità, che da Dio deriva ai suoi ministri di rimettere i peccati («potestas ligandi et solvendi»); la chiave d'argento, la prudenza e sapienza che al sacerdote si richiedono per esaminare le colpe e giudicare («scientia discernendi»)³⁶.

L'attribuzione all'angelo di una simbologia confessionale lo rende altresì, oltre che figura che brandisce oggetti-simbolo, simbolo egli stesso del sacerdote che amministra il sacramento della confessione.

Sono, quindi, rinvenute tutte le componenti, nonché i tratti simbolici da esse possedute, del quadrato semiotico di Greimas che si presenterà nella seguente forma:

Porta del Purgatorio Oppositore Impossibilità d'accesso al Purgatorio non-movimento / Angelo (Aiutante) Accesso al Purgatorio (movimento)

Ma come adopera Dante in chiave allegorica lo scontro tra il non-movimento indotto dalla porta del Purgatorio (Oppositore) e l'utilizzo degli oggetti-simbolo dell'angelo custode (Aiutante) per consentire l'ingresso alle cornici purgatoriali? La topica dell'Oppositore/Aiutante concorre alla formazione di un rilevante significato allegorico della scena racchiusa tra i

³⁶ Ivi, p. 498.

versi 73-132 allorquando Dante compie una ritualità penitenziale³⁷ resa necessaria per azionare l'intervento dell'angelo al fine di inficiare il non-movimento alluso dalla porta sbarrata del Purgatorio. L'angelo-Aiutante potrà, infatti, concedere l'ingresso a Dante solo dopo che questo si è reso autore di ciò che Raimondi definiva un «universo liturgico»³⁸, i cui presupposti d'attuazione risiedono proprio nell'ostacolo-Porta incontrato dal pellegrino:

Sul significato allegorico di tutta questa rappresentazione rituale sono d'accordo i commentatori antichi e moderni: essa simboleggia, nelle sue varie parti e momenti il sacramento della penitenza³⁹.

Pertanto, è il blocco all'incedere di Dante (Oppositore) che rende il suo atto penitenziale, con conseguente intervento dell'angelo (Aiutante), *conditio sine qua non* per l'ingresso al Purgatorio e con esso l'imporsi di una significazione allegorica all'evento narrato.

Inoltre, vale quanto riferito alla singolarità dell'episodio del messo divino di *Inf.* IX il cui significato non rimane isolato in un evento autonomo rispetto alla narrazione dell'intero poema. Al contrario, è rispettata l'accortezza con cui Dante, avvalendosi della topica dell'Oppositore/Aiutante, ha congegnato scene allegoriche che, pur nella loro apparente autoreferenzialità, alimentano un più alto significato sovra-testuale della *Commedia*:

[I] racconto di Dante è ben lungi dal ridursi a una fredda allegoria. [...] Da un punto di vista strutturale, l'episodio simbolico si inserisce in un più vasto simbolo, onde il Purgatorio è immagine del processo di purificazione dell'anima che supera le tentazioni e si converte a Dio. [...] [R]ito reale a cui il pellegrino si sottopone per rendersi degno di entrare nel mondo

³⁷ Dante deve pentirsi dei suoi peccati attraverso una procedura consumata-si nell'attraversamento dei tre gradini alla base della porta del Purgatorio. Infatti, stando alla teologia scolastica del tempo di Dante, i tre gradini rappresentano i tre progressivi momenti del sacramento della penitenza: *contritio cordis*, *confessio oris*, *satisfactio operis*; cfr. C. Ross, *Canto IX. The Ritual Keys*, in *Lectura Dantis. Purgatorio*, a cura di A. Mandelbaum *et al.*, Los Angeles, University of California Press, 2008, pp. 85-94.

³⁸ E. Raimondi, *Analisi strutturale e semantica del Canto IX del Purgatorio*, «Studi danteschi», XLV, 1968, pp. 121-146.

³⁹ D. Alighieri, *La Divina Commedia*, a cura di N. Sapegno, Firenze, La Nuova Italia, vol. II, 1981, p. 93.

del pentimento e dell'espiazione; conclusione riassuntiva delle esperienze dell'Antipurgatorio, e solenne preludio alla varia ispirazione religiosa e morale del Purgatorio vero e proprio⁴⁰.

Dunque, a conferma di una certa validità della lettura incrociata della *Commedia*, emergono simmetrie strutturali e da esse analoghe conformità ed affinità di contenuto con *Inf.* IX. Ciò è manifesto accennando anche all'appello al lettore a cui Dante ricorre come mezzo proemiale dei fatti che avrebbe di lì a poco presentato. Ugualmente alla funzione ravvisata in *Inf.* IX, anche in *Purg.* IX la sospensione del racconto e l'attenzione rivolta ai lettori è infatti da intendersi come preambolo che preannuncia invenzioni figurative, motivi dottrinali ed intenti allegorici:

Lettor, tu vedi ben com'io innalzo
la mia matera, e però con più arte
non ti maravigliar s'io la rinalzo.

(*Purg.* IX, vv. 70-72)

In conclusione, appare evidente come a più punti della *Commedia* pertenga una logica strutturale, e con essa interpretativa, articolata su configurazioni che presuppongono scontri tra oggetti e/o personaggi preposti al compimento di funzioni narrative opposte e riassumibili nell'operato della topica dell'Oppositore/Aiutante. Indubitabile, inoltre, la reinterpretazione della stessa conseguita da Dante, che la ridefinisce in una dialettica allegorica alla quale attribuisce, con una nobilitante svolta narratologica, qualità ben più performanti rispetto alla funzione che lo stesso modello ha in altre tradizioni letterarie dove si mostra indifferenziato ed accessoriale componente della vicenda narrata.

⁴⁰ Ivi, pp. 93-94.

Bibliografia

- Abbagnano N., *Defnizione dell'allegoria*, in *Dante nella critica*, Venezia, La Nuova Italia, 1975.
- Alighieri D., *Episole I-XIII*, a cura di A. Frugoni, G. Brugnoli, Milano-Napoli., Ricciardi, 1996.
- , *Convivio*, a cura di F. Brambilla Ageno, 2 voll., Firenze, Le Lettere, 1995.
- , *La Commedia secondo l'antica vulgata*, in *Le opere di Dante Alighieri. Edizione Nazionale a cura della Società Dantesca Italiana*, a cura di G. Petrocchi, 4 voll., Firenze, Le Lettere, 1994.
- , *Commedia*, a cura di A.M. Chiavacci Leonardi, 2 voll., Milano, Mondadori, 1991.
- , *La Divina Commedia*, a cura di N. Sapegno, 2 voll., Firenze, La Nuova Italia, 1981.
- , *Vita Nuova*, in *Le opere di Dante*, a cura di M. Barbi, Firenze, Società Dantesca Italiana, 1960.
- , *La Divina Commedia*, in *La letteratura italiana. Storia e testi*, a cura di N. Sapegno, 4 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1957.
- Auerbach E., *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 1985.
- Avalle d'A.S., *Semiologia dei testi letterari*, Milano, UTET, 2005.
- , *Modelli semiologici nella Commedia di Dante*, Milano, Bompiani, 1975.
- Bosco U., *Dante e il teatro medievale*, in *Studi filologici letterari e storici in memoria di Guido Favati*, Padova, Varanini & Pinagli, 1977.
- Dante*, a cura di R. Rea e J. Steinberg, Roma, Carocci, 2020.
- De Sanctis F., *Dell'argomento della Divina Commedia*, in *Saggi critici*, Napoli, Morano, 1888.
- Della Volpe G., *Leggere Dante. Antologia della critica dantesca*, Bologna, Zanichelli, 1976.
- , *Critica del gusto*, Milano, Feltrinelli, 1963.
- Fletcher A., *Allegoria. Teoria di un mondo simbolico*, Roma, Lerici, 1969.
- Foscolo U., *Discorso sul testo della Commedia*, Torino, Aragno, 2000.
- Greimas, A.J., *Semantica strutturale*, Milano, Rizzoli, 1971.
- Iannucci A., *Canto IX. The Harrowing of Dante from Upper Hell*, in *Lectura Dantis. Inferno*, a cura di A. Mandelbaum et al., Los Angeles, University of California Press, 1998.
- Klinkert T., *Problemi ermeneutici ed epistemologici della Commedia di Dante e la sua doppia codificazione quale testo poetico e testo di sapere*, in *Dante e la critica letteraria: una riflessione epistemologica*, a cura di T. Klinkert, A. Malzacher, Friburgo, Rombach, 2015.

- Maselli M., *La topica dell'Oppositore/Aiutante nella Commedia. Applicazione e reinterpretazione allegorica*, «La Parola del testo», XXIV, 1-2, 2020, pp. 49-64.
- Meletinskij E.M., *Archetipi letterari*, a cura di M. Bonafin, Macerata, eum, 2017.
- Meletinskij E.M. et al., *La struttura della fiaba*, Palermo, Sellerio, 1977.
- Muzzioli F., *Le teorie della critica letteraria*, Roma, Carocci, 2012.
- Pépin J., *Lettera e allegoria in Dante*, in *Leggere Dante. Antologia della critica dantesca*, a cura di A. Russo, E. Schiavina, Bologna, Zanichelli, 1976.
- Radice R., *I nomi che parlano. L'allegoria filosofica dalle origini al II sec. d.C.*, Brescia, Morcelliana, 2020.
- Raimondi E., *Analisi strutturale e semiotica del Canto IX del Purgatorio*, «Studi Danteschi», XLV, 1985, pp. 121-146.
- Ross C., *Canto IX. The Ritual Keys*, in *Lectura Dantis. Purgatorio*, a cura di A. Mandelbaum et al., Los Angeles, University of California Press, 2008.
- Vertical readings in Dantes's Comedy*, a cura di Corbett G., Webb H., 2 voll., Cambridge, Open Book Publisher, 2016.
- Zambon F., *Romanzo e allegoria nel Medioevo*, Lavis, La Finestra, 2000.

Luca Montanari

Tra Shem e Yafet. L'ermeneutica della Scrittura in Emmanuel
Lévinas

*Benedetto il Signore Dio di Shem!
Canaan sia loro schiavo. Dio
conceda a Yafet estesi confini e
abiti nelle tende di Shem.*

Genesi 9, 27

1. *Universalismo greco e particolarismo biblico*

Secondo il racconto biblico della *Genesi*, quando il diluvio terminò, e la nuova alleanza tra uomo e Dio fu stretta, furono i tre figli di Noè ad uscire per primi dall'arca: Shem, Cham e Yafet. In quanto progenitori di tutti i popoli della terra (*Ge.* 9,19), costoro rappresentano la narrazione mitica che fa capo a tutte le genealogie delle stirpi esistenti. Rispetto al tema che tratteremo la citazione posta all'inizio del nostro discorso ha un ruolo tutt'altro che secondario o di mera erudizione. La singolarità del rapporto che lega Shem e Yafet all'interno di questo versetto ricalca quell'annosa questione che nel pensiero contemporaneo si trova metaforizzata in questa apparente alternativa: Atene o Gerusalemme? O, detto altrimenti, sapienza biblica o *logos* filosofico? Tenendo conto che, da un lato, Yafet rappresenta il progenitore dei popoli del mondo greco nonché, correlativamente, la peculiarità di un pensiero che – tramite i concetti – mira all'universale e, dall'altro lato, Shem è il capostipite del popolo del Libro per eccellenza, si comprende facilmente come questo legame unico nel suo genere di differenze e consonanze sia vivificato da implicazioni teoretiche molto profonde.

Queste due identità distinte sono le radici che animano il pensiero di Emmanuel Lévinas nella sua organicità. Pur essendosi formato entro la scuola husserliana, il nostro autore non parte dal metodo della riduzione (che sia fenomenologica, trascendentale o eidetica), bensì, tramite una trasfigurazione della stessa semantica fenomenologica, dall'assunzione del Bene custodito nella Scrittura come trascendenza originaria che conduce da Dio alla soggettività umana. Che questa tensione animi anche le opere più esplicitamente filosofiche del nostro autore ci è confermato anche da Jean-Luc Marion il quale, nell'opera *L'idolo e la distanza*, afferma che

a fondamento non-detto del suo discorso, il pensiero giudaico sostiene il discorso detto [...] in Totalité et Infini, in fondo, chi prende la parola non sono né l'ente né la fenomenologia, ma, attraverso di loro, la parola dei profeti e la rivelazione della Legge; non si capirebbe nulla se non li si sentisse, presenti in sottofondo¹.

Richiamandoci ora alle opere di carattere prevalentemente "confessionale", frutto principalmente delle sue numerose letture talmudiche, *La traduzione della Scrittura* di Emmanuel Lévinas occupa indubbiamente un posto di rilievo essendo uno dei contributi più densi che egli ha elaborato in merito a questa tensione che risulta costitutiva all'interno della sua stessa identità filosofica. A conclusione di questa lettura talmudica, il nostro autore cita un frammento della *Gemara* in cui questo rapporto eccentrico tra Atene e Gerusalemme viene riaffermato e "curvato" entro lo specifico tema della traducibilità della Scrittura.

Rabbi Šimon ben Gamli'el dice: «Anche per i libri [santi], essi [i maestri] non hanno autorizzato [come altra lingua] che il greco». Rav 'Abbahu dice a nome di Rav Yo'hanan: «La halakah si conforma all'opinione di rabbi Šimon ben Gamli'el. E rav Yochsnan disse: Qual è la ragione che dava rabbi Šimon ben Gamli'el [della propria opinione]? Il versetto dice [*Ge.* 9,27]: Che Dio faccia crescere Yafet [Yaft Yefet] e che dimori nelle tende di Shem!» – Che il parlare di Yafet dimori nelle tende di Shem. Rav 'Hiyya bar Abba dice: «Per questa ragione: è scritto: "Che Dio doni la bellezza a

¹ J.L. Marion, *L'idole et la distance*, Paris, Grasset, 1977; tr. it. *L'idolo e la distanza*, Milano, Jaca Book, 1979, p. 223.

Yafet”. Ora, il greco è quanto c’è di più bello nella discendenza di Yafet; che dimori nelle tende di Shem»².

La traduzione della *Torah* ebraica, la cosiddetta Bibbia dei Settanta, è riconosciuta da Lévinas come investita da una profonda carica metaforica; una vera e propria elezione della lingua greca nella sua capacità di pensare l’universalità entro il “particolarismo ebraico” conducendo il senso letterale del detto e dell’acquisito verso un discorso inedito che giunga al di là di se stesso. Essendo per il nostro autore la stessa filosofia radicata in esperienze pre-filosofiche, il pensiero stesso non può dunque esimersi dal confrontarsi con l’evento sinaitico³. Come poter dire in un linguaggio differente – l’universale greco – la verità della Rivelazione custodita nella *Torah*? In che modo esprimere l’ispirazione propria dell’obbedire all’Altissimo non come tematizzazione dell’Altro ma nei termini della relazione etica?

La filosofia si fonda su esperienze la cui radicalità rimane enigmatica allo stesso pensiero, ma, al contempo, se si vuole comunicare a tutta l’umanità la dimensione pre-filosofica in cui riposa il religioso, è necessario “tradurre la Bibbia in greco”, cioè trasporre i suoi significati in linguaggio filosofico. Nel dischiudersi di questo orizzonte, le categorie ontologiche della filosofia vengono sostituite da quelle etico-relazionali; è proprio nel recupero della specificità biblica – nelle sue narrazioni, nel suo linguaggio, categorie ecc. – che si dà la capacità di un pensiero-altro, sottratto ad ogni pretesa di dominio violento sulla differenza⁴. La frizione che intercorre tra Shem e Yafet (tra Scrittura e *Sophia*) non è, in tal senso, una forzatura ermeneutica che tenta l’unificazione tra due classi di significati tra loro impermeabili; è in questa recipro-

² Trattato *Megilla* 9b. Citato da E. Lévinas, *A l’heure des nations*, Paris, Minuit, 1988; tr. it. *Nell’ora delle nazioni. Letture talmudiche e scritti filosofico-politici*, Milano, Jaca Book, 2000, p. 42.

³ Cfr. E. Lévinas, *Éthique et infini. Dialogues avec Philippe Nemo*, Paris, Fayard, 1982; tr. it. *Etica e Infinito. Dialoghi con Philippe Nemo*, Roma, Castelvecchi, 2018, p. 51.

⁴ Specifichiamo che nel parlare di dominio violento sulla differenza Lévinas fa riferimento all’ontologia intesa come logica totalizzante capace di ricondurre l’alterità dell’Altro ad una forma immanentizzata delle categorie del Medesimo.

ca tessitura che si iscrive la loro originaria vocazione⁵. Questa tensione è interpretazione reciproca, dove «le categorie dell'uno si chiariscono grazie a quelle dell'altro. Pertanto la Bibbia è riguardata eticamente e l'etica è trascritta biblicamente»⁶. Nel riconoscimento di questa fitta trama di correlazioni il valore eccedente dell'umano è finalmente colto nella sua portata rivelativa: la sproporzione che si afferma nella categoria lévinassiana della responsabilità per Altri ci informa dell'originaria interdipendenza tra quest'ultimo, l'Io e Dio.

Il recupero di questi temi propri della stessa identità ebraica – la semantica della relazione che si dà nelle figure dell'orfano, del povero, dello straniero o della vedova⁷ – entro l'alveo filosofico contemporaneo non sono da intendersi come una ricaduta entro un'ingenuità empirista, piuttosto testimoniano il sapiente recupero degli insegnamenti della Scrittura entro il suo peculiare metodo fenomenologico. È nell'ispirazione derivante dalla sua appartenenza all'ebraismo che il nostro autore ripensa radicalmente le componenti principali del pensiero occidentale: rifiuto del primato ontologico e trasfigurazione etica delle categorie centrali della stessa filosofia. Per Lévinas la peculiarità propria del pensiero concettuale deve essere reinterpretata non come una totalità inglobante in cui la traduzione dei temi

⁵ «La lettura ebraica non è affatto prevenuta, anche se, qui, essere lettore prevenuto significa non la sterilità dei pregiudizi dogmatici, ma la possibilità – e i rischi – di un pensiero che trascende il dato; è probabilmente la traccia straordinaria che la traccia della Rivelazione lascia in un pensiero che, al di là della visione dell'essere, intende la parola di Dio. Presentare tale scrittura al lettore greco, la cui filosofia, il cui linguaggio ci porta, al di là del suo vocabolario o della sua grammatica, un'altra meraviglia dello spirito: il linguaggio di un'intelligenza e di un'intelligibilità aperte allo spirito non prevenuto, è per la *Torah* una prova necessaria». Cfr. Lévinas, *Nell'ora delle nazioni*, trad. cit., p. 59. In proposito si veda anche Cfr. S. Grossi, *Ebraismo e greco nella riflessione di Emmanuel Levinas*, «Vivens Homo. Rivista di teologia e scienze religiose», IX, 2, 1998, pp. 437-467; O. Ombrosi (a cura di), *Tra Torah e Sophia. Orizzonti e frontiere della filosofia ebraica*, Genova-Milano, Marietti, 2011.

⁶ R. Mancini, *L'amore politico. Sulla via della nonviolenza con Gandhi, Capittini e Levinas*, Assisi, Cittadella, 2004, p. 229. Per una panoramica più generale nel pensiero ebraico rispetto a questa stessa tematica cfr. A. Fabris, *Etica e religione. I percorsi dell'ebraismo*, «Filosofia e Teologia», I, 1996, pp. 65-74.

⁷ Cfr. E. Lévinas, *Difficile Liberté*, Paris, Albin Michel, 1963; tr. it. *Difficile libertà. Saggi sul giudaismo*, 2ª ed., Milano, Jaca Book, 2017, p. 37.

della *Torah* viva della perfetta adeguazione dei suoi termini entro un universo concettuale e scritturale che non gli è proprio⁸; il legame tra Atene e Gerusalemme non è né una pura omologazione – un appiattimento delle rispettive categorie su quelle dell'altro – né l'incomunicabilità autistica e muta propria di due oceani culturali impermeabili l'uno all'altro.

L'idea di traduzione che ha in mente Lévinas, e che emerge in maniera perspicua da questi brevi e preliminari cenni, ha a che fare con una frizione costante tra due margini che il pensiero non può dominare «ma a partire da[i] qual[i] può pensare»⁹. Questa traduzione, come già detto, non è la perfetta trasposizione quanto, piuttosto, la traduzione tentata e sconfitta entro cui il dialogo può respirare. Come giustamente argomenta Giovanni Ferretti, per Lévinas

la filosofia non riuscirà mai a esprimere in modo esaustivo nel proprio “detto” l'esperienza da cui ha avuto origine; questa resterà quindi la sua fonte indicibile di significato e al tempo stesso la contestazione costante di ogni sua pretesa di autosufficienza ed esaustività¹⁰.

La *Torah*, come la tradizione ebraica nel suo complesso, è

apertura di un orizzonte di senso da “riscattare” fenomenologicamente con il rimando all'esperienza umana universale, cercando di indirizzare lo sguardo verso ciò che a tutti è dato di “vedere” risalendo alle intenzioni, spesso nascoste, che stanno all'origine dei propri pensieri e delle proprie azioni¹¹.

Questa tensione tra elementi è sì una frattura che si apre nella fragilità del dialogo, ma, al contempo, è proprio quest'ultima qualificazione che consente a Lévinas di dischiudersi ad un pensiero dell'ospitalità nei confronti dell'eterogeneo, dialogico ancor prima che dialettico; «accoglienza aperta o offerta all'altro.

⁸ Cfr. E. Lévinas, *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*, Hauge, Nijhoff, 1961; tr. it. *Totalità e Infinito. Saggio sull'esteriorità*, 2ª ed., Milano, Jaca Book, 2016.

⁹ E. Lévinas, *Parole et Silence et autres conférences inédites au Collège philosophique*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2009; tr. it. *Parola e Silenzio e altre conferenze inedite al Collège philosophique*, Milano, Bompiani, 2012, p. 172.

¹⁰ G. Ferretti, *Emmanuel Levinas. Un profilo e quattro temi teologici*, Brescia, Queriniana, 2016, pp. 20-21.

¹¹ Ivi, p. 21.

La ragione stessa è un ricevere»¹² nella misura in cui l'ospitalità ci informa, da un lato, della naturale vocazione all'accoglienza della differenza – “che il parlare di Yafet dimori nelle tende di Shem” – e, dall'altro lato, della separazione che deve necessariamente intercorrere tra questi due termini affinché nell'apertura si dia il dialogo e non una fusione omologante. È entro questa ospitalità, generata dalla frizione tra queste due sapienze, che si rivela ciò che l'autore stesso definisce «monoteismo etico»¹³.

2. *Il pensiero in cammino verso la Parola*

L'uomo che riscopre la propria vocazione originaria nell'appello di un Bene al di là dell'Essere riconosce la propria personale responsabilità dialogica nei confronti di questa diacronia enigmatica. Entro questo quadro l'interprete della Scrittura, secondo Lévinas, è eletto a farsi carico della scelta radicale tra una lettura idolatrica del testo e un suo farsi testimone di tale verità; si tratta, cioè, di riconoscere all'interno del Detto del Libro l'essenza profetica entro cui si può ancora udire il Dire originario della Parola di Dio in esso inscritta. Il complesso rapporto che si instaura tra linguaggio e Rivelazione¹⁴ assume una complessa trama di conseguenze: in primo luogo, l'esperienza vivente che emerge dalla Scrittura è quella di un senso pre-filosofico da cui però lo stesso *logos* trova la propria necessaria fonte generativa¹⁵: il Dire che ne anima il senso si qualifica come un'inafferrabile trascendenza di senso. In secondo luogo, la necessaria traduzione del Dire del testo sacro in un Detto comunicabile – l'evento sinaitico del consegnarsi in un linguaggio umano dell'esperienza della Rivelazione della Parola ne rap-

¹² J. Derrida, *Adieu à Emmanuel Lévinas*, Paris, Galilée, 1997; tr. it. *Addio a Emmanuel Lévinas*, Milano, Jaca Book, 2011, p. 88.

¹³ Lévinas, *Nell'ora delle nazioni*, cit., p. 43.

¹⁴ Su questo punto vedi il bel saggio di G. Sansonetti sui nessi che intercorrono tra Rivelazione e linguaggio in Emmanuel Lévinas cfr. G. Sansonetti, *Emmanuel Lévinas. Rivelazione come dire originario*, «Filosofia e Teologia», III, 1996, pp. 479-494.

¹⁵ Afferma Lévinas in *Difficile Libertà*: «il pensiero dei maestri del *Talmud* procede da una riflessione così radicale da soddisfare anche le esigenze della filosofia». Cfr. Lévinas, *Difficile libertà*, cit., p. 93.

presenta la narrazione biblica per eccellenza – non potrà mai esaurire l'originaria significazione etica di un linguaggio che indirizza alla responsabilità verso Altri. Questa non-sincronicità tra Dire e Detto della Parola che si consegna alla forma grafica della scrittura – come correlato del legame tra Atene e Gerusalemme – dischiude il paradosso etico-religioso dell'Infinito che si dona nel finito¹⁶.

Se la relazione con l'Infinito, nella sua connessione etica con la problematica diacronica dell'origine, dischiude il carattere trascendente della Scrittura, un approccio idolatrico alla Scrittura è, invece, l'espressione per eccellenza della dissoluzione dell'intrigo etico. In questa dissoluzione della santità enigmatica del testo, il soggetto compie una rottura con l'aldilà enigmatico a cui ci indirizza la significazione etica della Rivelazione¹⁷. «Il soggetto tenta di porre direttamente davanti ai propri occhi ciò che è invece originariamente alle “proprie spalle”, ciò che lo precede e lo eccede, ciò che lo avvolge e coinvolge raggiungendolo da un “passato che non è mai stato presente”»¹⁸. In questo tentativo idolatrico di recupero dell'indicibilità della Parola; l'io compie un rovesciamento della trascendenza in immanenza con coloriture finitistiche, riduzione del non-tematizzabile a concetto; questa ontologizzazione dell'ordine etico della Scrittura ne scioglie l'intrigo, riducendo quest'ultima a mero oggetto di analisi e sradicando l'interprete dalla sua responsabilità infinita.

¹⁶ «Il grande pensiero racchiuso nel principio consiste nell'ammettere che la Parola di Dio può essere contenuta nelle parole di cui si servono tra loro gli esseri creati. Mirabile contrazione dell'Infinito, il “più” abitante nel “meno”». Cfr. E. Lévinas, *L'au-delà du verset*, Paris, Minuit, 1982; tr. it. *L'aldilà del versetto. Letture e discorsi talmudici*, Napoli, Guida, 1986, p. 59. Poco più avanti nel testo Lévinas ribadisce il concetto approfondendone ulteriormente la prospettiva teoretica: «il più nel meno! Un aldilà della ragione donato alla ragione; un aldilà della ragione che contraddistingue forse la presenza di un ordine altro rispetto alla presenza di un tema sul quale ci si piega». Cfr. *ivi*, p. 99.

¹⁷ Lévinas, in proposito, usa proprio il termine religione per designare la relazione etico-metafisica tra Medesimo e Altro senza che questo stesso legame si trasformi in totalità; tale correlazione, ovviamente, caratterizza in termini etici anche la connessione con la trascendenza divina. «L'ordine etico non è una preparazione ma l'accesso alla Divinità». Cfr. Lévinas, *Difficile libertà*, cit., p. 130.

¹⁸ S. Petrosino, *Creazione ed etica. Sull'ebraismo di E. Lévinas*, «Discipline Filosofiche», IX, 1999, pp. 229-250, p. 239.

A ben vedere questo significare al di là della lettera come qualità propria della scrittura ispirata ci riporta a quella differenziazione che costituisce il cuore centrale, battente e vivo, di *Altrimenti che essere*: quella particolare riduzione fenomenologica che ritrova nel Detto la significazione originaria del Dire. La capacità che ha la Scrittura di significare “al di là del versetto” ci riporta a quella complessa relazione di non-simultaneità in cui il Dire e il Detto si trovano già da sempre invischiati. Il Dire, in quanto significazione etica originaria, è infatti la dimensione “controcorrente” rispetto alla presenza intesa come acquisizione o esaustività totale del significato interno scritto.

Nella correlazione tra il Dire e il Detto – quale farsi segno del Dire nella forma di testo – si instaura uno spazio di istituzione che da un lato permette la commensurabilità, entro un linguaggio condiviso, dell’intenzionalità del pensiero nel suo esprimersi ma, dall’altro lato, incorre necessariamente anche in una perdita della potenza polisemica propria della significazione etica originaria.

[II] Dire pre-originario si muta in un linguaggio in cui Dire e Detto sono correlativi l’uno dell’altro [...]. La correlazione del Dire e del Detto, vale a dire la subordinazione del Dire al Detto, al sistema linguistico e all’ontologia è il prezzo che esige la manifestazione¹⁹.

L’evidente aporia in cui incorre ogni linguaggio di tipo rivelativo è per Lévinas ben chiara; nondimeno, ciò non conduce il nostro autore a quella sorta di “spossamento del pensiero” che è invece l’esito derridiano di *Violenza e Metafisica*²⁰. In questo spazio-di-istituzione che determina la presa di distanza dal Dire, quest’ultimo non è irrimediabilmente disciolto all’interno del linguaggio proposizionale; il Dire «non si esaurisce in questo Detto e il segno non è spuntato sulla terra dell’ontologia del Detto»²¹. Questa citazione ci conduce innanzi a quella peculiaria

¹⁹ E. Lévinas, *Autrement qu’être ou de-là de l’essence*, Hauge, Nijhoff, 1978; tr. it. *Altrimenti che essere o al di là dell’essenza*, 2ª ed., Milano, Jaca Book, 2018, p. 9.

²⁰ Cfr. J. Derrida, *L’écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967; tr. it. *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 99-198.

²¹ E. Lévinas, *Noms propres*, Montpellier, Fata Morgana, 1976; tr. it. *Nomi propri*, Roma, Castelvecchi, 1984, p. 83.

re riduzione fenomenologica che, di fatto, rappresenta il cuore dell'intero progetto dell'opera del 1974: il ritorno alla significazione etica originaria quale riduzione del Detto al Dire²². Il sovrappiù della Parola che si “nasconde” nella Scrittura non potrà mai essere sussunto entro un processo di disvelamento del *logos*: quest'ultimo, piuttosto, dovrà essere ospitale nei confronti dell'inafferrabilità del Dire grazie al riconoscimento del carattere-altro e sempre ulteriore del testo sacro. Discorso, questo, in evidente opposizione rispetto ad un'interpretazione ontoteologica della Rivelazione.

Il Dire originario di cui vive il senso della Scrittura «si dice più lontano del suo Detto»²³. L'ermeneutica di Lévinas, distanziandosi sia dal metodo storico-critico che dall'idea disvelamento in quanto appropriazione immanentistica proprio del linguaggio dell'ontoteologia²⁴, abita quello spazio tra la Parola e la molteplicità delle sue interpretazioni che si danno nel Detto del discorso. Questa ininterrotta catena di trasmissione ci riconduce a quell'asimmetria, fondamentale per l'idea ebraica di interpretazione, entro cui la diacronia del Dire viene affidata alla distanza senza che questo compito si rassegni al mutismo. Questa sproporzione è quella che lega l'ermeneuta (quale allievo) a tutta la serie di maestri che l'hanno preceduto – cioè la

²² La riduzione di cui ci parla Lévinas è «la riduzione del Detto al Dire, al di là del *Logos*, [...] la riduzione alla significazione, all'uno-per-l'altro della responsabilità». Cfr. Lévinas, *Altrimenti che essere*, cit., p. 57.

²³ E. Lévinas, *Nouvelles lectures talmudiques*, Paris, Minuit, 1996; tr. it. *Nuove letture talmudiche*, Milano, SE, 2004, p. 36.

²⁴ «La rivelazione religiosa è così già da subito assimilata allo svelamento che opera la filosofia. Che un discorso possa parlare altrimenti che per dire ciò che è stato visto e sentito, visto e sentito al di fuori o interiormente, che ci sia un senso altro dall'apparire dell'essere, tutto questo resta insospettabile e insospettato. Di conseguenza l'essere religioso interpreta il proprio vissuto come esperienza, così come interpreta Dio, di cui pretende fare esperienza, in termini di essere. In tal modo si produce inevitabilmente un ritorno all'immanenza; non a caso la filosofia di Dio è nella nostra tradizione un'ontologia. [...] il discorso può forse significare altrimenti che significando un tema? Dio significa come tema del discorso religioso che lo nomina? La tematizzazione di Dio nell'esperienza religiosa ha già mancato la dismisura dell'intrigo dell'infinito che rompe l'unità dell'io penso». Cfr. E. Lévinas, *Dieu, la Mort et le Temps*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1993; tr. it. *Dio, la Morte e il Tempo*, Milano, Jaca Book, 1996, pp. 286-287.

tradizione a cui egli appartiene –, scardinando ogni pretesa di dominio sul senso da parte dell'interprete.

L'interpretazione idolatrica della Scrittura non consiste dunque né nel suo farsi Detto – cioè in un'interpretazione attualizzante – né, per usare la metafora che ha fatto da *fil rouge* a tutta la nostra trattazione, nella traduzione in greco – cioè nei termini universali propri del linguaggio filosofico – della specificità del Suo messaggio²⁵. La traduzione di un versetto, la sua parziale “correzione” che è resa necessaria in questa trasposizione linguistica, non ne modifica il senso; anzi, è lo stesso Lévinas ad informarci sul fatto che a volte questo passaggio è essenziale per chiarire ciò che, preso in senso letterale, non conduce ad altro se non al malinteso. Questa discontinuità, che si può attestare nella trasposizione in greco del “particolarismo ebraico”, è apertura feconda al senso della Scrittura.

L'idolatria consisterebbe nel ridurre queste fonti a storie e aneddoti vissuti dagli individui del passato, invece di percepirvi la profezia degli uomini e il genio del popolo e di intendervi la nascita di un messaggio per tutti, e la voce di Dio nella sua dirittura estrema attraverso l'apparenza delle vie tortuose che segue²⁶.

La Rivelazione, infatti, non si dà nel modo dell'appropriazione; la Scrittura mantiene la paradossalità della trascendenza di Dio nell'immanenza della lettera: in ciò risiede la specificità di un linguaggio che nella sua aporeticità, e proprio per merito di esse, può significare al di là di se stesso. Il Dire del testo sacro – questo intrigo enigmatico – si “manifesta” in maniera perspicua nella forma dell'assenza. La Rivelazione si mostra essenzialmente solo in virtù della sua traccia e non come datità fenomenica: traccia di un'*illeità* che non è mai alla “portata di mano”.

²⁵ Cfr. Lévinas, *Nell'ora delle nazioni*, cit., pp. 39-62. Questa impostazione ermeneutica si vuole, dunque, porre al di fuori dell'approccio filologico e al di là dell'attenzione sugli aspetti puramente materiali del testo. Il problema della trasposizione linguistica, nei termini dell'universalizzazione filosofica del particolarismo biblico, non è legato al dominio dell'intraducibile; quest'ultimo, piuttosto, va letto come indice dell'ulteriorità proprio di una trascendenza che non può mai essere pienamente colta all'interno del Detto.

²⁶ Ivi, p. 74.

Quella lévinassiana è dunque una metodologia interpretativa che è segnata da una temporalità che sfugge ad ogni linearità. Questa lettura-ricerca è ciò che in maniera perspicua caratterizza il pensiero del popolo d'Israele innanzi alla sua tradizione. Tale metodologia interpretativa, esistenziale ancor prima che antropologica, trova infatti la sua radice nella metodologia rabbinica della lettura della Scrittura – il *Midrash* – recuperata alla luce del carattere filosofico dell'ermeneutica del Novecento (scevra sia dalla pretesa dogmatica che da quella romantica di annullamento della personalità dell'esegeta). L'interpretazione precede e ingloba la Scrittura – pur nella reciproca pariteticità assiologica – poiché quest'ultima risulta “muta” in assenza di una tradizione, quale filtro ottico attraverso cui quest'ultima viene ricevuta e letta, e di una comunità che la commenta.

Questa ripetizione in vista della trasformazione del testo ci informa, infatti, circa la partecipazione reale ed eminentemente attiva del lettore nella riproduzione creativa del testo. L'interprete viene investito – ed eletto – di un'infinita responsabilità; ciò è reso ancor più evidente se si tiene conto che i testi tradizionali del popolo eletto sono generalmente privi di vocali – a causa della struttura triconsonantica delle lingue semitiche – ed è dunque compito del lettore vocalizzarli e, dunque, aprire il testo «ad una gamma di significati di straordinaria ampiezza»²⁷. In tal modo si ribadisce ulteriormente come per Lévinas l'interpretazione della Scrittura non sia, dunque, né dominio del significato né egemonia del senso unico, ma presuppone che nel lettore si dia una propensione all'ospitalità della Parola – un'accoglienza dell'alterità nella manifestazione della Sua trascendenza – quale imprescindibile preludio alla sua comprensione. «Il ripetere, infatti, presuppone innanzitutto un essere aperti all'alterità del testo; vuol dire infrangere l'apparente verità del testo per farvi scaturire un percorso esistenziale»²⁸.

²⁷ M.A. Ouaknin, *TSIMTSOUM. Introduction à la méditation hébraïque*, Paris, Albin Michel, 1992; tr. it. *La 'lettura infinita'. Introduzione alla meditazione ebraica*, Genova, ECIG, 1998, p. 101.

²⁸ P. Cabri, *La lettura infinita. Interpretazioni talmudiche di Emmanuel Lévinas*, Roma, Garamond, 1993, p. 115.

Questa capacità propria del testo sacro di indicare una via oltre la carnalità della sua iscrizione si rende possibile in quanto la Rivelazione sinaitica – il comando originario della Legge attraverso cui si instaura l'alleanza – non è un sapere, ma l'evento etico che indirizza ogni soggetto nei confronti del volto d'Altri. Il testo sacro, infatti, dischiude la situazione paradossale di una libertà che non ha inizio né con l'atto né con un potere già nelle mani del soggetto, bensì da una passività fondamentale; un subire che si qualifica sia come contatto che come elezione. La santità del testo ci testimonia, infatti, di un "intrigo", cioè il particolare modo di significare dell'Infinito; «ciò a cui si appartiene senza avere la posizione privilegiata del soggetto che contempla»²⁹. Poiché il linguaggio umano non può rendere giustizia alla trascendenza propria di Dio – e del Suo messaggio – per tutte le ragioni che abbiamo già chiarito, la Parola di Dio non può essere staticizzata entro un asserto unico e inamovibile. Nel divieto di farsi immagine di Dio (*Dt.* 5, 8-10), è come se la stessa Scrittura si appellasse al suo lettore, gridando costantemente "interpretami". Sembra quasi che Lévinas rielabori filosoficamente, e in modo paradigmatico, la narrazione biblica dell'*Esodo* entro la sua peculiare accezione ermeneutica di interpretazione infinita. La metafora del popolo eletto in marcia verso la Terra Promessa ben semantizza l'idea di un domandare infinito, di un'esegesi perpetua, entro cui però – come ci indica il mancato ingresso di Mosè presso la Terra di Israele – non vi potrà mai essere l'acquisizione di un senso ultimo e definitivo.

3. *Conclusione: un pensiero che respira attraverso i margini*

Staccando l'io dalle sue pretese gnoseologiche (e non solo) di riduzione dell'eteronomia ad una mera forma di immanenza, Lévinas mostra come l'apparente diatriba tra Atene e Gerusalemme non vada risolta entro la riduzione osmotica del pensiero biblico ad una mera forma pre-razionale di ragionamento,

²⁹ Lévinas, *Dio, la Morte e il Tempo*, cit., p. 269.

da superare in vista di un più alto grado di universalizzazione; il *logos* filosofico si deve infatti (ri)scoprire radicato nella trascendenza quale alterità radicale la cui prima esperienza non può darsi nel dominio ma si presenta, piuttosto, come risposta nella sensibilità del contatto con Altri. Entro questa dimensione il soggetto si trova interpellato – ed eletto –, nella sua responsabilità, da una Legge che lo precede ma che non si impone coercitivamente; una storia di liberazione che custodisce il segreto della trascendenza radicale che si dà nella rivelazione del Nome di Dio sottratta ad ogni sua possibile manomissione da parte dell'uomo (Es. 3, 13-15).

È questa, per Lévinas, la condizione dell'ebreo che troviamo delineata, in particolar modo, nei *Quaderni di prigionia*³⁰. Nella sofferenza della segregazione si annuncia una condizione (quasi) ontologica³¹; è proprio in questa situazione di costante impotenza, spossamento e prevaricazione che, tuttavia – traducendo l'esperienza ebraica come condizione propria dell'intera umanità – si dischiude la possibilità della salvezza che si dà nell'evento dell'elezione³². Non uccidere è la legge che Dio stabilisce con il popolo eletto: assegnazione di una responsabilità infinita nei confronti del prossimo.

Il giudaismo assume quindi i contorni di una fede che non è vissuta né nel misticismo né, tantomeno, entro l'esperienza violenta del sacro, ma secondo i dettami propri di una responsabilità infinita che si stabilisce nell'enigma. Se, infatti, la Parola di Dio mi ordina verso Altri, nondimeno Egli si mantiene nel segreto che si nasconde all'interno del Detto della Scrittura. Di

³⁰ Si vedano in proposito i capitoli dei *Quaderni* intitolati “Prigionia”, “La spiritualità del prigioniero israelita” e “L'esperienza ebraica del prigioniero”. Cfr. E. Lévinas, *Carnets de captivité et autres inédits*, Paris, Grasset/IMEC, 2009; tr. it. *Quaderni di prigionia e altri inediti*, Milano, Bompiani, 2011, pp. 207-209; 211-214; 215-221.

³¹ «Trasformando la solitudine in una forma dell'*In-der-Welt-Sein* Heidegger si impedisce di vedere nella solitudine il nulla del fatto stesso dell'essere e la via di salvezza. Il male della solitudine non è il fatto di un essere che si trova male nel mondo; ma il male del fatto dell'essere – a cui non si può rimediare con un essere più completo, ma con la salvezza. Salvezza non è l'essere». Cfr. Ivi, p. 64.

³² Cfr. D. Arbib, *Il dasein, il cristianesimo e l'ebreo. Nota su Levinas e l'analitica dell'ebreo*, in *Levinas inedito. Studi critici*, a cura di S. Facioni et al., Milano, Mimesis, 2015, pp. 117-126.

qui lo stretto legame tra fenomenologia ed ebraismo di cui si nutre il pensiero di Lévinas il quale lo porta ad interrogare la Scrittura quale opera che, se ascoltata a dovere, dischiude l'uomo al suo senso fondamentale.

Avendo sottolineato l'aporeticità propria di un linguaggio che nel suo Detto finito riflette l'infinità di un Dire che lo anima e lo sovrasta, si comprende come la traduzione in greco della saggezza del popolo di Shem non possa concretizzarsi entro gli orizzonti rassicuranti di un luogo di istituzione conchiuso in se stesso; dove i confini tra Atene e Gerusalemme si assottigliano talmente tanto da fondersi reciprocamente. La costante tensione di co-implicazione non fusionale tra il Dire originario e il Detto concettuale, nonché la peculiare riduzione fenomenologica del Detto alla fondamentale significazione del Dire, ci ricorda come la permanente tensione tra questi due margini del pensiero siano in verità la soglia – sempre in costante movimento – attraverso cui il loro dialogo conduce il pensiero al di là di se stesso. In Lévinas, il recupero della sapienza biblica entro il pensiero filosofico – nel mantenimento della loro costitutiva tensione – ci indirizza verso un pensiero dei margini che ci invita a pensare il dialogo proprio nella frizione di queste frontiere. Non-luogo utopico entro cui la trascendenza è ospitata nell'immanenza e nel quale Yafet dimora nelle tende di Shem.

Bibliografia

- Arbib D., *Il dasein, il cristianesimo e l'ebreo. Nota su Levinas e l'analitica dell'ebreo*, in *Levinas inedito. Studi critici*, a cura di S. Facioni et al., Milano, Mimesis, 2015, pp. 117-126.
- Cabri P., *La lettura infinita. Interpretazioni talmudiche di Emmanuel Levinas*, Roma, Garamond, 1993.
- Derrida J., *Adieu à Emmanuel Lévinas*, Paris, Galilée, 1997; tr. it. *Addio a Emmanuel Lévinas*, Milano, Jaca Book, 2011.
- , *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967; tr. it. *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 2002.
- Fabris A., *Etica e religione. I percorsi dell'ebraismo*, «Filosofia e Teologia», I, 1996, pp. 65-74.
- Ferretti G., *Emmanuel Levinas. Un profilo e quattro temi teologici*, Brescia, Queriniana, 2016.

- Grossi S., *Ebraismo e greicità nella riflessione di Emmanuel Levinas*, «Vivens Homo. Rivista di teologia e scienze religiose», IX, 2, 1998, pp. 437-467.
- Lévinas E., *Carnets de captivité et autres inédits*, Paris, Grasset/IMEC, 2009; tr. it. *Quaderni di prigionia e altri inediti*, Milano, Bompiani, 2011.
- , *Parole et Silence et autres conférences inédites au Collège philosophique*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2009; tr. it. *Parola e Silenzio e altre conferenze inedite al Collège philosophique*, Milano, Bompiani, 2012.
- , *Nouvelles lectures talmudiques*, Paris, Minuit, 1996; tr. it. *Nuove letture talmudiche*, Milano, SE, 2004.
- , *Dieu, la Mort et le Temps*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1993; tr. it. *Dio, la Morte e il Tempo*, Milano, Jaca Book, 1996.
- , *A l'heure des nations*, Paris, Minuit, 1988; tr. it. *Nell'ora delle nazioni. Letture talmudiche e scritti filosofico-politici*, Milano, Jaca Book, 2000.
- , *Éthique et infini. Dialogues avec Philippe Nemo*, Paris, Fayard, 1982; tr. it. *Etica e Infinito. Dialoghi con Philippe Nemo*, Roma, Castelvechchi, 2018.
- , *L'au-delà du verset*, Paris, Minuit, 1982; tr. it. *L'aldilà del versetto. Letture e discorsi talmudici*, Napoli, Guida, 1986.
- , *Autrement qu'être ou de-là de l'essence*, Hauge, Nijhoff, 1978; tr. it. *Altrimenti che essere o al di là dell'essenza*, 2ª ed., Milano, Jaca Book, 2018.
- , *Noms propres*, Montpellier, Fata Morgana, 1976; tr. it. *Nomi propri*, Roma, Castelvechchi, 1984.
- , *Difficile Liberté*, Paris, Albin Michel, 1963; tr. it. *Difficile libertà. Saggi sul giudaismo*, 2ª ed., Milano, Jaca Book, 2017.
- , *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*, Hauge, Nijhoff, 1961; tr. it. *Totalità e Infinito. Saggio sull'esteriorità*, 2ª ed., Milano, Jaca Book, 2016.
- Mancini R., *L'amore politico. Sulla via della nonviolenza con Gandhi, Capittini e Levinas*, Assisi, Cittadella, 2004.
- Marion J.L., *L'idole et la distance*, Paris, Grasset, 1977; tr. it. *L'idolo e la distanza*, Milano, Jaca Book, 1979.
- Ouaknin M.A., *TSIMTSOUM. Introduction à la méditation hébraïque*, Paris, Albin Michel, 1992; tr. it. *La 'lettura infinita'. Introduzione alla meditazione ebraica*, Genova, ECIG, 1998.
- Petrosino S., *Creazione ed etica. Sull'ebraismo di E. Lévinas*, «Discipline Filosofiche», IX, 1999, pp. 229-250.
- Sansonetti G., *Emmanuel Levinas. Rivelazione come dire originario*, «Filosofia e Teologia», III, 1996, pp. 479-494.
- Tra Torah e Sophia. Orizzonti e frontiere della filosofia ebraica*, a cura di O. Ombrosi, Genova-Milano, Marietti, 2011.

Emiliano Alessandroni

«Guerriglia semiologica» o «punto di vista della totalità»?
La presenza di Hegel in Franco Fortini

Intellettualismo e Negativo astratto

In tutte le sue battaglie di ordine filosofico e teorico/letterario, Franco Fortini non si è mai stancato di mettere in risalto la *disposizione al negativo*, dunque al conflitto, che contraddistingue le avanguardie artistiche: «nel termine stesso di avanguardia», sottolineava, vi è una «analogia di carattere militare». Si trattava, in sintesi, di riconoscere un nemico, «stabilire due fronti, cioè suscitare l'avversario, determinarlo, e così bloccarlo»¹.

Tali correnti estetiche tendono quindi a irrompere dentro il dibattito pubblico assumendo le vesti di una *negazione radicale*. Ma «una negazione», aggiungeva, di carattere tutto spirituale, concepita interamente «nell'ordine della volontà e della persuasione»², confinata, pertanto, entro i tracciati che delimitano la dimensione del soggetto.

La prospettiva e il linguaggio qui adottati sembrano rinviare direttamente a Hegel. Questi, invero, tanto nella *piccola* quanto nella *grande Logica*, aveva denunciato l'illusorietà di quel «Negativo astratto (*Abstrakt-Negativ*)»³ che, frutto di arbitri

¹ F. Fortini, *La neoavanguardia vent'anni dopo*, in Id., *Un dialogo ininterrotto*, a cura di Velio Abati, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, p. 337.

² F. Fortini, *Avanguardia e mediazione (Verifica dei poteri)*, in *Saggi ed epigrammi*, Milano, Mondadori, 2003.

³ G.W.F. Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*, in *Werke in zwanzig Bänden* (d'ora in avanti W seguito dal numero del volume e dalla pagina) a cura di E. Moldenhauer, K.M. Michel, sulla base dell'edizione del 1832-1845,

individuali, non possiede alcuna relazione con l'oggettività e le forze immanenti del processo storico reale:

Nel fatto, quando il negativo non esprima altro che l'astrazione di un arbitrio soggettivo, oppure una determinazione di un confronto estrinseco, certamente esso non esiste per l'oggettivo positivo, vale a dire che questo non è in lui stesso riferito a una tal vuota astrazione; ma allora la determinazione di essere un positivo gli è parimenti soltanto estrinseca⁴.

Tale *negatività soggettiva*, priva dunque di essenziali connessioni con *il movimento reale che abolisce lo stato di cose presente*, solleva, secondo il Gramsci dei *Quaderni*, il nembo di polvere dentro cui tende a smarrirsi la battaglia filosofica combattuta da Ugo Spirito:

lo Spirito non sa andare oltre la superficie... Nella sua posizione l'*antitesi reale* è violentemente soppressa e si pone come antitesi appunto un tentativo di mediazione tutto intellettualistico che è vivo solo nel cervello di pochi intellettuali di non grande statura⁵.

Come quello di Spirito viene definito da Gramsci *un tentativo di mediazione* tutto intellettualistico, così per Fortini le avanguardie artistiche costituiscono *un tentativo di opposizione* che, analogamente, si consuma per intero nell'ordine dell'ideale. Le antitesi di cui esse vorrebbero costituire l'incarnazione, vengono definite dal critico prive di reale capacità trasformatrice e, piuttosto, inclini a promuovere, a dispetto delle proprie finalità, disposizioni conservatrici. Diametralmente opposta risulta quindi la sua prospettiva rispetto a quella assunta da Adorno:

A differenza di Adorno, abbiamo scorto nello spirito delle avanguardie più recenti (ma, in una certa misura, anche in quelle di tutto il nostro secolo) una obbiettiva complicità con la oppressione, quale sanno sviluppare solo gli schiavi arruolati per reprimere le rivolte di altri schiavi.

Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1969-1979; W 8, 243 § 119; tr. it., *Enciclopedia delle Scienze Filosofiche*, a cura di V. Cicero, testo originale a fronte, Milano, Bompiani, 2007, p. 279.

⁴ G.W.F. Hegel, *Wissenschaft der Logik*, W 6, 70; tr. it., *Scienza della Logica*, Roma-Bari, Laterza, 1974, p. 67.

⁵ A. Gramsci, *Quaderni del carcere* (d'ora in avanti *Q* seguito da numero di quaderno e paragrafo), Torino, Einaudi, 2001, *Q* 15, 36 (corsivo nostro).

A fornire negazioni a basso prezzo ci pensano ormai industria della cultura e nichilismo di massa⁶.

Ritorna ancora una volta il nome di Gramsci, il quale, nel polemizzare contro *La trahison de clerics* di Julien Benda, ricordava che «la lotta intellettuale, se condotta senza una lotta reale che tenda a capovolgere questa situazione, è sterile»⁷.

Ma il giudizio di Fortini verso le avanguardie artistiche risulta ancora più severo di quello espresso da Gramsci nei confronti dell'intellettuale francese: la battaglia che queste conducono si rivela priva di peso: si tratta, a ben vedere, di una «guerriglia semiologica»⁸, suscettibile non soltanto di non possedere alcuna relazione con l'*antitesi reale*, con la *negazione oggettiva*, ma, in ultima analisi, di muoversi in controtendenza rispetto ad essa, dacché finisce per occultarla e soffocarla.

Il punto di vista della totalità

Ma se quello dell'avanguardismo costituisce un risultato artistico poco felice, qual è il tipo di letteratura cui Fortini guarda con favore e che ritiene importante stimolare? Ancora una volta, contrariamente ad Adorno, tutto orientato alla difesa di una sfera letteraria che «si fa schiava di quel che combatte», il critico difende e sollecita «una letteratura che per dimensioni, complessità e radicalità contenga *in sé* le [diverse] tensioni e... contraddizioni»⁹.

La prospettiva generale delle avanguardie, in tal senso, rivela due principali difetti d'origine:

- 1) nella misura in cui resta sospesa su un piano meramente spirituale, non riesce a costituirsi come forza storica concreta e neppure ad essere espressione delle negazioni sociali esistenti, essa è *intellettualistica*;

⁶ F. Fortini, *Opus servile*, in *Saggi ed epigrammi*, cit., pp. 1649-1650.

⁷ A. Gramsci, *Q 3, 2*.

⁸ F. Fortini, *La neoavanguardia vent'anni dopo*, in *Un dialogo ininterrotto*, cit., p. 340.

⁹ F. Fortini, *Verifica dei poteri*, in *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 38 n. (corsivo nostro).

2) dacché non vuole costituire un'espressione della realtà, vale a dire dell'insieme delle forze in lotta, ma essere lei stessa una forza negativa, essa risulta *unilaterale*.

Se contro la prima deriva Fortini intende lottare promuovendo non già un'*estraneazione*, ma un *avvicinamento* della letteratura alle forze storiche (la pretesa di costituire in modo *intellettuale* una forza storica rivela, in controluce, un'*estraneazione* rispetto a quelle forze storico/sociali esistenti, vale a dire, l'insistenza sulla capacità trasformatrice del *vettore formale* si sviluppa al prezzo di una certa trascuratezza dei *vettori sostanziali*), contro la seconda egli chiama in causa la lezione di Lukács e rivendica l'importanza, per l'arte, di abbracciare quello che il filosofo ungherese definiva «il punto di vista della totalità»¹⁰.

Si tratta di una posizione che il teorico del realismo aveva desunto da Hegel, secondo il quale esisteva una sorta di relazione diretta tra Bellezza, Verità e Totalità per cui ciascuna di queste istanze rinviava necessariamente all'altra. Ma è una posizione assunta, a suo tempo, anche da Hölderlin: «L'Uno in sé distinto», afferma Iperione rivolgendosi a Bellarmino, «questa è l'essenza della bellezza, e prima che fosse trovata, non v'era filosofia»¹¹.

Eterno ritorno, messianesimo o dialettica?

Una simile prospettiva viene ereditata anche da Gramsci (con elementi supplementari di dialettica): per questi, nella misura in cui «un determinato momento storico-sociale non è mai omogeneo» ma «è ricco di contraddizioni», capacità rappresentativa e artistica possiederà non colui che esprime soltanto un lato della contraddizione, ma colui che «esprimerà tutte le forze e gli elementi in contrasto e in lotta», compresi dunque gli elementi reazionari o anacronistici, «cioè chi rappresenta le contraddizioni dell'insieme storico-sociale»¹².

¹⁰ F. Fortini, "Più velenoso di quanto pensiate", in *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 1459.

¹¹ F. Hölderlin, *Iperione*, Milano, Feltrinelli, 2013, p. 101.

¹² A. Gramsci, *Q* 23, 3 C.

La categoria di *contraddizione*, che perviene a Gramsci dalla lezione hegeliana (e che ritroviamo anche in Lukács) occupa un posto centrale anche nella riflessione di Fortini, il quale insiste spesso sull'importanza, per un critico, di saper valutare «il livello di contraddittorietà»¹³ delle opere letterarie, vale a dire il grado e la configurazione specifica delle lotte.

Per Fortini la realtà non è un *Panopticon* (come viene concepita da Michel Foucault secondo quella che designa come *ipotesi di Reich*)¹⁴, ma rassomiglia più, per dirla con Gramsci, ad «un rapporto di forze in continuo mutamento di equilibrio»¹⁵. Ecco come si esprime allorché tratta del capitolo sulla dialettica servo/padrone presente nella *Fenomenologia dello spirito*: «il lavoro servile di cui Hegel ci parla è un momento dello Spirito ma è anche una fase della storia umana tutt'altro che conclusa»¹⁶. Vediamo allora che, come presso Hegel, anche in Fortini la realtà risulta composta da un conflitto tra *signori* e *servi* che mostra uno svolgimento e un mutamento di configurazioni, un conflitto dunque non *a somma zero* come vorrebbero, al contrario, Nietzsche e Foucault¹⁷.

Ben più alla prospettiva del filosofo francese (eterna, priva di sviluppo, dunque in ultima istanza metastorica) che a quella di Gramsci, rassomiglia per molti aspetti l'immagine di realtà che ci consegnano le opere di Kafka. È un mondo, quello che lo scrittore praghese libera dalla sua penna, gremito di «significati fluttuanti, dove tutto si converte in tutto», un universo estremamente «enigmatico», nel quale ogni evento, ogni cosa «si trasforma irrimediabilmente» e «i rapporti di causa/effetto sono alterati da potenze sovrumane o demoniache», una realtà inafferrabile e impenetrabile, dunque, fondata su «equivalenze simboliche» che si rinviano l'una all'altra all'infinito e

¹³ F. Fortini, «Letteratura ti assolve», in *Un dialogo ininterrotto*, cit., p. 482.

¹⁴ M. Foucault, *Difendere la società*, Milano, Feltrinelli, 2010 p. 28; sui limiti di questa prospettiva rinvio a E. Alessandrini, *Il crepuscolo della dialettica. Foucault contra Gramsci*, «Gramsciana», III, 2016, pp. 171-184.

¹⁵ A. Gramsci, *Q* 8, 84.

¹⁶ F. Fortini, *Opus servile*, in *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 1645.

¹⁷ Cfr. D. Losurdo, *La lotta di classe*, Roma-Bari, Laterza, 2013, e Alessandrini, *Il crepuscolo della dialettica*, cit.

costituiscono «il punto di fuga di ogni prospettiva». Tutto ciò, conclude Fortini, significa davvero «scrivere sull'acqua»¹⁸.

I saggi che appaiono in *Verifica dei poteri* si propongono di impedire che le pagine kafkiane ondegghino nell'aria come coriandoli in assenza di gravità. Essi intendono ricondurle alla terra, alla dimora in cui sono nate. Vediamo quindi contrastare tutte quelle letture psicologistiche o esistenzialiste che, sulla scia di Heidegger, scorgono nei racconti dello scrittore praghese l'immagine eterna della condizione umana, per scoprire piuttosto in essi i tratti somatici di un uomo storicamente determinato.

Incontriamo qui un'ulteriore forma di *negazione astratta*, che viene prodotta estendendo in senso diacronico la *negazione determinata* fino a farle sussumere l'intero campo dell'Essere e ad eliminare con ciò il valore stesso del *tempo*. È questa una tendenza contro la quale, fin dal 1947, si era pronunciato anche Giacomo Debenedetti:

Ogni vero romanzo, ogni romanzo risolto a fondo, ha contenuto una sua *Nekuia* [...] I nostri contemporanei, invece, sembrano collocare l'inferno in un prima dell'azione, nei luoghi donde i personaggi traggono nascita, e spesso anzi i diavoli che li spingono al mondo stentano a lasciarsi riconoscere nella motivazione visibile e apparente di quelle loro creature. Con questo inferno anticipato, assimilato nelle diluizioni di un male cronico, stemperato nell'angoscia che accompagna i personaggi lungo tutto il racconto, i nostri autori suppongono di immunizzarli e immunizzarsi contro ogni ritorno dell'inferno propriamente detto, di scansare i traguardi della *Nekuia*¹⁹.

Contro la tendenza della *negazione astratta* ad estendere indistintamente all'Essere le condizioni di asfisia e a diluire lo storico nell'ontologico, Fortini rivendica l'importanza assunta nella vita reale dalla *negazione determinata*: tanto la letteratura quanto la critica, laddove intendessero stringere anziché allenare i rapporti con la realtà, dovrebbero sforzarsi di dare «un senso ed un luogo al male, alla morte e alla negazione»²⁰.

¹⁸ Fortini, *Verifica dei poteri*, cit., pp. 332-334.

¹⁹ G. Debenedetti, *Personaggi e destino*, in *Saggi*, Milano, Mondadori, 1999, p. 918.

²⁰ Fortini, *Verifica dei poteri*, cit., p. 336.

Le antitesi *a basso prezzo*, in tal senso, appaiono come rivalità elementari, immediate, esiti nefasti di «ogni troppo rapido assenso alla negazione, alla svalutazione e al disprezzo del mondo-così-com'è»²¹. Per promuovere *antitesi reali*, di contro,

occorre essere coscienti dell'unicità della vita, del valore del mondo e della positività che s'accompagna anche alla peggiore decadenza e oppressione e corruzione, se si vuole di queste negare autenticamente la figura presente. (In altri termini: non saprai chi sono veramente i tuoi nemici se non sai, nello stesso momento, chi sono i tuoi amici)²².

Si tenga nondimeno presente che gli inviti fortiniani a tener conto del *valore del mondo*, dei bagliori di luce e dei tratti positivi dell'esistenza per contrastare le estensioni indebite del *negativo*, ovvero i *troppo rapidi assensi al disprezzo del mondo-così-com'è*, intendono guardarsi bene dal ricadere in forme opposte ma complementari, vale a dire in estensioni indebite del *positivo*. Il rigore analitico con cui viene esaminata circospezosamente la realtà per tenersi lontano dalle *ipostasi*, costituisce uno sforzo finalizzato a proteggere la propria visione del mondo da quelle forme di messianesimo che, nel Novecento, hanno contraddistinto tanta parte del cosiddetto marxismo occidentale²³. Fortini si rifiuta di restare imprigionato entro i confini angusti di una logica binaria o di una morale manichea. I ragionamenti che orientano i suoi giudizi non si svolgono in termini di Inferno o Paradiso, né sul piano strettamente linguistico né su quello semantico. La *Negazione* non viene concepita come quella forza che annuncia la terra promessa, una sorta di Elisio pronto a sorgere sulle ceneri degli inferi. Anche per lui, come già per Hegel e Leopardi, la *contraddizione* costituisce un'essenza ineliminabile del Finito: «non si può invocare nessun riscatto», scrive sul *Corriere della Sera*

²¹ Ivi, p. 101.

²² *Ibidem*.

²³ Cfr. D. Losurdo, *Il marxismo occidentale, come nacque, come morì, come può rinascere*, Roma-Bari, Laterza, 2017.

nell'agosto del 1982, «senza ribadire, o accettare, una qualche specie di catene»²⁴.

Lo storico-politico

Questa visione dialettica che orienta i giudizi di Fortini sul piano filosofico, teorico- e critico-letterario, come un sistema entro cui ogni elemento trova una sua connessione, indirizza anche i giudizi sul piano politico. In un articolo dal titolo, *Filoamericani di sinistra, colonizzati e contenti* apparso su *Il Manifesto* del 1991, vediamo criticare severamente quella visione indistinta del *potere*, dalle reminiscenze foucaltiane, applicata ad ogni elemento capitalistico. Per gli alfiere di questa prospettiva, «l'immane potenza del negativo di cui parla Hegel» assume facilmente «i caratteri di un meduseo demiurgo abbacinante». Assistiamo pertanto a un nuovo crepuscolo della dialettica e, sia pure con un vocabolario marxiano, a un ritorno del messianesimo. Vediamo farsi quindi strada, entro la sfera del dissenso, la convinzione per cui «il Capitale tende a coincidere col Male [e] ha la capacità di dissolvere o pietrificare» tutto ciò che tocca. Ovvero «il Capitale» viene «creduto sinonimo di una totalità cui può contrapporsi solo una volontà di negazione, angelica, appunto, o satanica»²⁵. Al contrario, per Fortini, le *tesi* che schiacciano le *antitesi*, lungi dal costituire *totalità* implacabili o *medusei demiurghi abbacinanti*, sono sempre *tesi determinate*, tutt'altro che sovranaturali, collocate in un tempo e in uno spazio. Con un'intervista rilasciata a *La Stampa* il 13 settembre 1991, egli indica negli USA il soggetto reale a cui risulta necessario per i popoli (e non meno per quelli già organizzati in senso capitalistico) opporre resistenza. Sì, egli afferma, oggi «gli Stati Uniti sono il nemico del genere umano: hanno tutte le caratteristiche di quello contro cui bisogna andare»²⁶. Così il 14 marzo 1992 interviene nella diatriba

²⁴ F. Fortini, *Il discorso accanto alla pietra*, in *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 1592.

²⁵ F. Fortini, *Filoamericani di sinistra, colonizzati e contenti*, in *Disobbedienze II*, Roma, Manifestolibri, 1996, p. 179.

²⁶ F. Fortini, *Sempre antiamericano*, in *Un dialogo ininterrotto*, cit., p. 623.

filosofico-politica che si stava svolgendo tra Norberto Bobbio e Domenico Losurdo sulle colonne di *Liberazione* a proposito della prima Guerra del Golfo. Tra i due studiosi di Hegel è al primo, votato alla giustificazione dell'assalto bellico con un'ennesima diluizione del *male storico* nel *male ontologico*, che Fortini rimprovera di non avere adeguatamente appreso la lezione hegeliana.

In una intervista Bobbio disse che la guerra “appartiene al destino dell'uomo”... Ma allora la parola “destino” era fuori luogo. Come si può designare con una medesima parola le risse delle tribù del Neanderthal, lo scontro di Montaperti, i massacri del Vietnam, le operazioni di Panama e dell'Irak? La nozione di passaggio dalla quantità alla qualità, certo Bobbio non la ama, ma non c'è bisogno di essere hegeliani per assumerla [...] Quanto dico è stato detto da mille altri per l'ipotesi della “guerra” nucleare: che non penso Bobbio consideri retaggio di Adamo²⁷.

Ma l'estensione indifferenziata del concetto di *guerra* che Bobbio ha compiuto per giustificare le aggressioni militari degli Usa, strumento di quello che da lì a poco tempo assumerà il nome di *Project for the New American Century*, disconoscendo il loro carattere di *tesi storica*, non si distingue poi molto da quelle estensioni indifferenziate del concetto di *Capitale* o di *Potere*, che molti intellettuali hanno compiuto per rifiutarsi di riconoscere alle *antitesi* storiche il loro carattere di antitesi. Viceversa, per Fortini, se le sacche di resistenza o i contropoteri che si oppongono a tendenze espansionistiche e universalmente repressive non costituiscono assetti sociali eticamente apprezzabili o a noi congeniali, ciò non elimina in nessun caso il loro carattere di antitesi. Non lo elimina per il Negus quando si scontra in Etiopia contro le truppe di Mussolini e non lo elimina per Saddam Hussein quando il proprio esercito tenta di resistere ai soldati e ai cacciabombardieri americani coinvolti

²⁷ F. Fortini, *Caro Bobbio, hai perso anche tu*, in *Disobbedienze II*, cit., p. 232. Qui Fortini sta rimproverando Bobbio, che nei suoi articoli e nelle sue interviste si richiamava sovente a Hegel per giustificare la Prima Guerra del Golfo, di essersi dimenticato “la nozione di passaggio dalla quantità alla qualità”. Fatto già grave per qualunque intellettuale (“non c'è bisogno di essere hegeliani per assumerla”) ma ancor più per uno studioso di Hegel come Bobbio, dacché questa nozione svolge, come noto, un ruolo fondamentale nella *Fenomenologia dello Spirito* e nella *Scienza della Logica*.

in stragi come quella sulla cosiddetta *Autostrada della morte* e in piogge di fuoco che costeranno la vita a 100.000 iracheni, soltanto tra i civili²⁸. In tale situazione Fortini ha ben presente come l'assetto sociale o il sistema di potere che Saddam Hussein incarna non costituiscano fattori sufficienti a sottrarre all'Iraq il proprio carattere di antitesi: «al momento in cui scrivo, dire che Saddam è il tiranno che sta portando il suo sventurato popolo verso una nuova guerra, equivale a trattare i propri interlocutori come imbecilli e ad avere poca cura del proprio onore»²⁹.

Il carattere antitetico di una forza, in sostanza, non è dato per Fortini tanto dalla configurazione sociale di un dato assetto, o dalla sua vicinanza rispetto ai nostri gusti soggettivi, ma dal posto che questo occupa all'interno dei diversi conflitti che si sviluppano sul panorama storico: «prendersela con la realtà», egli afferma, «è poco marxista e tutto sommato io sono ancora piuttosto marxista»³⁰.

Chi mostra un'inclinazione a *prendersela con la realtà*, sono le avanguardie artistiche, che non riconoscono le *antitesi reali* e trasformano il mondo, direbbe Hegel, nella *notte in cui tutte le vacche sono nere*: «la novità formale», viene spiegato in *Verifica dei poteri*, «corrisponde spesso a questo bisogno di astrazione, al bisogno di far risplendere lo scandalo delle assenze»³¹. Quando le *negazioni reali*, in sostanza, non vengono riconosciute per ciò che costituiscono, è allora lì che erompono le *negazioni formali* (di stampo meramente spirituale e intellettualistico). Di contro a simili tendenze, Fortini si richiama sovente a Lukács che invita la letteratura a tener conto dell'*Intero* e delle *forze* e *contro-forze*³² di cui si compone. Una tale disposizione all'insieme costituisce l'antidoto per contrastare quella che il

²⁸ R. Fisk, *The Great War For Civilisation: The Conquest of the Middle East*, Fourth Estate, 2005, p. 853. Alle vittime dirette si dovranno poi aggiungere le vittime indirette in seguito a malattie o malformazioni genetiche provocate dall'antrace e dalle polveri di uranio che si sono sedimentate nelle falde acquifere dopo i bombardamenti statunitensi.

²⁹ Fortini, *Caro Bobbio*, cit., p. 234.

³⁰ F. Fortini, "Letteratura ti assolvo", in *Un dialogo ininterrotto*, cit., p. 483.

³¹ Fortini, *Verifica dei poteri*, cit., p. 260.

³² *Ibidem*.

nostro poeta designa come «la tendenziale unilateralità delle letterature contemporanee»³³.

In sintesi, quando gli scrittori d'Europa e d'Occidente percepiscono le *antitesi reali*, le *forze in lotta* e le *negazioni concrete* come troppo distanti dal carattere irremovibile di quei gusti scolpiti dalla nostra moralità (e pertanto non ne riconoscono il carattere di antitesi), di fronte a questa distanza tra scrittura e mondo reale, Fortini direbbe, “tanto peggio per la scrittura!”. Accogliere la lezione del critico fiorentino significa dunque, per un intellettuale del nostro tempo, accorgersi in primo luogo del *mondo*, della *dialettica* che lo muove e delle sue *differenze qualitative*. Ma significa altresì individuare e smascherare le *negazioni a basso prezzo* (assumano esse forme filosofiche, politiche o artistiche) nonché, quand'anche portino nomi illustri come Adorno, «gli apologeti del negativo banalizzato»³⁴, vale a dire, quegli agenti fisici o spirituali il cui lavoro tende a impastoiare la realtà anziché a promuoverne una corretta presa di coscienza e uno sviluppo dialettico meno angoscioso.

Bibliografia

- Alessandrini E., *Il crepuscolo della dialettica. Foucault contra Gramsci*, «Gramsciana», III, 2016, pp. 171-184.
- Debenedetti G., *Saggi*, Milano, Mondadori, 1999.
- Fisk R., *The Great War For Civilisation: The Conquest of the Middle East*, Fourth Estate, 2005.
- Fortini F., *Saggi ed epigrammi*, Milano, Mondadori, 2003.
- , *Un dialogo ininterrotto*, a cura di V. Abati, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.
- , *Disobbedienze II*, Roma, Manifestolibri, 1996.
- Foucault M., *Difendere la società*, Milano, Feltrinelli, 2010.
- Gramsci A., *Quaderni del carcere*, Torino, Einaudi, 2001.
- Hegel G.W.F., *Enciclopedia delle Scienze Filosofiche*, a cura di V. Cicero, Milano, Bompiani, 2007.

³³ Ivi, p. 261.

³⁴ Ivi, p. 256.

- , *Werke in zwanzig Bänden*, a cura di E. Moldenhauer, K.M. Michel, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1969-1979.
- , *Scienza della Logica*, Roma-Bari, Laterza, 1974.
- Hölderlin F., *Iperione*, Milano, Feltrinelli, 2013.
- Losurdo D., *Il marxismo occidentale, come nacque, come morì, come può rinascere*, Roma-Bari, Laterza, 2017.
- , *La lotta di classe*, Roma-Bari, Laterza, 2013.

Gioele Marozzi

Dal limite a *L'infinito*: per una lettura (anche) digitale dell'idillio leopardiano

Analizzando la connessione tra il concetto di snodo e l'esperienza umana di Giacomo Leopardi, non si potrebbe non pensare agli eventi cruciali che hanno caratterizzato la vita del grande recanatese nel corso del 1819. È questo, infatti, l'anno tradizionalmente definito *horribilis* per la somma straordinaria di circostanze negative sperimentate dal poeta tanto a livello fisico quanto sul piano psicologico: un disegno di forze tra loro uguali e contrarie che si risolsero nell'alternarsi di spinte verso l'esterno e di forzato isolamento dal mondo circostante, dovuto in primo luogo all'aggravarsi di una fastidiosa malattia agli occhi. Analizzando le testimonianze affidate dal poeta alla propria corrispondenza e raccolte nell'epistolario autoriale, è possibile rinvenire una prima notizia di tale disturbo nella lettera inviata a Pietro Giordani il 4 giugno 1819¹, da cui emerge non soltanto che il dolore aveva fatto la sua comparsa almeno nei due mesi precedenti, ma anche che la presenza della flussione aveva costretto Leopardi a interrompere le proprie attività e a passare le giornate «sedendo colle braccia in croce, o passeggiando p[er] le stanze»², in una solitudine che doveva invitarlo all'introspezione e alla riflessione senza dargli, però, la possibilità di annotare i propri pensieri se non del tutto «frettolosamente»³.

¹ Si veda G. Leopardi, *Epistolario*, a cura di F. Brioschi e P. Landi, 2 voll., Torino, Bollati Boringhieri, 1998. Nel corso del contributo si farà uso della sigla BL seguita da un codice di riferimento utile per indicare la numerazione delle missive oggetto d'analisi all'interno dell'edizione Brioschi-Landi.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*. Si noti che una fonte eccezionale come lo *Zibaldone*, dettagliatamente datato e molto caro a Leopardi, che usava averlo sempre con sé per affidargli

In questa situazione di notevole ripiegamento interiore, si svilupparono in Leopardi due distinte consapevolezze: da un lato quella della fragilità dell'esistenza, declinata sia sulla propria condizione fisica, sia sulla generale realtà umana; dall'altro quella delle capacità intellettuali straordinarie di cui la natura lo aveva fornito. Quanto alla prima, preludio alla cosiddetta conversione filosofica, se ne rinviene una traccia particolare in alcuni pensieri affidati allo *Zibaldone* nel dicembre dello stesso 1819, laddove Leopardi annotava: «Io era spaventato nel trovarmi in mezzo al nulla, un nulla io medesimo. Io mi sentiva come soffocare considerando e sentendo che tutto è nulla, solido nulla»⁴. La maturazione del pensiero e la scoperta del vero dietro l'apparenza del bello indussero il recanatese a convertire lo spirito "letterario" che aveva animato la sua vita, fino a quel momento votata all'impegno e alla ricerca di glorie poetiche, a uno affatto diverso, interiore, personale, che adottava una visione della realtà da altri definita pessimistica, ma verosimilmente soltanto più lucida e disincantata. Prova ne sia, ancora una volta, una lettera spedita a Pietro Giordani, datata al 26 luglio 1819, nella quale Leopardi scriveva al proprio amico e confidente:

Nell'età che le complessioni ordinariamente si rassodano, io vo scemando ogni giorno di vigore, e le facultà corporali mi abbandonano a una a una. Questo mi consola, perchè m'ha fatto disperare di me stesso, e conoscere che la mia vita non valendo più nulla, posso gittarla, come farò in breve, perchè non potendo vivere se non in questa condizione e con questa

penzieri, congetture e idee, fornisce una prova delle affermazioni contenute nella lettera, giacché per l'anno 1819 sono presenti annotazioni relative soltanto ai mesi di gennaio, maggio, giugno, novembre e dicembre. Se è vero che nel primo triennio la tendenza compositiva dello *Zibaldone* segue molto da vicino questo "schema", con pochi pensieri alternati da molti mesi di "silenzio", è altrettanto vero che il periodo contraddistinto dall'insorgere della malattia, identificabile con l'inizio di aprile, risulta effettivamente privo di note. Per le citazioni tratte dallo *Zibaldone* (d'ora in avanti Zib.) si fa riferimento a G. Leopardi, *Zibaldone*, edizione integrale diretta da L. Felici, Roma, Newton Compton, 2016. Si segnala che è attualmente disponibile un'interessante piattaforma digitale per lo studio del 'diario leopardiano', elaborata da Silvia Stoyanova e Ben Johnston presso l'Università di Princeton, raggiungibile al seguente link: <<http://digitalzibaldone.net/>> (tutti i riferimenti si intendono consultati e attivi a gennaio 2021).

⁴ Zib., 85.

salute, non voglio vivere, e potendo vivere altrimenti, bisogna tentare. E il tentare così com'io posso, cioè disperatamente e alla cieca, non mi costa più niente, ora che le antiche illusioni sul mio valore, e sulle speranze della vita futura, e sul bene ch'io potea fare, e le imprese da togliere, e la gloria da conseguire, mi sono sparite dagli occhi, e non mi stimo più nulla, e mi conosco assai da meno di tanti miei cittadini, ch'io disprezzava così profondamente⁵.

Quello descritto dal poeta appare come un quadro di aspra rinuncia, di completa sfiducia nelle proprie capacità e, di conseguenza, nella possibilità di contribuire al cambiamento di una situazione divenuta, ormai, pressoché insostenibile. Eppure, proprio in questo contesto, nel quale Leopardi sembrava disperare persino della formazione ricevuta, il grande recanatese trovò lo stimolo più forte per mettere in atto un progetto tanto calibrato quanto sorprendente: una vera e propria fuga dal “patrio ostello”⁶ alla volta della lontana Milano, centro del mondo editoriale e letterario del primo Ottocento. Appena tre giorni dopo l'invio della lettera a Giordani, infatti, Leopardi spedì un'epistola a Saverio Broglio d'Ajano, funzionario al tribunale di Macerata, sperando di ricevere in cambio quante più informazioni possibili per procedere alla richiesta di rilascio di un «passaporto per il Regno Lombardo-Veneto»⁷, necessario a una propria trasferta⁸ de facto segreta, ma descritta come organizzata col benessere della famiglia e in particolare del padre Monaldo, «il quale vi sarà tenuto ancor egli del favore ch'io vi domando»⁹.

La risposta del conte d'Ajano non si fece attendere e appena due giorni dopo veniva recapitata la sua missiva al giovane Leopardi che immediatamente redasse due lunghe lettere¹⁰, una

⁵ BL 237.

⁶ *Il primo amore*, v. 42 in G. Leopardi, *Canti e poesie disperse*, a cura di F. Gavazzeni, 3 voll., Firenze, Accademia della Crusca, 2009, vol. I, p. 245.

⁷ BL 239.

⁸ Leopardi tenne molto a specificare che il passaporto sarebbe stato destinato a un suo viaggio, tanto da esplicitarlo nel post scriptum alla lettera stessa: «P.S. Il passaporto (s'io non mi son bene espresso) dev'essere per me.» (*ibidem*).

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Le lettere non sono datate, ma la critica le fa risalire alla fine di luglio del 1819, cioè contestualmente alla ricezione della missiva del conte Saverio Broglio d'Ajano.

indirizzata al fratello Carlo e una al padre, nelle quali dava contezza in maniera piuttosto distesa delle ragioni che l'avevano indotto a organizzare il proprio tentativo di fuga. E, in effetti, soltanto di un tentativo si trattò: intercettato da parte di Monaldo¹¹, il passaporto in arrivo da Macerata venne subito "sequestrato", ma paradossalmente messo a disposizione del giovane Giacomo, di fatto impedendo che questi potesse servirsene, perché il proprio gesto avrebbe perduto il profondo senso di rottura e cambiamento da cui aveva preso lo spunto iniziale¹². Ciò che merita un'attenzione particolare nella vicenda appena descritta è, tuttavia, il contenuto delle lettere scritte da Leopardi alla propria famiglia, e in particolare di quella a Monaldo, giacché, nel flusso di coscienza di chi, a causa del dolore agli occhi, non avrebbe certo potuto redigere dapprima una minuta e, successivamente, una copia ostensibile, contiene un'accusa molto dura che è, contemporaneamente, una dichiarazione della propria autoconsapevolezza:

Io vedeva parecchie famiglie di questa medesima città, molto, anzi senza paragone meno agiate della nostra, e sapeva poi d'infinito altre straniere, che per qualche leggero barlume d'ingegno veduto in qualche giovane loro individuo, non esitavano a far gravissimi sacrifici affine di collocarlo in maniera atta a farlo profittare de' suoi talenti. Contuttochè si credesse da molti che il mio intelletto spargesse alquanto più che un barlume, Ella tuttavia mi giudicò indegno che un padre dovesse far sacrifici per me, nè le parve che il bene della mia vita presente e futura valesse qualche alterazione al suo piano di famiglia¹³.

¹¹ Sulla vicenda si veda, tra gli altri contributi, la ricostruzione di M. Meschini, *Le imprese di Andrea Broglio e di Giacomo Beltrami: postille in margine alla "divisata fuga" del giovane Leopardi*, in *Microcosmi leopardiani. Biografie, cultura, società*, a cura di A. Luzi, 2 voll., Fossombrone, Metauro Edizioni, 2000, vol. I, pp. 161-174.

¹² Si noti che una volta "scoperto", Leopardi avvertì la necessità di inviare una lettera al conte d'Ajano per giustificare la propria richiesta di qualche tempo prima (missiva del 1 agosto 1819, BL 246: «Io credo certo che voi già sappiate ch'io v'ingannai, quando finì che il passaporto ch'io vi chiedeva, fosse desiderato anche da mio padre. Chiedendovelo altrimenti io sapeva che avrei manifestata la mia intenzione a mio padre, a cui voi subito ne avreste scritto. Se l'avervi fatto una sorpresa senza alcun danno vostro, e poco o niente d'altrui, è colpa in un povero giovane, che in altra guisa non potea sperare aiuto da persona vivente, confesso ch'io sono colpevole: ma vi domando perdono, e lo spero dalla vostra benignità»).

¹³ BL 242.

Un ennesimo ostacolo, dunque, che andandosi a sommare ai problemi fisici da sopportare e alla nascente “conversione filosofica” avrebbe potuto gettare le basi per un percorso di ulteriore chiusura in se stesso, di progressivo abbandono a un limite capace di spegnere ogni spirito umano. Eppure, proprio dalla costrizione e dal buio scaturì una svolta di genio e venne colto dalla mente del grande recanatese il potere dell’immaginazione che è alla base del concetto stesso di infinito e che Leopardi analizzò puntualmente in alcuni appunti dello *Zibaldone*, indicizzati alla voce ‘Piacere (teoria del)’¹⁴. Tra le annotazioni più interessanti che appartengono a questa categoria, riveste sicuramente un ruolo importante una breve nota, parte di una lunga considerazione, che l’autore consegnò al suo personale diario nel luglio del 1820¹⁵ e nella quale si legge:

L’anima s’immagina quello che non vede, che quell’albero, quella siepe, quella torre gli nasconde, e va errando in uno spazio immaginario, e si figu-

¹⁴ Cfr. l’indice dello *Zibaldone* realizzato da Leopardi nel 1827. Va notato, però, che non tutti gli appunti dedicati al tema dell’infinito sono stati ricompresi dal poeta entro la Teoria del piacere; molti di essi, infatti, indagano la natura dell’infinità più dal punto di vista fisico che filosofico o immaginativo, come nel caso appena citato. Ne è un esempio Zib., 4292, in cui Leopardi riflette sulla reale possibilità che l’universo sia “infinito”, giungendo peraltro a soluzioni molto vicine a quelle che l’astronomia sta provando scientificamente: «Il credere l’universo infinito, è un’illusione ottica: almeno tale è il mio parere. Non dico che possa dimostrarsi rigorosamente in metafisica, o che si abbiano prove di fatto, che egli non sia infinito; ma prescindendo dagli argomenti metafisici, io credo che l’analogia materialmente faccia molto verisimile che la infinità dell’universo non sia che illusione naturale della fantasia». Il passo appena richiamato, riconducibile senza alcun dubbio al tema de L’infinito, viene indicizzato da Leopardi alla voce «Infinito. Il mondo non è infinito: dall’esistenza del mondo non si può dedur quella di un Ente infinito».

¹⁵ Nello stesso periodo, Leopardi affida a una lettera indirizzata a Giordani una testimonianza del proprio tentativo di cambiamento. Nell’epistola inviata al confidente il 30 giugno 1820 (BL 310) si legge: «io m’accorgo che tu sei caduto in quella stessa malattia d’animo che mi afflisce questi mesi passati, e dalla quale non ch’io sia veramente risorto, ma tuttavia conosco e sento che si può risorgere. E le cagioni [...] operavano ch’io non credessi ma sentissi la vanità e noia delle cose, e disperassi affatto del mondo e di me stesso. Ma se bene anche oggi io mi sento il cuore come uno stecco o uno spino, contuttociò sono migliorato in questo ch’io giudico risolutamente di poter guarire, e che il mio travaglio deriva più dal sentimento dell’infelicità mia particolare, che dalla certezza dell’infelicità universale e necessaria. Io credo che nessun uomo al mondo in nessuna congiuntura debba mai disperare il ritorno delle illusioni».

ra cose che non potrebbe se la sua vista si estendesse da per tutto, perché il reale escluderebbe l'immaginario¹⁶.

È la descrizione più precisa del moto dell'anima che spinse Leopardi a comporre i quindici endecasillabi de *L'infinito*, la cui origine, come osservato da molti critici e come indicato dallo stesso autore, scaturisce dalla presenza della siepe, giacché «l'impedimento mette in moto l'immaginazione che trasforma il finito in infinito»¹⁷. Purtroppo, non è possibile individuare con assoluta certezza il momento esatto in cui Leopardi compose il proprio canto perché, diversamente da altri testi, i cui autografi ci trasmettono indicazioni esatte di redazione – puntuali perfino nei giorni – per *L'infinito* come per gli altri idilli questo dato non risulta a oggi attestato. È possibile affermare con certezza, però, che la loro concezione vada fatta risalire al 1819, come testimoniato dal quaderno autografo degli *Idilli* oggi di proprietà del Comune di Visso e dall'Indice delle opere datato 25 febbraio 1826, in cui i testi vengono attribuiti dal poeta rispettivamente al «MDCCCXIX»¹⁸ e al triennio 1819-1821. Dati lessicali e spie linguistiche, inoltre, indagati sulla base della loro contemporanea presenza in opere coeve, contribuiscono a circoscrivere ulteriormente il periodo di composizione de *L'infinito* tra la primavera e l'autunno del 1819, dunque proprio nel momento in cui più cupa si faceva l'esistenza di Leopardi.

Ne scaturisce un vero e proprio snodo, un ribaltamento tutto interiore delle costrizioni, descritto con parole e strutture che costituiscono a loro volta il frutto di una continua tratta-

¹⁶ Zib., 171. L'annotazione è parte di un più ampio pensiero, che nel diario leopardiano risulta datato 12-23 luglio 1820, nel corso del quale il poeta affronta distesamente quali siano l'origine e il senso del piacere, in quali elementi o situazioni esso sembri risiedere, a cosa si deve la sua consonanza con lo spirito umano. È interessante notare, però, come al contempo l'analisi filosofica operata da Leopardi si sposti sulla impossibilità per l'essere umano di appagare il bisogno di piacere, identificato come una necessità di per sé infinita, ma sentita da un soggetto fisicamente finito.

¹⁷ Leopardi, *L'Infinito e i manoscritti di Visso*, a cura di L. Melosi, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2019, p. 15.

¹⁸ Si veda il quaderno degli *Idilli* (Visso, Archivio Storico Comunale, Cartella 1), c. 3r.

tiva, di una selezione accurata delle parole e delle strutture più adatte ad esprimere in pochi, evocativi versi, un concetto tanto profondo come quello dell'infinità. Prova ne siano le numerose cancellature che possono essere apprezzate all'esame dell'autografo de *L'infinito* oggi conservato alla Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, su cui l'autore apportò correzioni in varie occasioni, come attestano i pigmenti delle penne utilizzate e di cui resta almeno una traccia nel manoscritto¹⁹. Ma altrettanto importanti, in tal senso, sono gli interventi che hanno caratterizzato il lavoro sul celebre idillio leopardiano anche in tempi successivi, come attesta non soltanto la cancellatura visibile al v. 14 nel manoscritto di Visso, in cui alla prima redazione «Immensità» viene sovrascritto «Infinità», ma anche il cambiamento nella conformazione del titolo, con il passaggio da *L'Infinito*, con "I" maiuscola, alla versione definitiva *L'infinito* con la prima lettera minuscola²⁰.

Il presente contributo, però, non intende fermarsi all'analisi dell'importante canto leopardiano secondo i tradizionali strumenti della filologia, ma vuole porre in relazione *L'infinito* con un'ulteriore svolta, che sta disegnando un nuovo percorso per il mondo degli studi umanistici, e cioè quella delle *Digital Humanities*. Ciò che la tecnologia può offrire agli studiosi per aumentare le possibilità di indagine sulle opere letterarie assume caratteristiche estremamente variegata, anche in relazione al tipo di analisi condotte. Ci sono risorse digitali dedicate alla linguistica computazionale che sono in grado di estrarre concordanze, di mettere in relazione i termini e le parole con il contesto in cui esse figurano, di eseguire in automatico conteggi e statistiche per dare contezza di quali elementi sintattici o morfologici vengono impiegati dagli autori. Al tempo stesso, i *software di data visualization* permettono di trasformare dati

¹⁹ Per uno studio su questo tema si veda P. Italia, *I tre tempi degli "Idilli" leopardiani (con un'edizione del quaderno napoletano)*, «Filologia italiana», IV, 2007, pp. 173-213.

²⁰ A tal proposito si veda L. Blasucci, *Appunti sui Versi del '26 e in particolare sugli "Idilli"*, in *Giacomo Leopardi. Il libro dei Versi del 1826: "poesie originali"*, a cura di P. Italia, «L'Ellisse. Studi storici di letteratura italiana», IX, 2, 2014, pp. 17-25 e in particolare le pp. 19-20.

numerici talvolta difficili da valutare in grafi, tabelle e strutture che danno immediatamente l'idea delle caratteristiche che si vogliono analizzare; ne sono esempi le mappe che individuano, in maniera interattiva, le coordinate geografiche dei luoghi citati, così come i grafici che costruiscono istogrammi o curve capaci di cogliere l'andamento del pensiero degli scrittori, individuando i momenti in cui un dato morfema o un particolare argomento viene maggiormente trattato oppure quelli in cui essi scompaiano del tutto.

Per quanto riguarda lo specifico caso di cui in questo contesto ci si occupa, sono due le attività che rivestono un ruolo di primaria importanza: la digitalizzazione dei supporti analogici che trasmettono i testi e la trascrizione di questi ultimi secondo il *framework* della *TEI – Text Encoding Initiative*. La riproduzione digitale di libri e manoscritti si sta affermando sempre di più come uno degli strumenti con cui è possibile contribuire attivamente al mantenimento, alla salvaguardia e alla valorizzazione di materiali non solo antichi e di pregio; una buona digitalizzazione, infatti, consente il raggiungimento di almeno quattro importanti risultati. Innanzitutto, l'analisi dei documenti a un grado di dettaglio superiore rispetto a quello che potrebbe essere raggiunto all'esame autoptico. Sebbene lo studio del documento originale resti indubbiamente imprescindibile e necessario per permettere l'indagine, ad esempio, della composizione e del materiale del supporto che trasmette un testo, una riproduzione digitale ad alta definizione permetterà una relazione inedita con il documento, perché lo studioso sarà in grado di manipolarlo, ingrandendone singole sezioni e intervenendo sul colore, sulla luminosità e su tutti i parametri di visualizzazione – saturazione, visione comparata, rotazione e specchiatura – che difficilmente potrebbero essere analizzati sul supporto originale senza sottoporre quest'ultimo a uno stress eccessivo. Il secondo ordine di vantaggi, d'altronde, coglie proprio questo aspetto, e cioè il ruolo che la digitalizzazione può rivestire nella conservazione dei documenti, giacché una volta riprodotti adeguatamente, essi possono evitare di essere esposti alla luce e all'uso da parte degli studiosi, e al contrario essere messi a disposizione soltanto di coloro che abbiano reale neces-

sità di un'analisi diretta. A tal proposito, non va dimenticato il ruolo chiave che la digitalizzazione potrebbe rivestire in casi eccezionali e inaspettati, come furti, calamità naturali o eventi catastrofici indipendenti dalla volontà dell'uomo: se è vero che, come è stato sottolineato, il documento originale resta imprescindibile sia per determinati ambiti di studio, sia come segno tangibile del capitale culturale dell'umanità, è altrettanto vero che una riproduzione digitale potrebbe contribuire a mantenere la memoria di un'opera purtroppo andata distrutta.

Da ultimo, anche se si potrebbero elencare diverse altre potenzialità, un altro beneficio della digitalizzazione consiste nella capacità di diffusione e condivisione della conoscenza che questa pratica è in grado di offrire: avere la possibilità di accedere, spesso gratuitamente, a mediateche digitali che conservano riproduzioni di libri, testi, carte geografiche e fotografie costituisce un vantaggio di enorme portata, in grado non solo di abbreviare i tempi della ricerca, ma anche di evitare lunghi viaggi e spostamenti dispendiosi per recarsi presso l'istituzione che conserva un determinato tipo di documento. Calata nel contesto leopardiano in generale e de *L'infinito* in particolare, che nel corso di due secoli è stato al centro di un interessante processo di traduzione, condivisione significa anche possibilità di scambio di idee, di confronti tra punti di vista, di costruzione collaborativa di significati, anche sulla base di considerazioni innovative proposte da persone molto distanti da noi²¹.

Quanto alla seconda delle due attività sopra menzionate, la trascrizione digitale di un documento analogico consente sempre un immediato vantaggio, a prescindere dalla modalità con cui essa venga realizzata, e cioè la possibilità di cercare termini e sintagmi nel *full text* della risorsa. Utilizzando la funzione "cerca" di un *software* di *editing* testuale o del *browser* con

²¹ Tra la scrittura di queste pagine e la loro pubblicazione si è verificato in tutto il mondo un evento di portata straordinaria quale la pandemia da COVID-19. La necessità di rispettare disposizioni sanitarie stringenti come l'isolamento domestico e il distanziamento sociale ha messo in grande evidenza il ruolo che la digitalizzazione può giocare anche in contesti estremi come quello di un'epidemia globale: uno strumento che sia in grado di abbattere, almeno virtualmente, le distanze, che apra musei e biblioteche anche a chi si trova costretto nella propria dimora, che garantisca fruibilità anche se attraverso il mezzo, talvolta asettico, di uno schermo.

cui si naviga il web, infatti, è possibile individuare i punti esatti di un testo, anche molto lungo, in cui viene citata una parola particolarmente interessante ai fini della ricerca. Ciò si verifica, al massimo grado, laddove l'interesse dell'indagine sia episodico o quantitativo, in tutti quei casi, cioè, in cui siano le singole occorrenze linguistiche a cogliere l'attenzione del ricercatore e non lo scritto nel suo insieme o il contenuto che esso veicola.

Adeguatamente annotata, però, la trascrizione digitale di un testo può permettere la definizione di funzionalità molto maggiori, in grado di consentire ricerche più approfondite grazie all'ausilio dei metadati, le informazioni, cioè, che corredano i dati e che vengono intercettate dagli strumenti digitali e dai sistemi di ricerca, siano essi quelli di un motore come *Google* oppure di un *software* appositamente programmato. Uno dei linguaggi, o meglio metalinguaggi, più utilizzati nel campo della metadattazione è senza dubbio l'XML – *eXtensible Markup Language* – che ha incontrato grande fortuna nel mondo digitale per le sue caratteristiche di interoperabilità e flessibilità²²; la sua grammatica agevole²³ e il suo formato dati non proprietario²⁴ fanno di XML una risorsa assolutamente adattabile alle più diverse esigenze e il fatto di essere sottoposto alla manutenzione di un ente come il W3C – il *World Wide Web Consortium* –, costituisce una inequivocabile garanzia sulla sua continuità cronologica e sulle possibilità di fruizione future. Proprio su questi vantaggi si è basata, all'inizio degli anni 2000, la scelta del consorzio TEI, di utilizzare l'XML per la definizione di uno schema di metadati utili alla codifica di qualunque tipo di testo, sia esso la trasposizione di un discorso orale, una poesia, una pièce teatrale o un dizionario. Il *framework* della

²² La flessibilità di XML può essere riscontrata, ad esempio, nel fatto che esso non preveda *tag* “fissi”, come nel caso di HTML, ma al contrario dia la possibilità a ciascuno studioso di ideare il proprio *set* di metadati. Ciò che si richiede per creare un *file* valido (oltre che ben formato, e cioè compliant ai requisiti grammaticali di base) è però che il ricercatore stabilisca uno schema – un insieme di regole – e che il *file* creato lo rispetti in maniera stringente.

²³ La grammatica di XML prevede poche regole imprescindibili, tra cui la necessità che ad ogni *tag* di apertura corrisponda un *tag* di chiusura.

²⁴ Con “non proprietario” si intende che non è un soggetto privato a detenere i diritti del linguaggio XML.

TEI, divenuto ormai un vero e proprio standard, consente di valorizzare numerosi aspetti di un qualsivoglia scritto, identificando non soltanto le caratteristiche del supporto da cui esso è veicolato, ma anche la struttura sintattica esibita, nonché elementi testuali e paratestuali come la posizione di un'annotazione, lo stile di un intervento autoriale o la ricorsività di alcuni temi. Tali metadati, inoltre, di natura diversa e con finalità altrettanto differenti, sono annotati e presenti nel *back end* e, pur non essendo mostrati nel *front end* del *software* utilizzato per la lettura del *file*, possono essere colti in fase di trasformazione²⁵ per assegnare stili particolari a determinate porzioni testuali o per mettere in atto funzioni specifiche come l'indicizzazione dei nomi, il collegamento ipertestuale e la visualizzazione dinamica dei dati²⁶.

²⁵ La trasformazione dei *file .xml* è affidata ai “fogli di stile”, le cui regole operative sono scritte normalmente nel formato *.xsl*; compito del codice XSLT è proprio quello di individuare nel *file .xml* la presenza di precisi metadati e di trasformare il contenuto che ad essi è affidato secondo un *xsl:template* di riferimento, così da creare un *output* che possa essere *human friendly*, come una pagina web, un documento di testo o un PDF. Per quanto riguarda il *framework* TEI, il consorzio internazionale che mantiene lo schema aggiornato e utilizzabile ha predisposto anche alcuni fogli di stile “precompilati”, in grado di produrre almeno 5 tipi differenti di *file*: l'XHTML (la cui sintassi si discosta un po' dall'HTML, ma che si utilizza per la realizzazione di pagine web), il PDF, l'EPUB (per la creazione di un *ebook*), il DOCX (il formato dei *file* Word) e l'ODT (il formato di testo prodotto con applicazioni “non proprietarie”, come LibreOffice). Oltre ai “fogli di stile” propriamente detti, alcuni collaboratori della TEI hanno realizzato e messo a disposizione dei ricercatori anche numerosi *software online*, in cui è sufficiente caricare il proprio *file* di codifica in *.xml* per averne immediatamente una resa *human readable*. Ne è un esempio il TEI-CAT – *Critical Apparatus Toolbox* (<<http://teicat.huma-num.fr/index.php>>), curato da Marjorie Burghart (ricercatrice a Lione presso il CNRS – Centre National de la Recherche Scientifique), che permette di ottenere la visualizzazione di un apparato critico codificato in TEI. L'utilizzo di strumenti siffatti, per loro stessa natura difficilmente personalizzabili, se da un lato non consente immediatamente di creare un proprio *software*, dall'altro permette, però, di controllare un lavoro *in itinere*, identificando eventuali errori che nel *file* di codifica difficilmente potrebbero essere individuati.

²⁶ Tra le caratteristiche di una visualizzazione dinamica rientrano tutte le possibilità che l'utente ha di interagire con un *software* o con un sito Internet, come la presenza di “faccette” di ricerca che permettono di filtrare i risultati, di applicazioni che consentano di generare grafi a partire da specifici dataset, oppure ancora di indici navigabili, capaci non soltanto di raccogliere argomenti, nomi di persona e luoghi, ma anche di connettere direttamente il nodo di interesse al punto del testo in cui esso compare.

Per quanto riguarda L'infinito leopardiano, sono molti i metadati offerti dalla TEI che possono essere impiegati per valorizzare adeguatamente gli aspetti testuali e non solo, che l'idillio veicola. Ne è un esempio il *tag* <handnote>, che permette di identificare le caratteristiche delle mani che compaiono in un manoscritto, dando dettagli anche sul tipo di inchiostro; oppure gli elementi <lg> e <l>, necessari per riconoscere rispettivamente la strofa (*line group*) e il singolo verso (*line*), quest'ultimo a sua volta ulteriormente specificabile da attributi che ne indichino la struttura metrica o l'eventuale presenza di *enjambement* (<l enjamb="yes">); o ancora l'elemento <witness>, che viene utilizzato per individuare i testimoni di riferimento per un'edizione critica e che adeguatamente specificato dall'attributo `xml:id` – un identificativo univoco assegnabile una solta volta nell'economia di un *file* – può essere richiamato in tutte le occasioni in cui quel manoscritto o quell'opera specifica venissero citati nel corso dell'edizione.

A tal proposito, un'attenzione particolare merita il *set* di metadati proposti dalla TEI e utilizzabili specificamente per l'annotazione dell'apparato critico, tra i quali figurano per le cancellature, <add> per le aggiunte e <rdg> per tutte le possibili letture di uno stesso luogo testuale, anche tratte da testimoni diversi. Se ci si volesse concentrare sul v. 4 de *L'infinito* tale quale esso è attestato nei due manoscritti ad oggi noti dell'idillio leopardiano, un esempio di codifica realizzato con il *parallel segmentation method*²⁷ potrebbe essere il seguente:

```
<l n="4" enjamb="yes">Ma sedendo e mirando
  <app>
    <rdgGrp n="napoli">
      <rdg wit="#An" hand="#pennaD">,</rdg>
      <rdg wit="#An">
```

²⁷ Si tratta di uno dei tre metodi proposti dalla TEI per l'annotazione dell'apparato critico, e probabilmente di quello più innovativo, perché permette di metadattare le varianti testuali direttamente nel punto del testo in cui esse compaiono, senza riservare le osservazioni a un punto alternativo del proprio *file* (ad esempio, il piè di pagina).

```

<subst>
  <del rend="overstrike" hand="#pennaB">un infinito</del>
  <add place="supralinear" hand="#pennaB">interminato</add>
</subst>
</rdg>
</rdgGrp>
<rdg wit="Av">, interminato</rdg>
</app>
</l>

```

La proposta riportata mostra il verso trascritto all'interno dell'elemento <l> e identifica l'inizio della sezione interessata dall'innovazione testuale attraverso il metadato <app>, al cui interno il tag <rdgGrp> (*reading group*) viene utilizzato per segnalare che tutti gli elementi <rdg> (*reading*) in esso contenuti appartengono a un unico "gruppo" – in questo caso le lezioni tratte dal manoscritto conservato a Napoli. La provenienza del manoscritto è ribadita, all'intero di ogni <rdg>, dall'attributo *wit*, che adeguatamente corredato dal simbolo "#" permette di richiamare l'xml:id assegnato al singolo testimone, mentre *hand* viene usato per identificare l'inchiostro impiegato da Leopardi per effettuare i propri interventi correttori. Questi ultimi, inoltre, laddove manifestino l'evidenza di una sostituzione di una precedente lezione con un'altra, vengono raccolti entro l'elemento <subst> (*substitution*) e descritti autonomamente attraverso il metadato che si riferisce al tipo di innovazione, sia essa una cancellatura oppure un'aggiunta. La presenza, dopo le lezioni dell'autografo napoletano, anche di quella riscontrabile nel manoscritto di proprietà dell'Archivio Storico Comunale di Visso, permette inoltre di avere un confronto tra le due fonti utilizzate e di notare che, rispetto a quelle dei due autografi, la versione affidata dall'autore alle stampe ha continuato a subire modifiche, a presentare snodi e svolte interne, nonché ripensamenti talvolta ingenti, necessari ad assecondare esigenze stilistiche e concettuali: se davvero «l'infinito è un'idea, un sogno, non una realtà»²⁸, è opportuno "sentire" dentro di sé che la definizione che se ne è data rispecchia ciò che dell'infinità si è sperimentato.

²⁸ Zib., 4178.

Tre svolte, dunque, tra loro autonome ma al contempo intrecciate: la prima, psichica, ha dato origine all'idillio, all'idea e al componimento, sublimando la concretezza di una situazione opprimente nell'anelito verso l'ampiezza dell'immaginazione; la seconda, poetica, ha rilevato la necessità di riletture, aggiustamenti e correzioni, alla ricerca della veste migliore con cui esprimere il concentrato emotivo nato dall'esperienza; la terza, digitale, si impegna per dare nuove letture, per permettere ulteriori ricerche, per arricchire (senza scalzarli) gli studi tradizionali da cui essa trae linfa vitale: *L'infinito* è uno snodo in se stesso, e avere l'occasione di studiare la sua dinamica interna visualizzando concretamente i vari passaggi assume senza dubbio un ruolo di notevole importanza, che potrebbe essere all'origine – se non di vere e proprie scoperte – di ulteriori valutazioni critiche.

Bibliografia

- Blasucci L., *Appunti sui Versi del '26 e in particolare sugli "Idilli"*, in *Giacomo Leopardi. Il libro dei Versi del 1826: "poesie originali"*, a cura di P. Italia, «L'Ellisse. Studi storici di letteratura italiana», IX, 2, 2014, pp. 17-25.
- Italia P., *I tre tempi degli "Idilli" leopardiani (con un'edizione del quaderno napoletano)*, «Filologia italiana», IV, 2007, pp. 173-213.
- Leopardi G., *Zibaldone*, a cura di L. Felici, Roma, Newton Compton, 2016.
- , *Canti e poesie disperse*, a cura di F. Gavazzeni, 3 voll., Firenze, Accademia della Crusca, 2009.
- , *Epistolario*, a cura di F. Brioschi e P. Landi, 2 voll., Torino, Bollati Boringhieri, 1998.
- Leopardi, *L'Infinito e i manoscritti di Visso*, a cura di L. Melosi, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2019.
- Meschini M., *Le imprese di Andrea Broglio e di Giacomo Beltrami: postille in margine alla "divisata fuga" del giovane Leopardi*, in *Microcosmi leopardiani. Biografie, cultura, società*, a cura di A. Luzi, 2 voll., Fossombrone, Metauro, 2000.

Elena Santilli

La svolta del “nodo”: dal caso di una filigrana parlante (1293) alla digitalizzazione dell’Album di filigrane storiche di Augusto Zonghi (1884)

Tra gli aspetti materiali della carta merita menzione la filigrana (definita anche marchio, marco o segno), la quale si ottiene dalla cucitura di un filo metallico sul telaio (o forma), impiegato per realizzare i fogli di carta¹. Tale dato materiale del supporto scrittoio risulta di estrema utilità per gli studi codicologici e letterari, dal momento che è in grado di fornire informazioni rilevanti sul supporto medesimo.

Nonostante la Filigranologia (la scienza delle filigrane) si sia affermata come disciplina autonoma e complementare alla Paleografia solo nel secolo XX, sin dalla pubblicazione delle prime raccolte di marchi (tra cui non può essere taciuta quella realizzata da C.M. Briquet edita nel 1907²), si comprende come le filigrane costituiscano un dato essenziale nello studio storico e culturale della carta. Infatti, esse non solo permettono sovente di datare la carta, ma sono imprescindibili per una serie di attività ausiliarie: 1. Ricostruire la storia della cartiera di provenienza, grazie allo studio dettagliato delle filigrane “varianti”³; 2. Descrivere la geografia di distribuzione della carta e dei traffici commerciali di specifiche cartiere; 3. Definire il rapporto tra carta e sua destina-

¹ Sugli aspetti tecnici del telaio e della filigrana si cfr. G. Castagnari, *La forma. Formisti e cartai nella storia della carta occidentale*, Fabriano, Istocarta, 2015.

² Cfr. C.M. Briquet, *Les filigranes, Dictionnaire historique des marques de papier dès leur apparition vers 1282 jusqu’en 1600*, 4 voll., Genève, 1907.

³ Si dicono “varianti” tra loro quelle filigrane che pur presentando lo stesso motivo iconico, variano nelle dimensioni, nella posizione in relazione al foglio e ai filoni, nel numero delle vergelle occupate.

zione d'uso; 4. Analizzare l'evoluzione iconica ed estetica della filigrana, al fine anche di restituire il valore comunicativo dell'immagine rispetto al contesto di produzione e diffusione culturale.

Appare evidente come le filigrane costituiscano un punto di svolta nella concezione della carta stessa, nella sua storia e nella progressiva conquista della sensibilità estetica di realizzazione di prodotti librari (non confinati all'unico ambito delle *illuminations*). Proprio i marchi rappresentano una evoluzione tecnica del mondo cartario, che vede la luce nei territori delle Marche al termine del secolo XIII⁴. La carta viene introdotta nella Valle dell'Esino sicuramente già a partire dal 1264, nello stesso periodo in cui sono documentati i primi esemplari di carta bolognese. Di lì a qualche anno anche Genova inizia ad aprire delle cartiere, dando vita a uno dei traffici più intensi dell'economia transalpina⁵. Ma è proprio a Fabriano che vengono introdotte tre migliorie distintive, imprescindibili per l'adozione della carta a discapito della più resistente pergamena in tutta la regione e poi in ambito internazionale. Oltre all'uso delle pile a magli⁶ e della gelatina animale che, ricavata dagli scarti delle conchiglie e usata come collante, garantisce impermeabilità e resistenza ai fogli, va ricordata proprio l'introduzione delle "filigrane in chiaro". Si tratta di filigrane realizzate in maniera contemporanea alla formazione del foglio di carta. Esse, alla vista, appaiono più chiare rispetto alla tinta della pasta di straccio impiegata. Secondo la prassi, il telaio viene immerso nel tino al fine di raccogliere la pasta di fibra vegetale (ottenuta sovente dagli stracci pestati), che viene disposta in maniera piuttosto uniforme grazie alla azione di scuotimento atta dal levatore, operaio assegnato al tino. Nel

⁴ Cfr G. Castagnari, *Le origini della carta occidentale nelle valli appenniniche delle Marche centrali da una indagine archivistica*, in *Alle origini della carta occidentale: tecniche, produzioni, mercati (secoli XIII-XV)*, a cura di G. Castagnari et al., Fabriano, Istocarta, 2014, pp. 9-34.

⁵ Cfr. E. Di Stefano, *Proiezione europea e mediterranea della carta di Camerino-Pioraco e di Fabriano all'apogeo dello sviluppo medievale (secoli XIV-XV)*, in *Alle origini della carta occidentale: tecniche, produzioni, mercati (secoli XIII-XV)*, cit., pp. 35-62.

⁶ Si tratta di un congegno tecnologico che sfrutta la corrente dell'acqua (del fiume Giano presso il centro di Fabriano) per attivare dei pistoni i quali, in maniera alternata, maceravano la polpa della pasta di stracci, ottenendo un prodotto sempre più raffinato.

disporsi sulla forma, la pasta della carta subisce delle variazioni millimetriche proprio in corrispondenza della cucitura della filigrana, la quale, quindi, lascerà una impronta della sua immagine. Dopo le operazioni di ponitura, asciugatura, collatura, calandratura e pressatura⁷ ogni foglio prodotto dal telaio avrà un marchio visibile in transilluminazione o in controluce. Tali filigrane agiscono come marchi di fabbrica dall'iconografia sempre più complessa. A partire dall'epoca rinascimentale aumenta lo scrupolo estetico dei modulari, gli operatori che realizzavano i telai, spesso responsabili anche del *design* della filigrana e, già agli albori dell'800, le filigrane iniziano ad assumere un vero e proprio profilo artistico⁸.

Lo studio delle iconografie antiche delle filigrane ha avviato nuove prospettive di indagine riguardo gli studi di Storia della Carta e la Storia dell'Arte, che il presente contributo esplorerà per mezzo di un caso di studio relativo alla Collezione di antiche filigrane fabrianesi, redatta da un professore di matematica dell'entroterra marchigiano (Augusto Zonghi⁹), tra il febbraio e il maggio 1884.

La Collezione Zonghi: l'Atlante dei Segni

Trattasi di una inedita raccolta¹⁰ di campioni di carta antica e campioni di carta filigranati, datati e provenienti dalle cartiere di

⁷ Per una rassegna esaustiva della bibliografia sulle fasi di realizzazione della carta si cfr. M. Maniaci, *Archeologia del manoscritto. Metodi, problemi, bibliografia recente*, Roma, Viella, 2002.

⁸ Si definiscono "filigrane artistiche" quei marchi con soggetto artistico, o d'arte, la cui destinazione primaria è quella di esposizione. Raramente carte con filigrane artistiche ricevono scrittura. Presso l'Archivio Storico della Cartiere Miliani Fabriano sono custoditi numerosi esemplari di filigrane storiche artistiche, giudicate dal fondatore della più nota cartiera italiana, come di grande valore e di difficile esecuzione (ASCM, Carteggio Privato Famiglia Miliani, n. 1436). Negli ultimi due secoli, per la realizzazione di fogli di pregio, si utilizzano le filigrane in scuro o in chiaro-scuro, con l'adozione del procedimento galvanico e a cera persa.

⁹ Cfr. G. Castagnari, *Augusto Zonghi matematico e umanista. Le carte antiche fabrianesi nell'era del segno*, Fabriano, Istocarta, 2018.

¹⁰ Ne esiste una pubblicazione solo parziale e difforme per alcuni campioni di filigrane del 1953: *Zonghi's Watermarks (or collection of works and documents illustrating the history of paper)*, in *Monumenta Chartae Papyraceae Historiam Illustrantia*, a cura di J. Labarre, Hilvestrum, The Paper Publications Society, 1953.

Fabriano. Le carte sono datate tra il 1267 e il 1798, ricoprendo un arco di tempo esteso, coincidente con il momento evolutivo delle tecniche cartarie. Il repertorio, solo in parte conosciuto dai più grandi filigranologi del secolo XIX (compreso C.M. Briquet, che scambiò una nutrita corrispondenza epistolare con l'autore Augusto Zonghi¹¹) è stato rilevato dalla Fondazione Fedrigoni Fabriano che, dopo atto di acquisto avvenuto nel 2016, ha disposto attività e progetti di studio e valorizzazione. La Collezione comprende ben oltre 2000 esemplari: 1887 sono stati rappresentati in un Album¹², la cui copertina è frutto dell'ingegno artistico di Gaetano Galassi, noto pittore, scenografo e miniatore del fermano. L'Album di 134 tavole presenta le filigrane secondo un criterio cronologico ed estetico, ravvicinando i marchi con soggetto simile e rendendo possibile il riconoscimento di filigrane "identiche" (marchi che provengono dalla stessa forma), "omonime" (filigrane con medesimo motivo iconografico), "simili" (segni di stessa figura ma con variazioni iconografiche intenzionali) e "consanguinee" (filigrane che pur essendo caratterizzate da motivo iconico diverso, appartengono alla medesima cartiera, per tutto il ciclo di produzione)¹³.

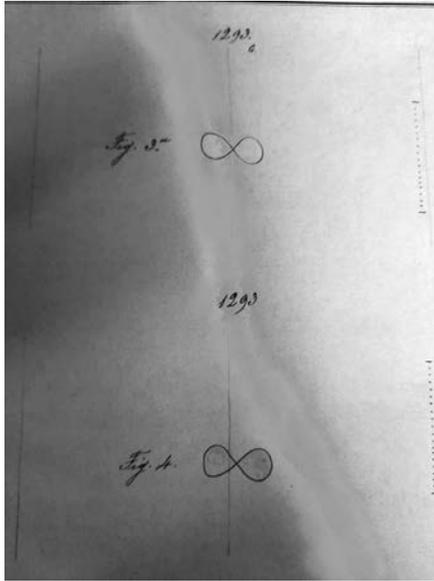
Il caso di un "nodo" di svolta: filigrane n. 3; n. 4 (Tav. I)

Lo studio filigranologico della Collezione Zonghi ha permesso di rilevare importanti dati circa l'identificazione dei segni e l'evoluzione delle cartiere produttrici. Nel presente contributo si offre notizia della identificazione delle due filigrane rappresentate nella Tavola I dell'Album, insieme a filigrane dei tipi "a croce pomata" e lettera "IO". Esse sono datate entrambe al 1293 e

¹¹ ASCF, *Fondo Zonghi-Moscatelli*, Busta 27, Epistolario Zonghi-Briquet. Cfr. N. Lipparoni, *Il rapporto di collaborazione Zonghi-Briquet da un epistolario inedito*, in *Produzione e uso delle carte filigranate in Europa (secoli XIII-XX)*, a cura di G. Castagnari, Fabriano, Pia Università dei Cartai, 1996, pp. 79-121.

¹² La riproduzione anastatica dell'Album e una monografia dedicata saranno edite nel mese di ottobre (2020). Cfr. E. Santilli, *L'Atlante dei Segni*, in *L'album delle filigrane*, a cura di L. Faggioni, Foligno, Fondazione Fedrigoni Fabriano, 2020.

¹³ Per la classificazione dei tipi di filigrana si cfr. G. Zappella, *Il Libro antico a stampa. Struttura, tecniche, tipologie, evoluzione (Parte I e II)*, Milano, Editrice Bibliografica, 2001, (Sezione A IV *Filigrana*).



presentano le seguenti misure: Tavola I; N. 3: 16 mm x 8mm (6 vergelle in 1 cm); Tavola I; N. 4: 17 mm x 8mm (6 vergelle in 1 cm). I segni sono stati protagonisti di una lunga disquisizione connessa alla loro lettura iconica. C. M. Briquet censisce filigrane simili a quelle proposte nella categoria del “nodo” (cfr. Briquet n. 11985-11995); Augusto Zonghi nell’inventario¹⁴ delle filigrane da lui rinvenute e catalogate con l’ausilio del fratello Canonico Aurelio Zonghi, indica le stesse sotto la categoria dell’“otto arabo”, non senza qualche incertezza. Ivi si propone la reinterpretazione fornita dalla Fondazione Fedrigoni Fabriano grazie alle recenti indagini filigranologiche che hanno potuto constatare¹⁵ come le due filigrane siano identiche. Nello

¹⁴ La Collezione Zonghi è corredata da n. 2 inventari, di cui il primo, completo, registra tutte le filigrane appartenenti alla raccolta e le loro caratteristiche tipologiche, formali, fornendo anche dati cronologici; il secondo inventario censisce per criterio iconico le filigrane impiegate per la realizzazione dell’Album.

¹⁵ Il riconoscimento è garantito dal rilevamento della deriva della filigrana. Cfr. E. Ornato *et al.*, *La carta occidentale nel Tardo Medioevo, Tomo I (Problemi metodologici e aspetti qualitativi)*, Roma, Istituto centrale per la patologia del libro, 2001, pp. 420-431. Precedentemente cfr. A. Stevenson, *Watermarks are twins*,

specifico, le due filigrane appartengono alla categoria “lettere”, rappresentando una “g” corsiva. L’argomento più forte in questo senso risulta essere il confronto con la filigrana del Briquet n. 12023, riportante il nome (o cognome) del cartaro UGOLINO A. Nel dizionario dello studioso ginevrino, al numero della filigrana in questione, si legge: «Id. Francfort-sur-le-Mein, 1312. Nous empruntons ce dessin à M. E. Kirchner qui l’a donné sous le n°5, comme provenant du plus ancien document écrit sur papier que possèdent les archives de Francfort», [Id. Francfort-sur-le-Mein, 1312. Noi abbiamo recuperato questo calco da M.E. Kirchner che gli ha assegnato il n. 5, come proveniente dal più antico documento scritto su carta posseduto presso gli Archivi di Francoforte]. Nel 1907, anno dell’edizione ginevrina del *Dizionario* di Briquet, lo studioso dichiara che il disegno della marca è pervenuto direttamente da Ernest Kirchner, noto cartaro e studioso amatoriale di filigrane. Il nome della filigrana, insistente sulla carta filigranata più antica presente a Francoforte, pare essere italiano e precisamente fabrianese:

Cette manière d’écrire son nom en entier, qui apparaît tout à coup et qui ne dure que quelques années, n’a été certainement usitée que dans une seule région; la coutume n’a pas pu s’en transporter ailleurs dans un délai aussi court. Cette région est cell dont Fabriano est le centre et où l’on sait que l’industrie papetière était fort développée à cette époque. Zonghi établit que le noms de Puzzolo, de Crissi ou Cressce, de Bene, de Tinto et de Cicco existaient à Fabriano au XIV s. Les actes notariés, de 1320 à 1321, qu’il cite, referment en outre ceux d’Andruccio, de Masso, de Bartolo, de Zuzio, de Giunta, de Vitaruzo. On peut donc admettre que tous le noms recueillis à cette époque provenient de Fabriano même ou de ses environs immédiats et ce nombre considérable Témoigne de l’état florissant de l’industrie papetière de cette localité. L’emploi des noms comme filigr. démontre en outre la personnalité de ces marques: certainement on les appliquait comme une signature constater par qui ils avaient été ouvrés¹⁶.

[Tale maniera di scrivere il nome proprio in versione estesa, che appare in maniera improvvisa e non dura che qualche anno, è stata utilizzata con ogni probabilità (per lo più) in una sola regione: la personalizzazione non

«Studies in Bibliography», IV, 1951-1952, pp. 57-91; R. Ridolfi, *Le filigrane dei paleotipi: saggio metodologico*, Firenze, Tipografia Giuntina, 1957.

¹⁶ Cfr. Briquet, *Les filigranes. Dictionnaire historiques des marques de papier*, cit., vol. III, p. 603 (ed. 1957).

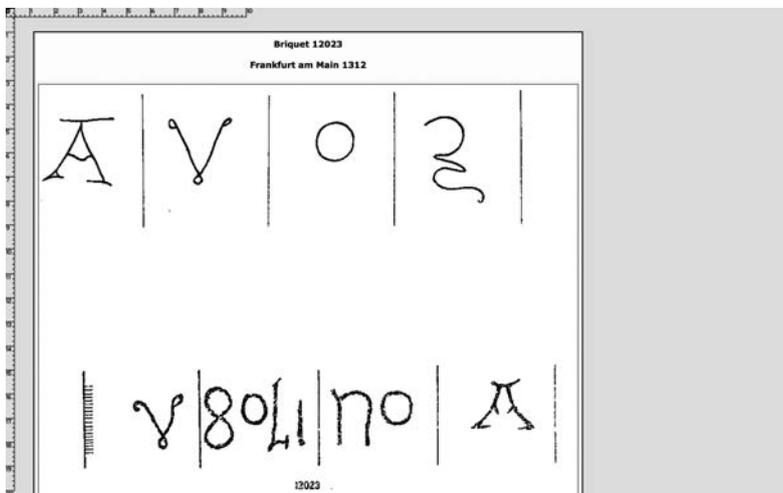
poteva trasferirsi in un periodo di tempo ristretto. La regione in questione è quella afferente Fabriano, ove si sa che l'industria cartaria era particolarmente sviluppata in quell'epoca. Zonghi stabilisce che i nomi Puzzolo, Crischi o Cresce, Bene, Tinto e Cicco esistevano a Fabriano nel XIV secolo. Gli atti notarili del 1320 e del 1321, che li citano, riferiscono anche i nomi di Andruccio, Masso, Bartolo, Zuzio, Giunta, Vitaruzo. Si può dunque ammettere che tutti i nomi raccolti e risalenti a quest'epoca provengono da Fabriano o dai territori immediatamente limitrofi e il numero considerevole delle attestazioni testimonia lo stato fiorente dell'industria della carta in questa località. L'uso dei nomi come filigrana dimostra la personalizzazione delle marche; con certezza essi venivano applicati a mo' di firma per annotare da chi erano stati realizzati.]

Grazie alle ricerche svolte nel corso degli anni 2019-2020 presso l'Archivio Storico delle Cartiere Miliani¹⁷ (presso la sede della Fondazione Fedrigoni Fabriano) è stato rinvenuto il fascicolo di segnatura A VI 7, contenente il quaderno di Calchi di Filigrane intitolato *Calchi di filigrane dei secoli XIII-XIV-XV provenienti dagli archivi di Francoforte sul Meno di Ginevra e Piacenza. Allegato alla corrispondenza scambiata tra eruditi fratelli Mons. Aurelio e Prof. Augusto Zonghi di Fabriano ed i signori Ernest Kirchner di Francoforte sul Meno e C. M. Briquet di Ginevra (1881-1887)*.

Dai documenti si apprende come, nel 1886, E. Kirchner entra in contatto con Augusto Zonghi, istaurando un rapporto di scambio e studio di filigrane e carte sia antiche sia contemporanee, volto ad incrementare la collezione privata del cartaro-filigranologo¹⁸. La corrispondenza tra Ernest Kirchner e Augusto Zonghi è assai prolifica e costante nel tempo. In una missiva del 20 giugno 1886, Kirchner conferma la propria disponibilità a condividere vari materiali cartari, tanto da inviare dei disegni di filigrane di dubbia data e origine. Queste vengono riconosciute come fabrianesi da Augusto. Tra le filigrane inviate ve ne è una di particolare interesse per Zonghi, ovvero quella attestante la

¹⁷ Cfr. V. Cavalcoli, *L'archivio storico delle Cartiere Miliani di Fabriani*, Fabriano, Fondazione Giancarlo Fedrigoni, 2014.

¹⁸ Cfr. ASCF, *Fondo Zonghi-Moscatelli*, Busta 27, Epistolario Zonghi-Briquet, missiva del 22 febbraio 1886.



scritta UGOLINO (cfr. Briquet n. 12023, del 1312)¹⁹.

Augusto dichiara al suo corrispondente di aver inviato i disegni della filigrana (si tratta di due disegni scomposti) a C.M. Briquet, poiché «la filigrana I e Ia è per me veramente importante è di questa che ho mandato il disegno al Briquet. La forma delle carte è identica a quella di certe filigrane che io possiedo e perciò non dubiterei ritenerla di cartiera fabrianese». La coincidenza della forma della carta suggerisce l'interpretazione analogica. Proprio lo Zonghi è il primo a considerare la possibilità che il simbolo “8” rappresenti un grafema: «Il segno 8 posto fra il V e la lettera O l'ho ritenuto abbreviazione di er, quindi ho avuto la parola VERO». Qualche giorno più tardi (30 luglio 1886) egli si corregge: «vinto da una prima impressione avevo letta la filigrana di Francoforte VEROLINO, mentre invece credo che si possa leggere UGOLINO A»²⁰. Nella missiva del 22 agosto 1886

¹⁹ Cfr. C.M. Briquet on line: <http://www.ksbm.oeaw.ac.at/_scripts/php/BR.php?I-Dtypes=111&lang=fr> (ultima consultazione 30-10-2020).

²⁰ Cfr. ASCF, *Fondo Zonghi-Moscatelli*, Busta 27, Epistolario Zonghi-Briquet, missiva del 6 ottobre 1886: «Contemporaneamente che a lei detti a Briquet la nuova interpretazione della filigrana UGOLINO poiché esso vi aveva letto semplicemente

di Kirchner allo studioso fabrianese si conferma la lettura UGOLINO A., che pare verificata materialmente dalla ricostruzione dei *folia* di carta del codice in questione: «Dopo la notizia che la spiegazione della filigrana I è Ugolino A si è trovata perfettamente giusta come ho trovata la sicura prova dai 52 primi fogli dell'indice, si può comporre delle parti con filigrane di questi fogli 8 volte le filigrane intere UGOLINO A, così i 32 fogli formano 8 fogli completi del formato 45 x 30 cm, i quali piegati in piccolo quarto danno 32 fogli a 22,5 x 15 cm».

La controversa lettura della filigrana Briquet n. 12023 risulta di estremo aiuto nella identificazione dei segni della raccolta Zonghi. Infatti, i segni dell'Album sono del tutto coincidenti con la lettera "g" della filigrana UGOLINO A. D'altra parte, durante il secolo XIII, è frequente l'uso di filigrane del tipo "lettere" per identificare le iniziali del nome o il nome per intero o il cognome del cartaro²¹. Non solo: la similitudine iconica tra la filigrana dell'album e quella riportata nel dizionario del Briquet cela più intime relazioni. La filigrana UGOLINO A., a discapito di una prevalenza di caratteri maiuscoli, attesta come unica lettera corsiva proprio la stessa "g" che occorre in maniera anche indipendente. Tenendo conto della distanza cronologica tra le due filigrane di appena 19 anni (pari, dunque, al conteggio di una generazione di cartari), è stato ipotizzato che la filigrana *recentior* costituisca una variante consanguinea della più antica. Tale evoluzione trova riscontro nell'elenco dei nomi dei primi mastri cartai di Fabriano, presenti nella epigrafe murata presso l'ex chiesa di San Francesco, dedicata agli avviatori della nobile professione. Infatti, tra i nomi censiti compare anche quello di

LINO (nome proprio di qualche fabbricatore) trascurando le lettere UGO relativamente alle filigrane da lei trovate che sono di grandezza maggiore di quelle che io posseggo, può essere certo che ciò dipende solo dal formato della carta e non dubito affatto asserire che quelle indicate come fabrianesi sia realmente tali».

²¹ Cfr. A. Petrucci, *Figura e scrittura nelle filigrane*, in *Produzione e uso delle carte filigranate in Europa (secoli XIII-XX)*, a cura di G. Castagnari, Fabriano, Pia Università dei Cartai, 1996, pp. 123-131.

JAHOMI UGOLINI²². Il reimpiego di un simbolo più antico in un marchio di fabbrica posteriore è una pratica diffusa e funziona come strumento di *marketing*, designante la continuità di produzione. Il riscontro dei due segni è molto rilevante dal momento che esso costituisce uno dei primi ed unici esempi di filigrane provenienti dalla medesima cartiera in un periodo originario della storia della produzione della carta. Per tali motivi, sotto lo stimolo dei dati esposti, è stata avviata una ricerca più diretta sui materiali cartacei medievali presso l'Archivio Storico di Fabriano, che, ci si augura, produrrà a breve interessanti risultati.

Svolte del presente e filigranologia on-line

La possibilità di operare riscontri tra filigrane per la loro identificazione e per recuperare informazioni complementari connesse al supporto di scrittura è l'obiettivo cui si è rivolto il mondo della filigranologia negli ultimi anni, grazie a una politica di digitalizzazione dei principali repertori di segni²³. Sovente, proprio grazie alla massiccia diffusione del digitale nel campo della Storia della Carta, è stato possibile estendere l'uso della filigranologia come strumento per la Storia dell'Arte. Esempi espliciti ne sono i censimenti di filigrane e l'analisi della *texture* della carta per le opere degli artisti Parri Spinelli, Benozzo Gozzoli, Antonio e Piero Pollaiuolo, Maso Finiguerra, Rembrandt, Fra' Bartolomeo, Lodovico Cingoli, Luca di Leida²⁴. Non ultimo, proprio grazie alla pionieristica ricerca avviata dalla Fondazione Fedrigoni Fabriano in occasione del 500enario della morte di Raffaello (2020), è stato possibile

²² Cfr. O. Angelelli, *L'industria della carta e la famiglia Miliani in Fabriano. Monografia storica su documenti inediti*, Fabriano, Stab. Gentile, 1930.

²³ Cfr. <http://www.ksbm.oeaw.ac.at/_scripts/php/BR.php?refnr=15254&clang=fr; <https://www.piccard-online.de/start.php>; <http://www.memoryofpaper.eu>>.

²⁴ Cfr. per esempio L. Melli, *Antonio del Pollaiuolo e la sua bottega "magnifica e onorata" in Mercato Nuovo*, «Prospettiva», CIX, 2003, pp. 65-75; L. Melli, *Piero del pollaiuolo, e la Fede: il disegno per la Virtù di Mercanzia*, «Ricerche di storia dell'arte», LXXXVII, 2005, pp. 21-26; E. Hinterding, *Rembrandt as an etcher*, I-III, Ouderkerk aan den IJssel, 2006.

documentare l'utilizzo da parte dell'Urbinate di carta Fabriano (soprattutto durante la sua permanenza alla corte papalina), verificando anche somiglianze con i rifornimenti di carta impiegati da Michelangelo²⁵.

Assume rilevanza, in questo contesto, l'annuncio della realizzazione del progetto di digitalizzazione del *Corpus Cartarum Fabriano* (CCF) (<https://ccf.fondazionefedrigoni.it>), avviato dalla Fondazione Fedrigoni Fabriano. Esso comprende un repertorio vastissimo di filigrane datate dal XIII secolo fino all'epoca contemporanea, che include la raccolta di marchi realizzata da Augusto Zonghi, il repertorio presente presso l'Archivio Storico delle Cartiere Miliani e la collezione realizzata dal Duca Luigi Tosti di Valminuta (particolarmente ricca di filigrane artistiche dei secoli XIX e XX). Si tratta di uno strumento interattivo che consente di ricercare filigrane; accedere ai dati descrittivi delle filigrane; visionarne il tipo iconico del segno. Del marco è possibile recuperare il calco e anche la riproduzione fedele e in scala, utili per eventuali sovrapposizioni con i campioni di analisi. Proprio a partire dalla *filigrana*, «supporto bidimensionale, privo di volume-che-occupa uno spazio fisico (il foglio) del quale registra movimenti e mutazioni»²⁶, si conseguono nuovi e impattanti possibilità di estensione ermeneutica del mondo della carta, tanto più se si tiene conto che gran parte del *Corpus* è dedicato a filigrane datate e provenienti da cartiere fabrianesi (quindi geo-localizzate).

L'auspicio è che, con una maggiore dedizione rivolta ai settori collaterali della codicologia, in collaborazione con lo studio autoptico e la fruizione digitale, si avvii un percorso di svolta nel campo della storia dei supporti materiali, veri custodi di storie di testi e cultura.

²⁵ Cfr. J. Roberts, *Dictionary of Michelangelo's Watermarks*, Milano, Olivetti, 1988.

²⁶ M. Mussolin, *In controtuce: alcune osservazioni sull'uso della carta nei disegni architettonici di Michelangelo in Casa Buonarroti*, in *Michelangelo e il linguaggio dei disegni di architettura*, a cura di M. Golo, A. Nova, Venezia, Marsilio, 2012, p. 307.

Bibliografia

- Angelelli O., *L'industria della carta e la famiglia Miliani in Fabriano. Monografia storica su documenti inediti*, Fabriano, Stab. Gentile, 1930.
- Briquet C.M., *Les filigranes, Dictionnaire historique des marques de papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, 4 voll., Genève, 1907.
- Castagnari G., *Augusto Zonghi matematico e umanista: le carte antiche fabrianesi nell'era del segno*, Fabriano, Istocarta, 2018.
- , *La forma. Formisti e cartai nella storia della carta occidentale*, Fabriano, Istocarta, 2015.
- , *Le origini della carta occidentale nelle valli appenniniche delle Marche centrali da una indagine archivistica*, in *Alle origini della carta occidentale: tecniche, produzioni, mercati (secoli XIII-XV)*, a cura di G. Castagnari et al., Fabriano, Istocarta, 2014, pp. 9-34.
- Cavalcoli V., *L'archivio storico delle Cartiere Miliani di Fabriano*, Fabriano, Fondazione Giancarlo Fedrigoni, 2014.
- Di Stefano E., *Proiezione europea e mediterranea della carta di Camerino-Pioraco e di Fabriano all'apogeo dello sviluppo medievale (secoli XIV-XV)*, in *Alle origini della carta occidentale: tecniche, produzioni, mercati (secoli XIII-XV)*, a cura di G. Castagnari et al., Fabriano, Istocarta, 2014, pp. 35-62.
- Hinterding E., *Rembrandt as an etcher*, I-III, Ouderkerk aan den IJssel, 2006.
- Monumenta Chartae Papyraceae Historiam Illustrantia*, a cura di J. La barre, Hilvestrum, The Paper Publications Society, 1953.
- Lipparoni N., *Il rapporto di collaborazione Zonghi-Briquet da un epistolario inedito*, in *Produzione e uso delle carte filigranate in Europa (secoli XIII-XX)*, a cura di G. Castagnari, Fabriano, Pia Università dei Cartai, 1996, pp. 79-121.
- Maniaci M., *Archeologia del manoscritto. Metodi, problemi, bibliografia recente*, Roma, Viella, 2002.
- Melli L., *Antonio del Pollaiuolo e la sua bottega "magnifica e onorata" in Mercato Nuovo*, «Prospettiva», CIX, 2003, pp. 65-75.
- Melli L., *Piero del pollaiuolo, e la Fede: il disegno per la Virtù di Mercanzia*, «Ricerche di storia dell'arte», LXXXVII, 2005, pp. 21-26.
- Mussolin M., *In controluce: alcune osservazioni sull'uso della carta nei disegni architettonici di Michelangelo in Casa Buonarroti*, in *Michelangelo e il linguaggio dei disegni di architettura*, in *Atti del convegno, 30 gennaio-1 febbraio 2009, Firenze, Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Max-Planck- Institut Florenz, Casa Buonarroti*, a cura di M. Golo, A. Nova, Venezia, Marsilio, 2012, pp. 287-311.

- Ornato E. *et al.*, *La carta occidentale nel Tardo Medioevo, Tomo I (Problemi metodologici e aspetti qualitativi)*, Roma, Istituto centrale per la patologia del libro, 2001, pp. 420-431.
- Petrucci A., *Figura e scrittura nelle filigrane*, in *Produzione e uso delle carte filigranate in Europa (secoli XIII-XX)*, a cura di G. Castagnari, Fabriano, Pia Università dei Cartai, 1996, pp. 123-131.
- Ridolfi R., *Le filigrane dei paleotipi: saggio metodologico*, Firenze, Tipografia Giuntina, 1957.
- Roberts J., *Dictionary of Michelangelo's Watermarks*, Milano, Olivetti, 1988.
- Santilli E., *L'Atlante dei Segni*, in *L'album delle filigrane*, a cura di L. Fagioni, Foligno, Fondazione Fedrigoni Fabriano, 2020.
- Stevenson A., *Watermarks are twins*, «*Studies in Bibliography*», IV, 1951-1952, pp. 57-91.
- Zappella G., *Il Libro antico a stampa. Struttura, tecniche, tipologie, evoluzione (Parte I e II)*, Milano, Editrice Bibliografica, 2001.

Francesco de Cristofaro

Così lontano, così vicino. Sulla “giusta distanza” dell’interprete¹

Mi occuperò di uno *snodo* e di una *svolta* di natura differente da quelli al centro del volume che il lettore ha tra le mani: al pari di Massimo Bonafin, offrirò un contributo di tipo metodologico, un inadeguato tentativo di fare ordine nelle istanze più recenti, e più incandescenti, della teoria letteraria. L’assunto da cui vorrei partire è che ci troviamo in un momento di snodo nell’ermeneutica; forse poche volte il paradigma è stato messo così in discussione come negli ultimi vent’anni. Certo, se la contrapposizione fra comparatismi e specialismi, tra letterati e linguisti, tra filologi e filosofi ha raggiunto picchi non immaginabili nemmeno quando si cominciò a fare convegni dai titoli parlanti e leggermente pop come *Quando eravamo strutturalisti* (era Torino e l’anno era il 1997), ciò ha a che vedere con una sorta di fase tellurica dell’epistemologia, intesa nel senso più ampio possibile. Naturalmente non ambisco a esaurire la questione in poche pagine, ma quantomeno a lanciarla, o rilanciarla: lasciando intravedere un orizzonte di senso che dialoga – ho la pretesa di credere – con la domanda di fondo del volume.

Mi sembra doveroso precisare che il film di Wim Wenders a cui ho rubato il titolo, *sequel* di un’opera ben più fortunata, è solo un amuleto, un angelo che ci guarda dal cielo: per la precisione, dal cielo sopra Berlino, che poco più di trent’anni fa si trasformava in *un altro luogo*, come tutto il mondo. E che ci offre un paio di suggestioni interessanti, ma da prendere a

¹ Il presente contributo riprende, con poche integrazioni e aggiornamenti, il capitolo *I testi visti da lontano* che chiude il libro collettivo *Il testo letterario. Generi, forme, questioni*, a cura di E. Russo, Roma, Carocci, 2020, pp. 455-467.

contrario: da un lato la frattura storica e l'euforia planetaria di una cortina di ferro caduta, dall'altro una prospettiva duplice, quella panoramica e in bianco e nero concessa agli angeli e quella calata nelle cose e satura di colori degli angeli fattisi esseri umani. Qui invece parlerò di un muro che – in seno agli studi letterari ma, almeno così mi pare, non in questa sede – si è purtroppo alzato; e di due prospettive che forse dovrebbero essere non così distinte.

1. *La giusta distanza*

Questa storia ha inizio molto tempo fa. La diffusa propensione a uno sguardo immerso nei testi, cui le pratiche del *close reading* e dell'*explication de texte* avevano condotto una parte cospicua della critica letteraria di pieno Novecento (un'attitudine, questa, che si sarebbe perfino acuita nella stagione aurea della narratologia), viene avvertita come inadeguata e aporetica già da Jean Starobinski, che nell'abbrivo di *L'œil vivant*, forse il suo manifesto di metodo più limpido e radicale, ragiona problematicamente intorno a un'idea di «contesto» ben più estesa di quanto accordato dall'ortodossia storicista:

Pourquoi alors ne pas établir délibérément une distance qui nous révélerait, dans une perspective panoramique, les *alentours* avec lesquels l'œuvre est organiquement liée? Nous tenterions de discerner certaines correspondances significatives qui n'ont pas été aperçues par l'écrivain; d'interpréter ses mobiles inconscients; de lire les relations complexes qui unissent une destinée et une œuvre a leur milieu historique et social. Cette seconde possibilité de la lecture critique peut être définie comme celle du *regard surplombant*: l'œil ne veut rien laisser échapper de toutes les configurations que le recul permet d'apercevoir. Dans l'espace élargi que le regard parcourt, l'œuvre est certes un objet privilégié, mais elle n'est pas le seul objet qui s'impose à la vue. Elle se définit par ce qui l'avoisine, elle n'a de sens que par rapport à l'ensemble de son contexte².

² J. Starobinski, *L'œil vivant*, Paris, Gallimard, 1961, p. 26 [Viene da chiedersi perché non stabilire deliberatamente una distanza tale da rivelarci, in una prospettiva panoramica, i dintorni a cui l'opera è organicamente legata. Noi vorremmo discernere certe corrispondenze significative che non sono state percepite dallo scrittore e interpretare i suoi movimenti inconsci, leggere le relazioni complesse che uniscono un destino e un'opera al loro ambiente storico e sociale. Questa seconda possibilità della

«Organicamente legata»: dove l'avverbio *va* accolto nella sua accezione più ampia, giacché lo studioso ginevrino chiarisce subito come non si tratti tanto di fornire notizie esaurienti circa l'«ambiente» in cui l'opera viene elaborata e di cui sempre, sia pure con mediazioni e filtri diversi, parla; quanto di ritrovare e ordinare quelle ricorrenze non nascoste ma disperse che generano costellazioni di senso perfino impercettite o inconse; nel farlo, occorre «cercare di sottrarsi alla fascinazione vertiginosa della profondità per ritrovare, alla superficie delle acque, il gioco dei riflessi»³. In altre parole: oltre una data soglia, lo scandaglio dei testi produce una sorta di accanimento ermeneutico che, lungi dal farli rivivere attraverso la fusione di orizzonti e la linfa del commento, li cristallizza entro una condizione di atomismo, li anodizza, ne silenzia la voce; o meglio, li costringe a parlare con la voce mistica e magari mistificante dell'esegeta piuttosto che con la propria. Colpisce una preoccupazione del genere, in qualcuno che ha a più riprese invocato un *regard* inteso, etimologicamente, come *re-gard* («la racine ne désigne pas primitivement l'acte de voir, mais plutôt l'attente, le souci, la garde, l'égard, la sauvegarde, affectés de cette insistance qu'exprime le préfixe de redoublement ou de retournement» [«la radice non designa originariamente l'atto di vedere, ma piuttosto l'attesa, la preoccupazione, la guardia, lo sguardo, la salvaguardia, marcati dall'insistenza espressa dal prefisso di raddoppiamento o di iterazione»], *ibidem*)⁴: in che modo si concilia uno sguardo critico così «intensivamente» concepito con la raddomanzia erratica ed empirica delle «correspondances significatives»? Insomma, che cosa si propone di fare Starobinski con le opere letterarie? Qual è – se ve n'è una – la *scala* ideale da assumere nell'esercizio dell'interpretazione?

lettura critica può essere definita come quella dello sguardo appiombato, dove l'occhio non vuol lasciare sfuggire niente di tutte le configurazioni che la distanza consente di percepire. Nello spazio dilatato, percorso dallo sguardo, l'opera è certamente un oggetto privilegiato, ma non è il solo oggetto che si impone alla vista. L'opera si definisce per ciò che l'avvicina e non ha senso se non in rapporto all'insieme del suo contesto] (J. Starobinski, *L'occhio vivente*, tr. it. di G. Guglielmi, Torino, Einaudi, 1975, pp. 18-19).

³ Ivi, p. 17.

⁴ Ivi, p. 11.

Come accade nel caso dei saggisti più raffinati, queste domande trovano la risposta migliore, più che nelle pronunzie teoriche – ancorché sempre penetranti e mirabilmente modulate – nella bibliografia stessa di Starobinski: che affianca, in una sequenza non progressiva ma dialettica, studi rapsodici, nutriti di indagini lenticolari e di letture tematiche (si pensi ai *suoi* Rousseau e Baudelaire, o anche al saggio ‘termico’ su *Madame Bovary*), e affreschi storico-culturali a campitura larga, proclivi anche a sospendere il primato del testo; e che accoglie perfino ricerche condotte su una lunga durata, abbracciando audacemente la semantica storica e la storia delle idee (così per i volumi sul dono e sulla coppia azione-reazione). Insomma, non esiste *una* giusta distanza: il critico deve essere capace di adoperare il proprio *esprit de finesse* per mettere in atto quella che gli Scolastici chiamavano *adaequatio ortottica*, decidendo volta per volta quale prospettiva, quale postura, quali procedure adottare – e quali lenti indossare.

Naturalmente, lo Starobinski del 1961 non è sordo né ai metodi ‘approssimanti’ del formalismo, né alle prospettive ‘distanzianti’ del marxismo; e tuttavia si astiene, si direbbe per abito mentale, dalle loro dommatiche. Inoltre il suo orizzonte di riferimento è ancora umanistico e storicistico: non contempla annessioni di opere minori, non guarda alla «letteratura normale» espulsa dal canone, ai conseguimenti medi di cui si alimenta il sistema delle arti, ma soltanto alle punte della tradizione, alle sue espressioni più alte. Infine, si avvale sì della scienza, ma in quanto *discorso* da intersecare alla letteratura, non in quanto serbatoio di metodi. Non vi è dubbio che la sua prassi sia remota da quanto fanno oggi le *digital humanities* maggiormente impegnate sul fronte della teoria; remota, cioè, dalle procedure di *distant reading*, dal culto della quantificazione, dai diagrammi, dagli alberi e dalle mappe che ne costituiscono la cifra visuale. Eppure quell’invito così precoce a non sprofondare nei testi, a contemperare analisi e sintesi, appare sintomatico di un’insoddisfazione epistemologica che sarebbe esplosa circa quarant’anni dopo.

2. *La terra vista dalla luna*

«Oggi i prodotti delle varie nazioni si mescolano con una tale velocità, che abbiamo bisogno di nuovi modi per imparare e per poter reagire»: questa frase di Goethe, risalente al 1827 (a un momento, cioè, che vede il nostro continente ancora scosso dalle guerre napoleoniche), è stata recentemente assunta da Massimo Fusillo⁵ a emblema di uno studio sovranazionale e soprattutto non eurocentrico della letteratura. È ben noto che il letterato tedesco parlò a più riprese, e con stupefacente lungimiranza, di *Weltliteratur*: applicando l'intuizione nel suo monumentale *Divano occidentale orientale*, costruito come un dialogo con il poeta persiano Hāfez. L'utopia di una «letteratura del mondo», per quanto già presente nei ragionamenti di Wieland e di August Schlegel, esprimeva ora, insieme a un assillo di natura culturale e ad una forte insoddisfazione per la categoria stessa di «letteratura nazionale», l'idea che a un occhio straniante sia dato di allargare l'orizzonte ermeneutico:

la letteratura mondiale non implica una unificazione progressiva di un mondo sempre più omogeneo, come auspicavano Marx ed Engels e come paventano oggi molti intellettuali apocalittici, ma scaturisce da una continua tensione fra il locale e l'universale [...], fra la singola esperienza individuale e un ampio contesto di sguardi incrociati⁶.

Nello stesso saggio introduttivo Fusillo ricostruisce la fortuna recente di quella concezione, spesso collegata (si pensi ad autori come Said o Auerbach) a esperienze personali di diaspora e di esilio, ma al contempo riconducibile ad aspetti contestuali: da un lato le innovazioni tecnologiche apportate dalla rivoluzione industriale e la circolazione sempre più rapida e capillare delle opere dell'ingegno (così da «ridisegnare i concetti stessi di testo, autore, lettura e proprietà intellettuale»)⁷, dall'altro un cosmopolitismo di marca settecentesca. Né lo studioso si

⁵ M. Fusillo, *Passato presente futuro*, in *Letterature comparate*, a cura di F. de Cristofaro, Roma, Carocci, 2014, p. 14.

⁶ Ivi, p. 15.

⁷ Ivi, p. 16.

astiene dal prender posizione rispetto all'*impasse* che vive oggi, tanto più a causa della reazione agli studi culturali e postcoloniali, ogni visione universalistica: viziata com'è da una propensione ad assolutizzare una singola cultura, «naturalizzando le proprie caratteristiche, senza accorgersi di quanto siano invece culturali, contingenti, congiunturali»⁸. È tempo di chiedersi, in modo quanto più laico e scevro da pregiudizi, se il mondialismo non rischi di rappresentare una risposta *politically correct*, e diversamente conformista, all'imperialismo occidentale.

Questa premessa era doverosa prima di affrontare la questione centrale del presente contributo, poiché i metodi del *distant reading* sono almeno in parte un effetto della dilatazione inaudita dello spazio letterario. La terra si è fatta più grande ma anche, per effetto delle «onde» omologanti della cultura, più connessa e più complessa: per interpretarne i processi si rendono necessarie distanze maggiori, modelli cognitivi di tipo olistico, sofisticati dispositivi scopici. Trascorrere da un taglio nazionale, al limite continentale, a una prospettiva globale significa non tanto espandere a dismisura l'area di scavo, quanto riconvertire gli strumenti della teoria, alzando il grado d'astrazione. Significa essere disponibili a tralasciare aspetti che per secoli hanno costituito il *proprium* di qualsiasi scienza del testo, dalla linguistica alla filologia. Significa porre in secondo piano la storia, o almeno considerarla in modo diverso: magari più prossima al nostro modello di svolte e di snodi, così come postulato dall'evoluzionismo degli «equilibri punteggiati» di Gould e di Eldredge: un modello che correttamente Corrado Bologna riconduce allo storicismo non continuistico, fatto di salti, scarti, fratture, cristallizzazioni immediate in “immagine dialettica” di ciò che prima era latente ed a cui il presente dona una leggibilità e uno splendore nuovi. Significa optare per una visione relativistica e non feticistica delle opere. Una specie di rivoluzione copernicana.

Converrà forse chiedersi fino a che punto sia casuale che le più significative riprese della concezione di *Weltliteratur* rimontino al 1999 e al 2000: è in quelle date poste a cavallo tra

⁸ Ivi, p. 17.

secondo e terzo millennio che due critici molto diversi nelle posizioni e nei metodi, Pascale Casanova e Franco Moretti, pubblicano rispettivamente *La République mondiale des lettres* e *Conjectures on World Literature*; è dentro quel guado epocale, agitato da inquietudini apocalittiche ed epistemologiche, che è parso risuonare, sia pure con accenti del tutto nuovi, quel potente monito di Goethe. Nel volume di Casanova, nonostante si avvertano gli echi della storiografia di Fernand Braudel e della sociologia di Pierre Bourdieu (soprattutto per quanto riguarda l'ipotesi "geostorica" di un conflitto senza posa tra centro e periferia, nonché tra le diverse nazioni alla ricerca di un primato culturale: un primato che finisce fatalmente per spettare a Parigi), il racconto storiografico si sdipana come una sequenza di casi particolari e di letture a prossimità relativa, dal cui insieme si staglia infine l'idea di una letteratura ibrida e dinamica. Si tratta insomma, più che di *distant reading*, di una Storia sì plurale, ma attentissima ad auscultare storie singolari.

La proposta di Moretti appare più estrema, più provocatoria e anche, almeno sul piano teorico, più interessante (mi sembra che sia sintomatico il fatto che l'edizione italiana, curata da Giuseppe Episcopo e pubblicata da Carocci nel 2020, abbia preferito al titolo-manifesto *Distant reading* un più morigerato *A una certa distanza*). Il titolo del suo *paper*, uscito su una rivista storica della sinistra anglosassone come «New Left Review», va preso alla lettera, senza sottovalutarne il carattere programmatico e compromissorio – fra la sordina del primo termine e la grancassa del secondo. I partiti presi dello studio sono il rigetto della pratica «teologica» del *close reading*; un'apologia della divisione del lavoro intellettuale (non tanto la ricerca di gruppo orientata quanto l'eterogenesi dei fini, il bricolage indipendente, una sorta di metodica serendipità); un ritorno di sociologia e politica negli studi letterari; un'opzione massimamente sperimentale quale viatico all'astrazione più spinta; un rifiuto dei canoni e un conseguente allargamento dell'ambito di ricerca (dal 'cuore' occidentale all'intero pianeta); un'attenzione vigile ai paradigmi di ricerca e di configurazione conoscitiva offerti dalla storia e dalle scienze fredde. Pietra angolare del ragionamento del critico, l'assioma di Max

Weber secondo cui «non è l'effettiva interconnessione fra le cose, ma l'interconnessione concettuale dei problemi che definisce lo scopo di varie scienze», poiché «una nuova “scienza” emerge quando un nuovo problema è perseguito con un nuovo metodo»⁹: ne consegue che la letteratura mondiale non costituisce il medesimo oggetto solo più esteso, ma *un nuovo ordine di problemi*, un'originale «catena» dell'episteme. La «sistemica» storico-letteraria cui si tende avrà allora, proprio come l'«economia-mondo» di Immanuel Wallerstein, un centro, una periferia e una semiperiferia; le influenze letterarie non vi saranno simmetriche né bidirezionali, dato che le formalizzazioni centrali ignorano spesso quelle periferiche, rispetto alle quali sono tanto modellanti quanto immuni. Per osservare tali rapporti, soprattutto, occorrerà una visione presbite e sinottica, capace di combinare dialetticamente i risultati ottenuti in modo autonomo da specialisti diversi.

È il proclama di un «formalism without close reading»¹⁰, dove i dettagli sono non già cancellati, ma illuminati ancillarmente da schemi e da *pattern*; dove i criteri di comparazione si fanno più razionali; dove il *valore* dell'opera d'arte può esser misurato e sottratto al dominio incontrastato del *giudizio* qualitativo; dove i rapporti letterari vengono rigorosamente letti come «rapporti di forza». Dove infine riaffiora, per quanto decantato e addomesticato, uno slancio politico, militante: «*the way we imagine comparative literature is a mirror of how we see the world*»¹¹. L'aspetto decisivo riguarda però il mandato stesso del critico-storico della letteratura: non più (non solo) uno strabico esecutore di 'paralleli', né colui che dalla propria casa nazionale guarda all'altro da sé e a quanto la propria cultura ha finito per introiettarne, bensì un collettore (o anche, con metafora mutuata dalla termodinamica, un convettore)

⁹ Cfr. F. Moretti, *Distant Reading*, London-New York, Verso, 2013, p. 46, t. m.

¹⁰ Ivi, p. 118 («formalismo senza lettura ravvicinata»; questa traduzione e le seguenti da F. Moretti, *A una certa distanza*, a cura di G. Episcopo, Roma, Carocci, 2020).

¹¹ Ivi, p. 119, corsivo nel testo. [il modo in cui immaginiamo le letterature comparate è uno specchio di come vediamo il mondo].

apolide e selvaggio, inteso a disvelare, lavorando anche di seconda mano, le costanti irriducibili, le logiche generali, le sottostrutture di una sorta di economia globale delle forme. Forse la «letteratura del mondo» può essere compresa solo da uno sguardo posto altrove, sulla “seconda luna” della teoria. Perché la distanza «*is a condition of knowledge: it allows you to focus on units that are much smaller or much larger than the text: devices, themes, tropes – or genres and systems. And if, between the very small and the very large, the text itself disappears, well, it is one of those cases when one can justifiably say, Less is more. If we want to understand the system in its entirety, we must accept losing something*»¹². Ma quanto è prezioso, questo *something*?

3. Prima e dopo il digitale: indizi e rumore

Il libro di Moretti che ha funzionato da apripista per le metodologie del *distant reading* – e che ha destato maggiore entusiasmo, ma anche maggiore sconcerto – è stato senz’altro *La letteratura vista da lontano*, uscito negli Stati Uniti col titolo di *Graphs, Maps, Trees*: in tre capitoli brevi e icastici, lo studioso vi affidava ai modelli astratti del grafico (palese prestito dalla storia quantitativa), della carta geografica e dell’albero genealogico tipico della teoria dell’evoluzione la sua scommessa di una storia/teoria letteraria a larghissima gittata; una densa postfazione a firma del genetista Alberto Piazza chiudeva il cerchio, sottolineando il carattere sperimentale e pionieristico della proposta teorica. Già nel 2000, però, in contemporanea con *Conjectures* e con il varo dell’importante impresa collettiva einaudiana sul romanzo, in un saggio intitolato (con ammiccamento a Hegel) *The Slaughterhouse of Literature* Moretti aveva elaborato un diagramma del genere poliziesco: un

¹² Ivi, p. 48, corsivo nel testo [è una condizione conoscitiva perché permette di concentrarsi su unità che sono molto più piccole o molto più grandi di un testo: tecniche, temi, tropi, oppure generi e sistemi. E se tra il molto piccolo e il molto grande il testo scompare, ebbene sarà uno di quei casi in cui ci si può giustificare dicendo “di meno è di più”. Se vogliamo capire il sistema nella sua interezza dobbiamo accettare di perdere qualcosa].

«albero» storico e non logico, procedente dalla sinistra verso la destra, secondo una linea del tempo di tipo evoluzionistico, e non dall'alto verso il basso come l'«albero semantico» degli *Oggetti desueti* tracciato da Francesco Orlando in un indiscusso capolavoro della comparatistica italiana. La domanda a cui il critico cercava di rispondere era: come si istituisce uno dei campioni più pregnanti della «letteratura di genere», il poliziesco, e quale è il criterio selettivo adoperato prima dai lettori, poi dalla storia letteraria? Preferendo, nell'elezione del corpus, la dimensione dell'archivio a quella del canone, Moretti scopriva che, negli stessi anni in cui Sherlock Holmes diveniva un emblema dell'epoca vittoriana e il beniamino di un pubblico stratificato ed entusiasta (cosicché il giudizio di valore trascolorava in giudizio di plusvalore), le opere degli autori che facevano a meno dell'espedito artigianale dell'indizio, fondamentale sia nell'epistemologia che nella tecnica narrativa del tempo, si rivelavano rami secchi, cadendo per l'appunto dall'«albero» del genere. Né si poterono salvare tutti quei «Conan Doyle's rivals»¹³ che usarono male il *device*, venendo meno a quello statuto tripartito (necessità, visibilità, decodificabilità) che tacitamente ne regolava la posologia.

Come si vede, in un test di questo tipo gli aspetti prettamente stilistici, le tecniche messe in atto localmente, le sapientissime caratterizzazioni dei personaggi e dei loro rapporti, i registri adoperati, insomma tutto gli elementi che contribuiscono alla celebrata qualità letteraria dei romanzi di Conan Doyle restano opachi, poiché viene pertinentizzato un unico tratto, per quanto cruciale anche dal punto di vista storico-culturale e, diciamo così, paradigmatico. L'indizio diviene il *passepartout* per accedere a una classe di testi altrimenti incognita: si perde qualcosa di già noto (e dunque di vecchio), si guadagna qualcosa di nuovo. Il *distant reading*, applicato su larga scala, rende così possibile una conoscenza più articolata e più profonda del sistema letterario. Non bisogna però dimenticare che, come avviene in tutti i campi del sapere in cui si sceglie di procedere per tentativi, per un esperimento che funziona ce ne sono altri che

¹³ Ivi, p. 71.

falliscono, risultando tautologici o ridondanti rispetto a quanto già acquisito per vie più tradizionali.

Non stupisce, allora, che quando il *distant reading* morettiano ha onorato l'appuntamento, non più procrastinabile, con le *digital humanities*, l'avvincente racconto del processo di ricerca, consegnato ai *pamphlet* del LitLab di Stanford, abbia spesso sopravanzato la presentazione dei risultati conseguiti: così che *La letteratura in laboratorio*, raccolta italiana di quegli stessi saggi uscita pochi mesi fa da Federico II University Press a cura dell'Ufficio di teoria della letteratura che vi coordino, si compagina soprattutto come diario in pubblico di una vicenda elettrizzante, ma non sempre a lieto fine. Bisogna però dare atto ai ricercatori californiani di avere, per così dire, 'alzato l'asticella', nella persuasione che anche da aspetti in apparenza marginali potesse sortire una visione nuova e in qualche modo interessante dei fenomeni letterari. Con coraggio e impegno, essi hanno cercato di risolvere problemi mai posti prima. Così, per esempio, hanno trasformato il *rumore* in una risorsa paradossalmente positiva: dopo essersi chiesti a quale «volume sonoro» parlino il principe Myskin o i protagonisti di *Orgoglio e pregiudizio*, hanno provato a misurare con esattezza quel volume, computando con l'ausilio di sofisticati strumenti informatici i *verba dicendi* e i tratti sovrasesgmentali¹⁴. I romanzi di Austen e di Dostoevskij si sono così rivelati – *anche* – delle formidabili macchine performative, capaci di innescare nei loro lettori una sorta di "teatro mentale", e in parte subliminale: ora conosciamo un po' meglio il segreto del loro così longevo e trasversale successo. Non è tutto (non *vuole* essere tutto), ma nemmeno poco.

4. *Un caso di studio: la pianta della paura*

Che cosa sono in grado di offrire, oggi, le *digital humanities* alla teoria letteraria? Quali paradigmi gnoseologici, quali strumenti applicativi, quali strategie di rappresentazione grafica possono costituire un valore aggiunto ai fini dell'intelligenza

¹⁴ Cfr. F. Moretti *et al.*, *La letteratura in laboratorio*, a cura di G. Episcopo, Napoli, Federico II University Press, 2019, pp. 241-278.

dei testi e della loro trasmissione didattica? Come può un procedimento condotto in camera asettica contribuire a far vedere in modo nuovo un'opera o una serie di opere della tradizione, illuminandone le latenze e dando vita a sorprendenti possibilità di analisi? Sarebbe difficile avere già risposte certe a queste domande; forse, però, un ultimo esempio saprà chiarire meglio le potenzialità euristiche e propriamente *scientifiche* del metodo messo in campo.

Per questo nuovo esperimento del LitLab¹⁵ è stata scelta come cavia Londra: non solo il centro economico del Vecchio Continente, ma uno dei simboli stessi della modernità, dove ha sede istituzionale la massima potenza coloniale d'Europa, e nell'Ottocento lo Stato-nazione celebra i propri fasti, capitalizzando e reinvestendo i ricavi della rivoluzione industriale. La prima mossa del team è stata quella di 'lavorare' una cartina topografica della città, tracciando linee e segni che non si rifacevano alla storia, all'antropologia, alle scienze sociali, insomma alle rappresentazioni presunte vere di una presunta realtà, bensì alla sua trasfigurazione letteraria. Ci si è presto resi conto, con qualche sorpresa, della discrepanza che si dava fra quelle ricostruzioni e la cartografia deducibile dai mondi configurati nelle opere di finzione: il romanzo di metà secolo quasi non si accorge che la capitale inglese è mutata, ha espanso i confini e quasi decuplicato la popolazione; e non si accorge che la sua pianta, che prima si sviluppava come un rettangolo oblungo sulle sponde del Tamigi, ha ormai assunto la forma circolare così tipica della geografia urbana. Per i romanzi vittoriani Londra è sempre la stessa, quella consacrata dai romanzi di un secolo prima: per lo più, City e West End, l'una simile a un mosaico sociale coi suoi capisaldi (la Torre, la prigione, la Bank of England...), l'altro un'enclave omogeneamente altoborghese.

A questo punto i ricercatori hanno formulato alle macchine il loro quesito: possono i luoghi della città – di qualsiasi città e di *questa* città – diventare snodi di una sua geografia emozionale? Certo, nelle opere di finzione molte idee e molte emozioni risultano troppo sparpagliate per agganciarsi a determinati luo-

¹⁵ Cfr. *ivi*, pp. 279-303.

ghi, e pertanto sono inservibili per l'atlante che progettavano; c'è però un'emozione che nei romanzi si produce in modo improvviso e, in quanto puntuale e mappabile anche nello spazio, si presta a un'elaborazione e ad una misurazione: la paura. Ma in che modo si poteva realizzarla, questa pianta della paura?

Si è proceduto per tentativi e per accumuli di materiale. Si è predisposto un vasto corpus di testi inglesi, si sono indicizzati dei toponimi, si sono individuate delle *keywords* e centinaia di stringhe testuali, si è intervistato un campione di *taggers*. All'inizio il raccolto è stato modesto: ma questo primo risultato, all'apparenza negativo, si è rivelato poi importante, mostrando che la paura attecchisce lì dove proprio *non* è possibile inserire quelli che oggi un tom-tom chiamerebbe "segnaposti": e questo perché i romanzieri che intendono suscitare quella peculiare emozione si servono di una sorta di retorica del vago. Si è allora compreso che la sfera pubblica costituisce lo spazio delle emozioni silenziate (è nel privato che queste esplodono): una *neutralizzazione del rumore* romanzesco che già era nota, ma che adesso, dati alla mano, presentava una diversa scansione cronologica. All'opposto, la felicità appariva sempre più – come risultava evidente dalla 'centrifuga' dei testi in parole-chiave – qualcosa di raffinato e di posato, e veniva anche ricollocata sul piano spaziale, così che, se il "piacere" era ovunque, il *bonheur* mondano era rigidamente circoscritto al West End, riserva della classe agiata e benestante: il volto morale del benessere.

La scomposizione e ricomposizione dei dati in mole massiccia, consentita dalle elaborazioni informatiche e da operazioni di *mappa mining*, ha fatto emergere altri elementi invisibili 'a occhio nudo'. Ha permesso di notare come nei romanzi del XIX secolo Londra presenti, oltre alla limpida geografia dei luoghi attraversati dai personaggi, una specie di mappa impersonale e segnaletica di ciò che si potrebbe definire «il discorso di Londra»: un compendio ideologico della capitale britannica. Quei luoghi erano altrettanti punti utili a tracciare la cartografia stereotipa e immaginaria della città, piuttosto che a restituirne dati utili dal punto di vista della rappresentazione: qui i ricercatori del LitLab hanno avuto la prova provata che realtà e invenzione tendono a fondersi, poiché sempre di più il

simulacro simbolico della città si cristallizza sul suo reale volto. Ancora una volta, non è, in sé e per sé, un risultato di grande importanza: poiché probabilmente tutto questo ci era noto. O forse *lo intuivamo*; adesso però *lo sappiamo*.

5. *Una debolezza forte*

Computer, algoritmi, intelligenza artificiale, stringhe, database, software, *taggers*, clusters, *mappa mining*... È certo difficile, anche per l'umanista più aggiornato, non sviluppare una forma di insofferenza verso nozioni e terminologie così remote dal suo abito mentale. L'imperativo tecnologico-digitale potrà apparirgli una minaccia verso le modalità stesse che regolano abitualmente la sua esperienza estetica e i suoi esercizi di lettura: esercizi che per definizione si servono di parole, non di numeri; che hanno luogo sempre a partire da posizioni soggettive e precarie; che, infine, vivono nel tempo *continuo* dell'interpretazione, non nello spazio *discreto* di uno schema, diagramma o dendrogramma che sia.

D'altro canto, è ovvio che non vi è un elaboratore in grado di pensare, se non vi è un ricercatore in grado di *farlo pensare*. Interrogare un corpus limitandosi a computare le occorrenze di un lemma, a prescindere dalla sequenza sintagmatica e dalle sfumature con cui esso viene impiegato, è in sé un'operazione sterile, poiché non ci consegna che un "sacco di parole" alla rinfusa. Misurare la frequenza con cui uno scrittore adopera un modo o un tempo sintattico, estrapolandone un significato generale, rischia di caricare di responsabilità soverchie quello che è, in definitiva, un semplice *trend* stilistico; e l'interpretazione non ha bisogno di *trend*, ha bisogno di idee. Costituire un ipertesto, assemblando dati eterogenei e incoraggiando una fruizione 'saltellante' dei testi, può fare dimenticare che questi sono appunto dei *testi*, degli artefatti che qualcuno ha composto e organizzato in strutture complesse e legate. E così via. Insomma, le controindicazioni sono tutt'altro che trascurabili, quando le *digital humanities* vengano considerate alla stregua di una teodicea, e il computer come una specie di "macchina celibe" dell'interpretazione.

Analogamente, il dilemma tra *close reading* e *distant reading* risulta poco più che una guerra tra slogan, se solo si va un po' oltre le esequie dello strutturalismo e le ordinarie contese accademiche: se s'intende, cioè, che le scienze del testo possono nuovamente allearsi, dando vita a un circolo virtuoso. Anzi, la filologia, la linguistica e la critica letteraria – nella sua doppia anima, storica e teorica – dovrebbero trarre da quell'apparente antinomia una risorsa (un po' come indicava, sia pure percorrendo una strada diversa, Starobinski nel 1961; e un po' come hanno da tempo compreso gli storici, che fluttuano con discrezione tra microstorie e serie quantitative, senza che questo infici il paradigma della loro disciplina). Per molto tempo, esse sono parse muoversi su piani sfalsati e con metodi differenziati. Ora, non è che la filologia debba *solo* restituire un testo, o la linguistica debba *solo* descrivere la materia di cui è fatto, o la critica debba *solo* comprenderne il significato. Non si tratta di una catena di montaggio, bensì di un lavoro comune e integrato dove le diverse competenze non impediscono una, per quanto relativa, intercambiabilità dei ruoli; e soprattutto dove non si dà una netta separazione tra coloro che, dall'alto, sorvegliano l'intera struttura e coloro che, in basso, si occupano dei dettagli e delle rifiniture. In fin dei conti, capiprogetto e operai hanno a cuore le stesse cose, condividono tanto i principi quanto le finalità.

In un saggio di molti anni fa, compreso in un libro collettivo finalizzato a fornire le «istruzioni per l'uso» del testo, Mario Lavagetto si riservava la voce dedicata a uno dei momenti cruciali del lavoro critico, ossia «analizzare»: nel suo ragionamento il «paradigma indiziario» di Carlo Ginzburg e il «metodo circolare» di Leo Spitzer, capace di rivelare *ex ungue leonem*, sembravano darsi la mano, così che diveniva possibile, nell'analisi del testo, muovere dal sintomo al senso, dal particolare al generale. Ma «analizzare» era per l'appunto solo *un* momento che, entro un vero e proprio assedio dell'oggetto letterario, solidarizzava con altre operazioni: da «costituire» a «commentare», da «spiegare» a «storicizzare», da «leggere» a «tradurre», da «formalizzare» a «decostruire», fino a «interpretare». Era, questo, un modello troppo eclettico? Era il risultato d'una stagione di fiacchezza epistemologica? O forse era il tentativo di realizzare il sogno d'u-

na nuova scienza del testo, mediante un apparato metodologico plurale, forte di strumenti sottili e duttili, finalmente affrancato dal confronto emulativo coi saperi duri? Concludendo la sua introduzione, Lavagetto rispondeva a un'acuta osservazione di Paul de Man circa il nesso che legherebbe in modo necessario *crisi e critica*. Non potrà che essere anche la nostra epigrafe:

Credo che de Man avesse ragione e che quello che si sconta oggi sia non tanto una crisi della critica in sé, quanto quella di un programma critico, orientato sul modello della linguistica, che mirava alla fondazione di una scienza «forte» della letteratura. Quel programma ha ceduto di fronte alla consapevolezza sempre più ineludibile di una serie di inadempienze, che esplodono in modo flagrante appena si tenta di confrontarsi con uno dei codici d'onore fissati dall'epistemologia al confine delle scienze naturali. Il fatto che nei due campi ci si debba misurare con oggetti radicalmente inassimilabili, rende illusorio ogni tentativo di adottare statuti e controlli identici; e in nessun modo si può attribuire carattere di leggi alle generalizzazioni a cui il critico deve fare ricorso per estendere, di volta in volta, l'applicabilità dei propri enunciati¹⁶.

Bibliografia

- Casanova P., *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999.
- Fusillo M., *Passato presente futuro*, in *Letterature comparate*, a cura di F. de Cristofaro, Roma, Carocci, 2014, pp. 13-31.
- Lavagetto M., *Il testo letterario. Istruzioni per l'uso*, Bari-Roma, Laterza, 1996.
- Moretti F., *Distant Reading*, London-New York, Verso, 2013; tr. it. *A una certa distanza*, a cura di G. Episcopo, Roma, Carocci, 2020.
- , *La letteratura vista da lontano*, Torino, Einaudi, 2005.
- Moretti F. et al., *La letteratura in laboratorio*, a cura di G. Episcopo, Napoli, Federico II University Press, 2019.
- Orlando F., *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi, 1993.
- Starobinski J., *L'œil vivant*, Paris, Gallimard, 1961; tr. it. *L'occhio vivente*, a cura di G. Guglielmi, Torino, Einaudi, 1975.

¹⁶ M. Lavagetto, *Il testo letterario. Istruzioni per l'uso*, Bari-Roma, Laterza, 1996, pp. XI-XII.

Lo snodo/la svolta

Frutto di uno sforzo collettivo ed interdisciplinare, il presente volume intende indagare snodi tematici, salti qualitativi e stilistici, nonché momenti storici di svolta evidenziati da alcuni testi in grado di determinare l'emersione di nuove istanze culturali, in maniera più o meno mediata e rifunzionalizzata. In tale prospettiva, i contributi raccolti in questa sede esplorano testi appartenenti a diverse epoche e tradizioni letterarie, approfondendone aspetti teorici, stilistici e linguistici: ne risulta una conversazione polifonica tra studiosi eminenti ed emergenti, che aggiunge ulteriori prospettive critiche sulla relazione tra testi e contesti.

Con contributi di: Massimo Bonafin, Andrea Ghidoni, Gloria Zitelli, Daniela Mariani, Tiziano Presutti, Olena Igorivna Davydova, Flavia Garlini, Silvia Rozza, Serena Cutruzzolà, Jasmine Bria, Francesca Cupelloni, Marco Montedori, Valeria Smedile, Carlotta Larocca, Riccardo Castellana, Patrizia Oppici, Roberto Lauro, Salvatore Azzarello, Matteo Maselli, Luca Montanari, Emiliano Alessandroni, Gioele Marozzi, Elena Santilli, Francesco de Cristofaro.

In copertina: Ponte levatoio, VII tavola delle Carceri di Giovanni Battista Piranesi.



eum edizioni università di macerata

€ 18,00

ISSN 2532-2389

ISBN 978-88-6056-729-1



9 788860 567291