

BIBLIOTECA DI SINESTESIE

62

*«que ben devetz
conoisser la plus fina»*

Per Margherita Spampinato

studi promossi da

GABRIELLA ALFIERI, GIOVANNA ALFONZETTI,
MARIO PAGANO, STEFANO RAPISARDA

a cura di

MARIO PAGANO

EDIZIONI SINESTESIE

Proprietà letteraria riservata

© 2018 Associazione Culturale Internazionale

Edizioni Sinestesia

Via Tagliamento, 154 - 83100 Avellino

www.edizionisinestesia.it - info@edizionisinestesia.it

Impaginazione:

ennune, Grafica editoriale di Pietro Marletta - Misterbianco (CT)

ISBN 978-88-99541-86-6 *cartaceo*

ISBN 978-88-99541-87-3 *ebook*

Finito di stampare nel mese di marzo 2018
da DigitalPrint Service s.r.l. in Segrate (MI)

In copertina:

Miniatura, ms. London, British Library, Harley 4431, c. 376

(images free: <<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=28646>>)

SOMMARIO

Tabula gratulatoria	p. 9
Premessa	» 11
GABRIELLA ALFIERI, «Essenza del toscano» in <i>Profumo di Capuana</i>	» 13
BEATRICE ALFONZETTI, «Mia figlia», La Figliastra: lapsus testuale?	» 27
GIOVANNA ALFONZETTI, Di che cosa è (s)cortese parlare?	» 45
ROBERTO ANTONELLI, Lunardo del Gualacca, <i>Sì come 'l pescio al lasso</i>	» 63
MARCELLO BARBATO, Da uno scongiuro a una lauda. Il <i>Sogno di Maria</i>	» 73
SONIA BARILLARI, Meridiana o Marianna? Oscillazioni onomastiche nel ms. Oxford, Bodleian Library, Bodl. 851, cc. 52r-53v (Walter Map, <i>De nugis curialium</i> IV, 11)	» 91
SIMONETTA BIANCHINI, Dizionario dei simboli botanici: la mandorla	» 105
GIUSEPPE BRINCAT, Il risorgimento in periferia: ricordi letterari degli esuli italiani a Malta prima dell'Unità	» 117
FURIO BRUGNOLO, "... Amor tenendo / meo core in mano...". Tre note sul primo sonetto della <i>Vita Nuova</i>	» 139
PATRIZIA CARAFFI, Il giardino delle dame e dei cavalieri	» 157

FRANCESCO CARAPEZZA, Le melodie perdute di Guglielmo IX	p. 177
ROSARIO COLUCCIA, Varianti e apparati	» 193
ANNA MARIA COMPAGNA, La versione italiana di Ulloa (Venezia 1556) della <i>Historia</i> di Beuter (Valenza 1546): il caso del Cid	» 207
SERGIO CRISTALDI, Dante e un viaggio neoplatonico	» 221
PAOLO D'ACHILLE, Sull'uso di caprino come cromonimo (e sulle locuzioni <i>occhi caprini</i> , <i>occhio caprino</i> , <i>occhio di capra</i>)	» 243
ANTONIO DI GRADO, La "nuova colonia" di Elio Vittorini	» 261
PAOLO DI LUCA, La terzina/quartina caudata nella poesia catalana medievale	» 273
ANTONIO DI SILVESTRO, Sulla genesi della <i>Duchessa di Leyra</i>	» 289
ALDO FICHERA, Un fotografo "insospettabile". Letteratura e fotografia: il caso Capuana	» 309
FLAVIA FICHERA, La <i>restitutio textus</i> del "De lo autore et de li primi principii de la felice città de Palermo" di Pietro Ranzano alla luce del ms. settecentesco Qq F81	» 323
SABRINA GALANO, Cuore vs Corpo: <i>Li flours d'amours</i>	» 337
ROSALBA GALVAGNO, Jacques Lacan: l'etica della psicoanalisi e l'amor cortese	» 357
CLAUDIO GIOVANARDI, Il parlato in Pirandello	» 369
MARIELLA GIULIANO, Letterarietà e dialetto nei <i>Misteri di Napoli</i> (1869-1870)	» 381
SAVERIO GUIDA, Il connettivo <i>mas pero</i> nella lingua dei trovatori	» 395
STEFANIA IANNIZZOTTO, Toscano e toscanismo nell' <i>Iconomica</i> di Paolo Caggio	» 419
LAURA INGALLINELLA, Il "miracolo della gamba nera" dei santi Cosma e Damiano: fonti e rimaneggiamenti nell'agiografia latina, greca e romanza	» 433

SEBASTIANO ITALIA, La luce, le gerarchie celesti e l'universo tripartito (<i>Par. XXVIII-XXIX</i>)	p. 455
GAETANO LALOMIA, La geografia del dono nel <i>Roman d'Alexandre</i>	» 465
FORTUNATA LATELLA, <i>Mentir coma gacha</i>	» 481
MARGHERITA LECCO, Il <i>Lai de Batolf</i> nel <i>Roman de Horn. Un lai 'fantôme'</i> e i suoi inter-testi	» 495
LINO LEONARDI, Per l'edizione di Guittone d'Arezzo: «Gioia e allegrezza» (V)	» 511
SALVATORE LUONGO, "Yo te diré quien sabe mas que yo": il <i>cuento Puer 4 annorum</i> del <i>Sendebär</i>	» 525
MARIO MANCINI, Bufalino e l'Opera dei pupi	» 539
ANDREA MANGANARO, <i>Francesco De Sanctis e la cultura napoletana</i> di Luigi Russo	» 553
WALTER MELIGA, Posizioni e diffusione dei primi trovatori	» 567
MARIA LUISA MENEGHETTI, Di cosa parliamo quando parliamo d'intertestualità. Un caso di studio tra innografia mediolatina e poesia trobadorica	» 583
NICOLÒ MINEO, Letteratura in Sicilia e Romanticismo: un problema di storiografia della letteratura	» 593
ROSA MARIA MONASTRA, L'ambizione e lo scacco nella narrativa di Capuana	» 613
GIUSEPPE NOTO, La filologia romanza a scuola: riflessioni di un filologo romanzo prestato alla formazione degli insegnanti	» 627
MARIO PAGANO - SALVATORE ARCIDIACONO, Due ricette inedite in volgare siciliano del ms. Parigi, BNF, lat. 7018	» 639
MARINA PAINO, Geocritica di un mito insulare	» 657
ANTONIO PIOLETTI, Frammenti su soggetto e io lirico	» 675
ARIANNA PUNZI, Il percorso occhi-cuore in <i>Tigre Reale</i> di Giovanni Verga	» 701

FERDINANDO RAFFAELE, <i>Aliscans</i> : dalla violenza reciproca alla scoperta dell'altro	p. 721
STEFANO RAPISARDA, 'Art del sanc' o 'art del saut'? Una rara tecnica divinatoria in anglo-normanno nel ms. Londra, British Library, Additional 18210	» 739
GIOVANNI RUFFINO, Corrispondenze galloromanze nel lessico venatorio siciliano	» 753
ORIANA SCARPATI, «Des Troïens li plus hardiz». La <i>descriptio</i> di Ettore in Benôit de Sainte-Maure	» 767
SALVATORE CLAUDIO SGROI, La "legge Castellani" e le preposizioni articolate	» 781
ANTONIO SICHERA, Tra desiderio e corpo. Brevi note sulla 'questione provenzale' nella letteratura italiana del Novecento	» 795
DOMENICO TANTERI, La fantascienza di Luigi Capuana	» 803
GIUSEPPE TRAINA, L'ulissismo intellettuale in Vincenzo Con-Consolo	» 821
PIETRO TRIFONE, Totò, Peppino e la malalingua	» 839
SALVATORE C. TROVATO, Fitonimi italiani settentrionali in Sicilia: alberi, frutti, piante erbacee e loro utilizzazione	» 843
SERGIO VATTERONI, Nuove acquisizioni per il carteggio Scheludko: sei lettere a Giulio Bertoni	» 863
GIOIA ZAGANELLI, «Si nobles songes ou fausse glose voulez mettre». Su sogni e glosse	» 877
NUNZIO ZAGO, Noterella su Gramsci critico letterario	» 891
ANNA ZIMBONE, Nota sulla ricezione di Capuana in Grecia	» 899

TABULA GRATULATORIA

Gabriella Alfieri (Catania)	Concetto Del Popolo (Torino)
Beatrice Alfonzetti (Roma)	Costanzo Di Girolamo (Napoli)
Giovanna Alfonzetti (Catania)	Antonio Di Grado (Catania)
Alvise Andreose (Padova)	Paolo Di Luca (Napoli)
Roberto Antonelli (Roma)	Antonio Di Silvestro (Catania)
Salvatore Arcidiacono (Catania/Fi- renze)	Rocco Distilo (Messina)
Elvira Assenza (Messina)	Giuseppina Donzelli (Caltanissetta)
	Tiziana Emmi (Catania)
Marcello Barbato (Napoli)	Aldo Fichera (Catania)
Sonia Barillari (Genova)	Flavia Fichera (Catania)
Tancredi Bella (Catania)	Luciano Formisano (Bologna)
Pietro G. Beltrami (Pisa)	
Simonetta Bianchini (Roma)	Sabrina Galano (Salerno)
Luciana Borghi Cedrini (Torino)	Rosalba Galvagno (Catania)
Giovanni Borriero (Padova)	Claudio Giovanardi (Roma)
Joseph Brincat (Malta)	Mariella Giuliano (Catania)
Furio Brugnolo (Padova)	Saverio Guida (Messina)
Francesco Bruni (Venezia)	
Nicodemo Cannavò (Dino - Sviz- zera)	Stefania Iannizzotto (Firenze)
Patrizia Caraffi (Bologna)	Laura Ingallinella (Pisa)
Francesco Carapezza (Palermo)	Davide Italia (Catania)
Rosario Coluccia (Lecce)	Sebastiano Italia (Catania)
Anna Maria Compagna (Napoli)	Gaetano Lalomia (Catania)
Sergio Cristaldi (Catania)	Maria Sofia Lanutti (Pavia)
	Fortunata Latella (Messina)
Paolo D'Achille (Roma)	Adele Leanza (Catania)
Mari D'Agostino (Palermo)	Margherita Lecco (Genova)
Nicola De Blasi (Napoli)	Charmaine Lee (Salerno)

Lino Leonardi (Firenze)
 Marco Lino Leonardi (Catania)
 Franco Lo Piparo (Palermo)
 Sergio Lubello (Salerno)
 Salvatore Luongo (Napoli)

Giancarlo Magnano San Lio (Catania)

Mario Mancini (Bologna)
 Andrea Manganaro (Catania)
 Roberta Maria Maugeri (Catania)
 Walter Meliga (Torino)
 Maria Luisa Meneghetti (Milano)
 Laura Minervini (Napoli)
 Nicolò Mineo (Catania)
 Rosa Maria Monastra (Catania)

Antonella Negri (Urbino)
 Guido Nicastro (Caltagirone)
 Giuseppe Noto (Torino)

Sandro Orlando (Torino)

Gioia Pace (Siracusa)
 Mario Pagano (Catania)
 Marina Paino (Catania)
 Rienzo Pellegrini (Trieste)
 Antonio Pioletti (Catania)
 Arianna Punzi (Roma)

Ferdinando Raffaele (Catania)
 Stefano Rapisarda (Catania)
 Felice Rappazzo (Catania)
 Giovanni Ruffino (Palermo)

Filippo Salmeri (Catania)
 Rosaria Sardo (Catania)

Oriana Scarpati (Napoli)
 Salvatore Claudio Sgroi (Catania)
 Antonio Sichera (Catania)

Domenico Tanteri (Catania)
 Giuseppe Traina (Catania)
 Pietro Trifone (Roma)
 Salvatore C. Trovato (Catania)

Giulio Vaccaro (Firenze)
 Iride Valenti (Catania)
 Sergio Vatteroni (Udine)
 Sebastiano Vecchio (Catania)
 Lia Vozzo (Napoli)

Gioia Zaganelli (Urbino)
 Nunzio Zago (Catania)
 Sarah Zappulla Muscarà (Catania)
 Anna Zimbone (Catania)

Istituzioni

Biblioteca di Scienze letterarie e Filologiche (Università di Torino)
 Centro di studi filologici e linguistici siciliani (Palermo)
 Dipartimento di Scienze Umanistiche (Università di Catania)
 Dipartimento di Scienze Umanistiche (Università di Palermo)
 Fondazione Verga (Catania)
 Laboratorio Artesia (Università di Catania)
 Officina di Studi Medievali (Palermo)
 Società di Storia Patria (Catania)

PREMESSA

Questo volume, si spera un bel volume, vuole essere un omaggio alla carissima amica e fine studiosa Margherita, che negli anni, in momenti diversi, è stata per ognuno di noi un punto di riferimento intellettuale e accademico. Accademico perché i nostri inizi e promozioni l'hanno sempre vista attivamente partecipe; intellettuale perché con lei si sono condivise svariate ricerche e, con due di noi, anche un percorso sin dalla discussione della tesi di laurea. Condivisioni e confronto che il suo pensionamento non ha di certo interrotto, permanendo anzitutto le ragioni della profonda amicizia da un lato, e il suo impegno di studiosa dall'altro: Margherita, infatti, coordina il comitato di direzione del *Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani*, e del Centro è anche la vicepresidente.

La ricchezza tematica di questo omaggio rispecchia pienamente l'arco dei suoi interessi: le letterature d'*oc* e d'*oïl*; la letteratura italiana medievale; il siciliano; la letteratura verista; ma a testimonianza della stima e dell'affetto di cui gode, vi sono anche contributi che si collocano ai margini degli ambiti da lei praticati.

Allieva di Alberto Varvaro, i suoi esordi di studiosa hanno rispettato quello che, in via di principio ancor oggi, è il percorso canonico di chi vuol addentrarsi nell'intrigante mondo della filologia romanza: l'edizione critica di un testo galloromanzo, che per lei è stato il canzoniere del trovatore Berenguer de Palol. Quella per la provenzalistica è stata una passione costante negli anni, che, dopo i primi passi napoletani, ha trovato a Catania un punto di riferimento sicuro in un acuto e raffinato maestro come Francesco Branciforti. L'interesse per la lirica si è poi concretizzato anche nell'edizione del

canzoniere del trovatore portoghese Fernan Garcia Esgaravunha. Diversi i contributi sulla Scuola poetica siciliana, sino all'edizione del *Contrasto* di Cielo d'Alcamo e di quindici anonimi nell'impresa collettanea, promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani, della prima edizione critica commentata dei Siciliani e dei Siculo-toscani pubblicata nei 'Meridiani'. Del siciliano, poi, ha studiato la prosa del Cinquecento e i petrarchisti.

Il progetto dell'Edizione Nazionale delle opere di Giovanni Verga, di cui Francesco Branciforti è stato l'architetto e l'entusiasta promotore, l'ha vista coinvolta in un riuscito 'sconfinamento' nel moderno: sue, infatti, le edizioni delle due redazioni di *Tigre Reale*, un romanzo del Verga del periodo fiorentino.

Studiosa dagli interessi molteplici, ha saputo coniugare la ricerca con l'impegno didattico – sempre amata dai suoi studenti e allievi – e con quello accademico: ha diretto per diversi anni il Dipartimento di Filologia Moderna e, a testimonianza della stima di cui gode, è stata vicepresidente e poi presidente della Società Italiana di Filologia Romanza (SIFR).

Gabriella Alfieri

«ESSENZA DEL TOSCANO» IN *PROFUMO* DI CAPUANA

In un succoso saggio del 1958 Giovanni Nencioni storicizzava l'«essenza» del superdialetto, ovvero la percezione e il ruolo del toscano come «sostanza eterea odorosa» e «sostanza» strutturante nella nostra tradizione letteraria¹. In omaggio a Margherita, «la plus fina» collezionista di essenze in boccetta, vorrei trasferire la sagace bisemia all'analisi linguistica, caratterizzando la presenza del toscano in *Profumo*². Il romanzo, pubblicato per la prima volta nel 1890, riflette la vena 'scientifica' del Capuana romanziere, interessato a trattare personaggi e avvenimenti con distacco, alla stregua di casi clinici, utili a documentare le situazioni sociali, pur rischiando che le preoccupazioni teoriche prevaricassero la spontaneità della narrazione³. Tale era stato del resto l'intento dei seguaci del realismo, come Ferdinando Martini, il quale vedeva attuato già in *Eva* di Verga il postulato estetico che «nel romanzo pensato modernamente il fatto è nulla, l'analisi è tutto»⁴.

Sulla scia di Taine, secondo cui il determinismo sociale poteva applicarsi alla letteratura, e del romanzo fisiologico-psicologico *Teresa Raquin* (1867) di Zola, i romanziere italiani studiarono nelle loro opere vari aspetti della vita e documentarono i mali sociali, con un

¹ Nel sottolineare di volersi attenere al «mondo degli alambicchi», il grande linguista concludeva: «Non tratterò insomma che di profumi, cioè, in traduzione psicologica, di impressioni» (Nencioni [1958] 1963: 374).

² Come emerge dalla bibliografia (Bocola 2016) il romanzo, a parte Madrignani (1969) e Azzolini (1996) attende ancora adeguati approfondimenti critici.

³ Su questi aspetti, cfr. Azzolini (1984).

⁴ In Ghidetti (1983: 124-127).

linguaggio analitico e uno stile conciso e crudo, rianimato da un'e-spressività dialettale filtrata dal ricordo e dalla nostalgia, e stemperata nel superdialetto toscano.

Scrittura critica e scrittura narrativa si contaminavano nell'autore di *Profumo*⁵, che ebbe sempre difficoltà a obliterare la componente analitica della propria personalità di intellettuale. Effettivamente dalla fiaba alla novella al romanzo, al teatro, Capuana mantiene un'e-splícita coscienza metalinguistica (Sardo in c.s.), fondata su una percezione del toscano come lingua target (Caliri 1980; 1981; 1992). Nella testualità capuaniana il superdialetto maschera e a volte prevarica il sostrato dialettale più autentico, che invece Verga riesce ad amalgamare già nelle prime prove di scrittura.

Tra i molteplici generi di romanzo ottocentesco, *Profumo* può ascrivarsi al cosiddetto «romanzo psicologico», che Neera considerava il più adatto a una comunicazione d'impatto tra autore e destinatario.

In *Profumo* dunque si contaminano vari generi di romanzo, con relativa ibridazione di stili⁶: psicologico prefreudiano (Fusaro Comoy 2001), con precise spie terminologiche (*raddoppiamento della sua persona*, p. 110); intimista con analisi d'autore e relative esplicitazioni⁷; verista-positivista, con la casistica di donne o uomini affetti dalla «malattia dell'olezzo» (Marchese 2011; Mazzoni 1998). Nella narrativa realista o naturalista – novella o romanzo – è imprescindibile la figura del medico, confessore e demiurgo come in *Drammi intimi* di Verga, o filosofo come *il dottorone* ne *L'indomani* di Neera⁸. In *Profumo* si combinano con andamento ossimorico i due ruoli, in quanto il dottor Mola è un medico credente, proclive a citazioni evangeliche (p. 176) o a pistolotti moraleggianti (p. 201).

Ma c'è un'altra componente diegetico-tematica che non si può ignorare. *Profumo* nasce come romanzo d'appendice e segue la prassi editoriale consueta nell'industria culturale ottocentesca: prima pub-

⁵ Si vedano in merito le interessanti statistiche in Bocola (2016: 41-52).

⁶ Per Neera e Mantegazza, cfr. Alfieri / Mantegna (2016).

⁷ Ad esempio a p. 29. Per le reminiscenze leopardiane si veda Fichera (2016: XII). Si citerà da questa edizione, indicando direttamente nel testo il numero di pagina.

⁸ Il dottore che risolve il «dramma intimo» di Bice sentenzierà: «noi altri medici alle volte abbiamo cura d'anime» (Alfieri 1987: 6) per Neera, cfr. Montagni (1999).

blicazione di romanzi o novelle in rivista, e subito dopo in volume, per sfruttarne l'attualità di lettura.

Pertanto *Profumo*, sotto l'egida del determinismo sociale, compendia istanze del romanzo sentimentale e del romanzo psicologico, senza obliterare l'ideale capuaniano del testo narrativo come fonte per la conoscenza documentaria della realtà regionale, quasi indifferenziata per un siciliano sradicato dall'isola e per un «italiano del continente» edotto di letteratura popolare⁹. Il paratesto risulta altamente informativo degli intenti d'autore, dalla ridondante prefazione, al titolo con un sostantivo astratto (*Profumo*) che assolutizza la tematica psico-fisiologica.

L'assetto stilistico riflette la concomitanza di spunti e moduli narrativi. Rapportata all'uso ottocentesco nel suo complesso (Fichera 2016), la lingua del romanzo si qualifica eclettica e non del tutto amalgamata. Alcuni sondaggi di raffronto con le soluzioni dei *Promessi sposi* studiate da Serianni (1989) ci consentono tuttavia di individuare una sensibilità tendenziale dell'autore di *Profumo* per la norma manzoniana, allineandolo alla narrativa postunitaria, sospesa tra innovazione e convenzionalità. Se il quadro fonomorfológico si configura fluttuante, sul versante morfosintattico sembra prevalere l'apertura all'oralità e alla scioltezza enunciativa¹⁰, ma si deve tener conto che le sei edizioni del romanzo, apparse tra il 1890 e il 1908, documentano due blocchi di varianti, uno ottocentesco e uno novecentesco, quasi a marcare un passaggio stilistico epocale¹¹. In questa sede ci baseremo sull'edizione Voghera del 1900, assunta come testo base da Fichera (2016), e ci concentreremo su lessico e fraseologia.

Il lessico regionale si articola in regionalismi volontari e involontari, come in tutti gli autori coinvolti nel verismo (Bruni 1999). Rappresentativo l'uso di *melagranati* / *melogranato* per l'albero e non per il frutto, in un contesto con palese reminiscenza del *Pianto antico* carducciano (1871):

⁹ Si veda l'importante citazione dalla conferenza *La Sicilia nei canti popolari e nella novellistica contemporanea*, riportata da Fichera (2016: XV).

¹⁰ Basti l'esempio dell'alternanza *egli* / *lui*: la prevalenza della variante più consona al parlato non è indicativa allo stato attuale, in quanto gli spogli di Fichera (2016) includono anche le occorrenze del pronome posposto (*anche lui, disse lui, ecc.*), notoriamente attestate nella tradizione letteraria.

¹¹ Sull'evoluzione tematico-diegetica del testo si veda Montanari (2006).

– Era anche questa una selva di convento – riprese a dire. – Non vi sono più venuto da anni. Gli alberi son rimasti tal quale; crescono, intristiscono e nessuno vi bada, e nessuno li tocca più; muoiono sopra i morti, come questo *melogranato*. Contraddizione! È inaridito vicino alla tomba di una bambina. E accanto a quella là, di un vecchio, quanti polloni attorno al ceppo di quell’ulivo carico di frutto!¹² –

Il termine è documentato nell’italiano letterario solo da quest’occorrenza capuaniana, ma risulta diffuso nei testi scientifici o tecnici, dal Cinque-Seicento all’Ottocento preunitario come corrispettivo del sic. *Granatu*¹³, che trova riscontro nel meridionalismo *Granato*, attestato concordemente da fonti lessicografiche¹⁴. I lessici toscano-italiani, dal TB (s.v., come alternativa a *Melagrano* e con unica attestazione dall’*Ameto*), al *GDLI* (Boccaccio, Capuana e poi Pascoli e Pascarella) danno *melagrano* come frutto¹⁵.

I toscanismi, lessicali e fraseologici, non sono intramati nel tessuto linguistico, sia nella diegesi d’autore che nel dialogato. Il più delle volte anzi il toscanismo capuaniano è elemento di superficie, se non d’acatto, come *punto* avverbio (*senza punto badare*, p. 138) o aggettivo («Diciamo piuttosto che è *la poca o punta voglia* di studiare», p. 139). Parimenti orecchiati appaiono *uggia* (p. 8), *borracina* (p. 116), etc. Indotti dalla necessità di italianizzare il dialetto sembrano i suffissati diminutivi, come in «quell’atto da credula *femminuccia*» (p. 18), in cui, a differenza del più essenziale *donnicciole* verghiano, la perifrasi non rende l’efficacia del sicilianismo *fimminedda*; o peggiorativi: *fogliacci* < *cartazzi* (p. 121), *mattaccia* < *fuddazza* (p. 150). Fonte presumibile di tali soluzioni il fido Macaluso Storaci¹⁶, mentre il de-

¹² Fichera (2016: 174).

¹³ Un excursus in Google libri ci restituisce le più varie occorrenze, dal lessico-grafo Galesini (1676, s.v.) ai botanici siciliani Gemmellaro (1850) e Farina (1874), alla divulgazione antropologica (*Usi e costumi di tutti i popoli dell’universo. America e Oceania*. Milano, Borroni e Scotti, 1861, vol. V, p. 61).

¹⁴ Si veda Tramater (1852), i vocabolari napoletani di Puoti (1850) e D’Ambra (1873), la grammatica di Mottura e Parato (1872) e D’Ancona (1913).

¹⁵ Per le dinamiche d’uso vd. ora Paoli (2017). Per alcuni dizionari si useranno le seguenti abbreviazioni: *GDLI* = Battaglia / Barberi Squarotti 1960–2001; *TB* = Tommaseo / Bellini 1861–1874; *RF* = Rigutini / Fanfani 1875; *Tr* = Traina 1868; *MS* = Macaluso Storaci 1875.

¹⁶ Cfr. *MS*, ss.vv. *Fimminedda*: «detto per dispregio: *Femminuccia, Donnicciuola, Donniccola, Donnucola*»; *Cartazza*: «*Cartaccia. Carte scritte, inservibili: Fogliacci*»; *Fuddazzu*: «*accr. di Foddi. Che fa follie: Pazerellone, Mattaccio*».

suetto toscanismo della tradizione comica *tentazionacce!* (p. 151), potrebbe nascondere l'interiezione scaramantica *Scanzatini!* ('Dio ne liberi!'). Più evidente il calco in *si tranquilli* < *si quitassi* (p. 63), mentre altrove prevale la rfonetizzazione: *spiriteri!* < *spirdassi* (p. 51, 'rimarrei fulminato'); «E si era *chetato*, anche per paura» (p. 18, sic. *cuitarisi*). Un arcaismo toscano, pur attenuato rispetto alle soluzioni suggerite dal Traina (*mugnere*, *smugnere*), impreziosisce i dialettali *munciri* e *munciutu*, adoperati dal sindaco per illustrare a Patrizio l'andazzo fiscale del paese, con un connotato meridionalismo sintattico «*Il peggio smunto sono io*, che poi devo *smungermi* con le mie mani» (p. 26).

La scelta di rigettare toscanismi ipercharacterizzati non era univoca: si notino *le cigna di cuoio* (p. 94), o *le ugne* (p. 159) che però riecheggia il sic. *ugni*, e addirittura *i dugento anni* attribuiti al cipresso della selva (p. 206).

Sul polo opposto si annoverano i sicilianismi mimetizzati: *La Selva*, antonomasia per il giardino e frutteto dell'ex convento in cui i due sposi vanno a vivere, italianizza *Silva* 'Luogo folto di alberi, macchie' (Tr, s.v.), attestato a Siracusa anche come toponimo *A Sibbia*, per designare i giardini nelle latomie attigue al convento dei cappuccini (cfr. MS, s.v. *Silvia*).

Così *Figliolino mio! Orfanello mio!* (*Figghiuzzu* o *figghittu miu, urfaneddu miu*, p. 19)¹⁷; *bimbi malaticci che paiono vecchini* < *picciriddi malatizzzi ca parunu vicchiareddi* (p. 21); *giulebbarmi un'altra predica* < *assupparmi* 'sorbirmi' (p. 121)¹⁸.

La trasparenza contestuale consente l'introduzione di modi di dire prettamente dialettali come *cascari do cori* 'disamorarsi': «Che mai debbo pensare di te? *Ti sono cascata dal cuore?* T'ispiro ripugnanza? Sei pentito d'avermi sposata?» (p. 131). Corretta la resa di espressioni fraseologiche regionali (*torno subito* p. 118 < *staiu turnannu*, it.reg.; *se mi scavezzassi il collo*, p. 169 < *rumpirisi* o *stuccarisi u coddu*).

Come molti autori non toscani, da Manzoni in poi, anche sul piano lessicale Capuana predilige i regionalismi sovrapponibili ai to-

¹⁷ Cfr. MS, s.v. *Figghiuzzu*: «vezz. di *Figghiu*: Figliolino, figlioletto»; e Traina, s.v. *Figghittu*, con rinvio a *Figghiuzzu*: «vezz. di *Figghiu*: Figliolino. E per amorevolezza anco a chi non ci è figlio: *ciocino miol!*»; e, con minor attendibilità: «*Figghiuulinu*: Germe rimesso dal fusto vecchio: *figliuolo*, *rampollo* [...]. Per dim. di figliolo: *figliolino*».

¹⁸ Cfr. tuttavia in TB, s.v. *Giulebbare*: «Giulebbarsi una cosa. Conservarla con cura e amore, Confettarsela. (Fanf.)».

scanismi, nel caso specifico i siculo-toscanismi, come *graste* (p. 23), o *pannicelli caldi* (p. 50).

Un toscanismo indotto è sicuramente la preposizione nel costruito *vesti da casa* (p. 70), che corregge il sic. *vesti di casa*, già notoriamente censurato da Petrocchi nel *Mastro* verghiano.

Inevitabilmente aulicizzanti i toscanismi onomatopeici (*crocida-vano* ‘fare la voce del corvo’, p. 183; *il merlo sguisciò [...] chioccolando gioioso*, p. 205)¹⁹, con l’eccezione del popolarismo *straccolare*, applicato al sindaco che agitava la *traccolina* durante la processione del Cristo morto (p. 98), e attestato solo dal Fanfani (1863), s.v. *Traccola*. Sempre da Tr e MS, con avallo di RF, deriva il colloquialismo²⁰ *gretole*, che traduce *canna* per denotare i regoli della metaforica gabbia matrimoniale di Eugenia (p. 137).

Quanto mai artificiosi i costrutti toscaneggianti volti a tradurre locuzioni siciliane: *gnocu gnucannu* (‘per gioco’) diventa così, su suggerimento di Tr²¹, *per chiasso* (*dico per chiasso*, p. 26; *parlo per chiasso*, p. 121; *per chiasso lo scosse*, p. 169); e l’ammonimento della protagonista al giovanotto che insidia la sua virtù: *Stassi manzu* > «Sia bono! Sia bono!» (p. 193). Mentre in Verga il toscanismo assimilato non stride nel contesto stilistico, i toscaneggiamenti capuani proprio perché iperevitativi, quasi fobici, riescono estranei al tessuto linguistico.

A volte il toscanismo arcaico va attribuito alla competenza libresco comune a tutti i parlanti e scriventi colti ottocenteschi, più visibilmente sul piano morfosintattico, nelle preposizioni arcaizzanti o non agglutinate (*sur; su la; su l’uscio*, p. 153; *davanti a la casa rustica*, p. 150) o nelle forme verbali poetiche (*Ti veggo ritornare*, p. 79). Ma non mancano usi lessicali: *appiccata* (p. 9).

Alcuni toscanismi deriveranno dai documentati spogli capuani della tradizione comica (Caliri 1992); tipico il caso di *sbricio* ‘consunto, misero, logoro’ (cfr. TB, s.v.), che tuttavia calca il sic. *Vistutu*

¹⁹ Cfr. TB, s.v. *Sguizzare*, anche *sguisciare*, detto di pesci o anguille e metaforicamente di persone sfuggenti.

²⁰ Nelle versioni precedenti si leggeva il meno desueto *stecche*, come segnala Fichera (2016: 137, n. 34), che tuttavia classifica *gretole* come tecnicismo.

²¹ S.v. *Jocu*: «*Gnocu gnucannu*, nel mentre si gioca o si scherza: *nello scherzo, intanto*. Vale anche per gioco, per burla, *in chiasso*. E vale anche insensibilmente, gradatamente». Puntuale la sanzione di RF, s.v. *chiasso*: «dicesi anche per burla, celia, onde le maniere *Far chiasso, Fare* o *Dire per chiasso*, per Celiare, Fare o Dire una cosa per celia».

strazzatu e che ritorna nella fiaba *Fata Fiore* «la Zoppina doveva sfoggiare un vestituccio di stoffa scadente, *sbricio sbricio*, quasi da monachina» (Capuana 1904: 93).

Di origine vocabolaristica risultano femminili artefatti, come *la cestina* (p. 6, MS, s.v. *gistricedda* ‘cestino, cestina’) e il desueto *incresciosa* con cui l’invadente suocera si autocaratterizza per preannunciare agli sposini la propria morte: «Sarete pur liberati da questa *incresciosa*» (p. 41). Il termine, attestato da RF (s.v. *increscioso*, “grave o molesto”), potrebbe tradurre il sic. *'ncutta* o *camurriusa* (‘insistente, invadente, importuna’), o *catuniusa*, reso al maschile dal Traina proprio con *increscioso*.

Il manierismo verghiano si avverte negli stereotipi paesani, funzionali nel romanzo popolare a caratterizzare il contesto socio-ambientale che ospita la vicenda: si va da microstrutture allocutive (*gnà*) al folclore verbale, con calchi toscaneggianti di fraseologia siciliana (*I quattrini che ci vogliono, ci vogliono*, p. 26 <*I soldi ca ci vonu ci vonu*, echeggiante comunque il centromeridionale = *quanno ce vo' ce vo'*); *non fare il cipiglio*, p. 76 (<*calari la grunna*)²²; *si teneva i fianchi* (<*tinirisi i cianchi do ridiri*, p. 87). Il connotato idiomatismo siciliano *scipparisi na pinna di figatu* (‘strapparsi una parte di fegato’, nel senso di ‘sentirsi deprivati di un organo vitale’) che ne *I Malavoglia* è risolto con il creativo *strapparsi le penne mastre*, riferito all’usuraio Zio Crocifisso, è reso più piattamente da Capuana con *strapparsi un’ala di fegato* (p. 123), sostituendo *pinna di figatu* ‘lobo del fegato’ (MS e Tr, s.v. *ficatu*), con il più usuale *ala di fegato* suggeritogli da RF. Ellittica l’espressione adoperata da Giulia per connotare la propria resistenza all’irascibilità paterna: «... “Forbici! Forbici!”» (p. 122). Il modulo riecheggia il sic. «*Forfici foru chiddi chi tagghiaru*, modo proverbiale per esprimere l’altrui caparbieta in una cosa: *Le sono state forbici*» (MS, s.v. *Forficia*).

Più ardita la soluzione di *'ncarcari chiova*, espanso in una metafora continua: «Quel chiodo le rimaneva conficcato proprio in mezzo al cuore. E la vecchia ve lo calcava più profondamente ogni giorno!» (p. 72). Creativa la soluzione di *vuoi celare il sole colle mani* (p. 30), che traduce il sic. *ammucciari u suli ca riti*, combinandolo col toscano *nasconder il sole col dito*, ma riadattandolo al contesto narrativo. I vo-

²² La fonte è Tr, s.v. *Grunna*: «*Calarici la grunna*, chi entra in malinconia e tien il ciglio basso: *far cipiglio*».

cabolari dialettali adducevano il referente toscano *nascondere il sole col crivello*, che evidentemente non piacque a Capuana, che preferì coniare una metafora trasparente, allitterante nella sequenza aulica *celare il sole*, e più concreta nell'allusione alle mani, rispetto all'iperbolico dito.

Simmetrico il fronte dei proverbi: *Cento teste, cento pareri* (<*Tanti testi, tanti mazzi*, p. 27); *Il peggio sordo è chi non vuol sentire* (p. 140, MS, s.v. *surdu*: *Lu veru surdu è chiddu chi nun voli sentiri*, ma nel parlato anche *Lu peggju surdu* ecc.). Decisamente toscano-italiani appaiono: *Senza la volontà di Dio non casca foglia d'albero* (p. 56); *Siamo pane e cacio* (sic. *Semu Ciccu e Cola*, p. 87); etc.

Il toscano, inteso in senso più ampio come dimensione espressiva di rango letterario, contribuisce notevolmente alla caratterizzazione stilistica del romanzo capuaniano. Si osservano dittologie pseudopoetiche, addirittura stilnovistiche («*la bella e gentile persona* divenuta da tre mesi la dolce compagna della sua vita», p. 8), con omoteleuto (*spazientiti e imbizziati*, p. 7; *piovosa e nebbiosa*, p. 8), o senza (*lusinghiera e promettente*, p. 8); participi arcaici (*Coperta il busto da un pesantissimo scialle*, p. 9; e *lo ringraziava con lo sguardo, sorriso anch'esso*, p. 7), e stilemi consunti da tardo romanticismo.

L'autentica innovatività è nello stile nominale, che risulta conquistato con studio nelle diverse versioni del romanzo²³: «Attorno, vicino, lontano, gran silenzio, interrotto soltanto dal malinconico stornello di un contadino dalla melodia monotona e strascicante» (p. 13).

Nello stile eventivo si attingono effetti da prosa ritmata, come nell'episodio del sacrificio scaramantico del vasetto arabo, sopravvissuto al disastro economico conseguente alla morte del padre e perciò dotato di valore sacrale (p. 15).

Il racconto è affidato a efficacissime ipotiposi:

Oh, se ricordava!

Una notte, la balia era entrata nella cameretta di lui, e svegliatolo, vestitolo in fretta in fretta, così mezzo addormentato, avvolto in uno scialle, se lo era tolto in collo, muta, con gli occhi rossi dal pianto. Egli s'era messo a piangere, gridando:

– Mamma! Mamma! –

– Zitto, poverino! Si va dalla mamma! – gli avea risposto la balia.

²³ Nella redazione in rivista si leggeva: «Attorno attorno un gran silenzio» (Fichera 2016: 13, n. 10).

E si era chetato, anche per paura. Faceva buio; attraversavano vie deserte, e poi campagne alberate, dopo che un contadino lo aveva preso con sè a cavallo di una mula:

– Zitto, si va dalla mamma! –

E le strane forme delle piante e dei colli attorno intraviste sul cielo; e le viottole sprofondate fra scoscendimenti di terreno; e la nera figura della balia che seguiva a piedi la cavalcatura, asciugandosi gli occhi di tratto in tratto con un fazzoletto bianco, gli eran rimasti talmente impressi, che li rivedeva, dopo più di vent'anni, proprio come se li avesse visti il giorno avanti.

Poi avevano costeggiato un precipizio. Al barlume dell'alba, si scorgeva in fondo, tra gli ulivi, una casa con le finestre aperte e illuminate. Ombre umane passavano e ripassavano nel chiarore (p. 18).

La dimensione idiomatica interferisce con quella stilistica: si osservino i toscanismi prodotti da italianizzazioni di dialettismi (*avvoltolatolo* < *ammugghiatulu*; *tolto in collo* < *pigghiatu' mbrazza*; ma cfr. più oltre: *Una donna la tolse in braccio*, p. 25).

Lo stile anaforico si esplica con ricorsività di costrutti incipitari («*La sua dolce, la sua sommessa, la sua quasi timida Eugenia*», p. 35); o con reiterate enunciazioni copulative, marcate da allitterazione e *gradatio* («*Ne provava e vergogna e rimorso*», p. 105), o ritmate in contesti psico-espressivi, come il triste ingresso degli sposini in *Marzallo*:

Ma, quasi lo facessero apposta, e il vento riammassava subito le nuvole diradate; e la nebbia tornava a nascondere con rinvalenti ondate alberi, ville, ogni cosa; e la pioggia riprendeva a scrosciare sul cielo della carrozza, a sbavare sui vetri degli sportellini mal connessi, facendo penetrare gli spruzzi fin dentro la vecchia carcassa, che cigolava e rumoreggiava di più, portata via dal trotto dei cavalli spazientiti e imbizziti pel sopravvenuto rovescio (p. 7).

La vigile coscienza comunicativa di Capuana affiora in notazioni metalinguistiche sui malapropismi (*quel latino storpiato*, p. 83), o in stile ellittico pseudo dialettale, nel passaggio sottolineato all'interno del pregnante contesto in cui si descrive con piglio antifrastrico da macabra processione il trasporto della suocera appena colpita da sincope durante la festa del santo patrono.

La congruenza tematico-referenziale è garantita dai dati scientifico-popolari confrontati con la casistica medico-scientifica: il tutto ruota, non certo casualmente, intorno alla metafora olfattiva, a par-

tire dal primo impatto di Patrizio con il convento: «qualcosa di cui si sentiva il sordo fermento, come se ne percepiva lo speciale odore; tanfo di rinchiuso, forse, egli pensava, per attenuarsi la cattiva sensazione» (p. 9). Si dispiega così un *continuum* di figure allusive all'olfatto, con varianti sinonimiche reciprocamente strutturanti che danno vita a un autentico "linguaggio di odori", con specifiche pertinenze referenziali – dall'*odore di santità* rifunzionalizzato per la sposa (p. 57), al *puzzo* della pipa del marito (p. 87), all'impulso memoriale innescato dalla stoffa della poltrona di Geltrude ormai morta, che emanava ancora «l'odore di colei che vi si era seduta per anni, piangendo lacrime di vedova, covando rancori di suocera» (p. 109). Si produce così la suprema antitesi *profumo: moglie; odore: madre*.

La soluzione demiurgica del medico è sancita da metafore sensoriali di natura sinestetica: dal responso diagnostico oggettivo, imperniato sul termine denotativo (*L'odore è sparito*, p. 120), si passa alla constatazione di Eugenia, espressa in linguaggio figurato, con sinestesia potentemente allusiva alle 'ombre' ormai fuggite («Non c'è più ombra di profumo» p. 131). Il lieto fine per cui finalmente il suo ruolo di sposa sarà pienamente appagato, e il messaggio obliquo degli effluvi corporei dei fiori d'arancio cesserà definitivamente, sarà sancito dal marito con metafora 'domestica' attinente alla sfera della cucina («Nel mio cuore non c'è lievito di altri amori», p. 133).

Non mancano spunti di intertestualità, da citazioni dantesche (*Vita nuova*, p. 18; *di bragia*, p. 165), a reminiscenze dai *Malavoglia* (le tre figlie del sindaco che fanno da coro alla vicenda di Eugenia, o ancora la metafora continua *chiodo > spina* p. 72, etc.) e dal *Mastro* (Bianca che si confessa, p. 71; colpo apoplettico della baronessa Rubiera, p. 100; etc.). A Leopardi può farsi risalire la siepe di fichi d'india come barriera d'orizzonte (p. 74) e la sera *senza vento* (p. 126), l'allegria per la campagna *intorno* (p. 149), etc.; a Carducci il *melograno inaridito* (p. 174); quasi pirandelliano è l'asserto finale del giardiniere *Padreterno* «Porto la maschera da cinquantadue anni» (p. 206).

Il metodo più affidabile per caratterizzare il linguaggio di Capuana autore sarebbe, come in tutti i casi simili, confrontare l'uso della lingua a fini estetici con l'uso privato testimoniato dalla lingua delle lettere. Ovviamente i limiti di questo contributo non lo consentono. Ci limiteremo a segnalare in generale che l'epistolario dell'autore di *Profumo* connota un uso sciolto, toscaneggiante con

moderazione, confermato dal carteggio con un ispicense, relativo proprio al romanzo (Blanco 2010 e Fichera 2016: 247-261).

In definitiva questi assaggi sull'essenza del toscano nel romanzo psicologico di Capuana confermano un'attitudine sensibile alla norma superdialettale, assunta a volte acriticamente, a volte scegliendo sagacemente tra le soluzioni lessicografiche, ma sempre con adeguata attenzione a evitare le forme più marcate, e distribuita con equilibrio nel tessuto linguistico del romanzo, con effetto impressivo.

Dunque, per dirla sempre con Nencioni, l'essenza del toscano si rivela più «un'impressione psicologica» che un'effimera nebulizzazione, animando dall'interno, così come il siciliano, la rappresentazione scrittoria di luoghi e paesaggi preventivamente studiati dal vivo.

BIBLIOGRAFIA

- Alfieri, Gabriella, 1987. *Drammi intimi* di Giovanni Verga, a cura di G. A., Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Banco di Sicilia-Le Monnier.
- , 1989. «Verga e il toscano», in AA.VV., *Letteratura, lingua e società in Sicilia. Studi offerti a Carmelo Musumarra*, Palermo, Palumbo, pp. 245-57.
- Alfieri, Gabriella / Elisabetta Mantegna, (2016). «L'italiano paraletterario tra divulgazione e popolarizzazione: propaggini novecentesche della trattatistica postunitaria», in Giovanni Ruffino / Marina Castiglione (a cura di), *La lingua variabile nei testi letterari, artistici e funzionali contemporanei (1915-2014): analisi, interpretazione, traduzione*, Atti del XIV Congresso SILFI (Palermo, 22-24 settembre 2014), 2 voll., Firenze, Cesati, vol. I, pp. 463-491.
- Azzolini, Paola. 1984. «Un idillio naturalista: Profumo di Luigi Capuana», in *Lettere Italiane*, XXXVI, n. 3, luglio-settembre, pp. 319-338.
- , 1996. Capuana Luigi, *Profumo*, a cura di P. A., Milano, Mondadori.
- Barnaby, Paul, 2001. «The Haunted Monastery: Capuana's *Profumo* and the Ghosts of the "Nuova Italia"», in *Romance Studies*, 19, pp. 109-121.
- Blanco, Luigi, 2010. *Il cielo di Marzallo. Lettere inedite di Luigi Capuana*, Ispica, Kromatografica.
- Bocola, Mario, 2016. *Bibliografia di Luigi Capuana (1968-2015)*, Lanciano, Rocco Carabba.
- Bruni, Francesco, 1999. «Sondaggi su lingua e tecnica narrativa del verismo» in Id., *Prosa e narrativa dell'Ottocento. Sette studi*, Firenze, Cesati, pp. 137-192.
- Caliri, Francesco, 1980. *Il primo Capuana. La prosa narrativa: aspetti e problemi linguistici*, Roma. Herder.

- , 1981. *Sicilianismi nella prima prosa narrativa di Capuana*, Messina, Grafiche Scuderi.
- , 1992. «Spoglio di voci e modi di dire tratti da autori antichi e moderni, per studio e uso di L. Capuana», in AA.VV., *L'opera di Luigi Capuana*, Atti del Convegno Nazionale di Studi (Messina-Mineo, 18-22 novembre 1992).
- Capuana, Luigi, 1872. *Il teatro italiano contemporaneo*, Palermo, Pedone Lauriel.
- , 1904. *Il raccontafiabe*, Firenze, Bemporad.
- D'Ambra, Raffaele, 1873. *Vocabolario napoletano-toscano di arti e mestieri*, Napoli, s.e.
- D'Ancona, Alessandro, 1913. *Saggi di letteratura popolare*, Livorno, R. Giusti.
- Fanfani, Pietro, 1863. *Vocabolario dell'uso toscano*, Firenze, Barbera.
- Farina, Vincenzo, 1874. *La Flora sicula ossia manuale delle piante che vegetano nella Sicilia*, Sciacca, Barone.
- Fichera, Aldo, 2016. Luigi Capuana, *Profumo*, a cura di A. F., Ispica, Kromato Edizioni.
- Fusaro Comoy, Edwige, 2001. «Intuizioni pre-freudiane nelle prime opere di Luigi Capuana (1879-1890)», in *Versants*, 39, pp. 123-134.
- Galesini, Pietro, 1676. *Dittionario overo Tesoro della lingua volgare, e latina*, Roma, Tipografia della Curia Apostolica.
- Gemmellaro, Carlo, 1850. *Poche osservazioni sulla struttura del frutto del melarancio e del melogranato*, Catania, Sciuto.
- Macaluso Storaci, Sebastiano, 1875. *Nuovo vocabolario siciliano-italiano e italiano-siciliano*, Siracusa, Norcia.
- Madrignani, Carlo Alberto, 1969. *Capuana e il naturalismo*, Bari, Laterza.
- Marchese, Dora, 2011. «Osfresiologia e psicanalisi in *Profumo* di Luigi Capuana», in Id., *Descrizione e percezione. I sensi nella letteratura naturalista e verista*, Firenze, Le Monnier Università, pp. 53-65.
- Mazzoni, Cristina, 1998. «What Should a Women Smell Like? Body and Language in Capuana's *Profumo*», in *American Journal of Italian Studies*, 21.58, pp. 112-127.
- Montagni, Benedetta, 1999. *Angelo consolatore e ammazza pazienti. La figura del medico nella letteratura italiana dell'Ottocento*, Firenze, Le Lettere.
- Montanari, Emanuela, 2006. «*Profumo* di Luigi Capuana. Analisi critica e filologica di un romanzo tra naturalismo ottocentesco e psicologismo moderno», Guidonia, Aletti.
- Mottura, Carlo / Giovanni Parato, 1872. *Nuova grammatica della lingua italiana*, Torino, Paravia.
- Nencioni, Giovanni, [1958] 1963. «Essenza del toscano», in *Libera cattedra di Storia della Civiltà Fiorentina, VII Studi Fiorentini*, Firenze, pp. 367-394.
- Paoli, Matilde, 2017. «Melagrana, melograno, mela granato, melo granato, pomo granato...: il frutto dell'abbondanza sovrabbonda di nomi», in *Italiano digitale*, 2 (luglio-settembre), pp. 64-67.
- Puoti, Basilio, 1850. *Vocabolario domestico napoletano e toscano*, Napoli, Stamperia Del Vaglio.

- Rigutini, Giuseppe / Pietro Fanfani, 1875. *Vocabolario italiano della lingua parlata*, Firenze, Barbera.
- Sardo, Rosaria, in c.s. «Onomastica e “officina verista”. Le scelte di Capuana tra fiaba, novella e romanzo», in Marina Castiglione (a cura di), *Onomastica e Letteratura*, “Atti” del XXI Convegno di *Onomastica e Letteratura* (Palermo, 26-29 ottobre 2016).
- Serianni, Luca, 1989. «Le varianti fonomorfolologiche dei “Promessi sposi” nel quadro dell’italiano ottocentesco», in Id., *Saggi di storia della lingua italiana*, Napoli, Morano, pp. 141-213.
- TB = Niccolò Tommaseo / Bernardo Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, 7 voll., Torino, UTET, 1861-1879 [rist. anast., presentazione di Gianfranco Folena, 20 voll., Milano, Rizzoli, 1977].
- Traina, Antonino, 1868. *Nuovo Vocabolario siciliano-italiano*, Palermo, Pedone Lauriel.
- Tramater, 1852. *Vocabolario universale della lingua italiana, edizione eseguita su quella del Tramater*, Bernardo Bellini / Gaetano Codogni / Antonio Mainardi (a cura di), Mantova, Negretti.

Beatrice Alfonzetti

«MIA FIGLIA», LA FIGLIASTRA:
LAPSUS TESTUALE?

La poetica del “personaggio rifiutato” ha fatto versare fiumi d’inchiostro innanzi tutto allo stesso Pirandello. Irritato, infastidito, dall’inguaribile *bêtise* dei critici e soprattutto dei critici-filosofi, fra cui il nemico numero uno, Benedetto Croce, Pirandello torna sul già fatto nella notissima «Prefazione» del 1925 che, insieme a una sostanziale rivisitazione del testo, avrebbe dovuto lumeggiare l’oscurità di una poetica per tanti aspetti lapalissiana. Come i suoi più accaniti ragionatori, che tanto più soffrono quanto più straparlano e sragionano, anche lo scrittore non rinuncia a spiegare il senso di un’operazione così complessa come i *Sei personaggi in cerca d’autore*, uno dei testi più alti della letteratura drammatica di tutti i tempi: innanzi tutto l’emblema della caduta di senso non solo rispetto al naturalismo, ma anche nei riguardi della tradizione letteraria e teatrale occidentale. Si liquidava ogni pretesa di oggettività e soprattutto la verosimiglianza dei secoli passati, quasi sempre espressa in un’azione compiuta con un inizio, uno svolgimento, una fine: questo diceva fra l’altro la situazione più insolita sino ad allora mai rappresentata a teatro sotto il crisma della nuova classicità. Il capovolgimento della logica poetica, imperante per millenni, non poteva essere più radicale.

È passato quasi un secolo dalla prima dei *Sei personaggi*, che fece urlare allo scandalo parte del pubblico e della critica romani, divisi fra gli applausi e i fischi che si prolungarono nella notte per le vie di Roma. Sono trascorsi decenni e ancora ci si divide a causa della ricchezza di senso di un testo denso di fascino e di verità profonde, troppo spesso superficialmente vulgate. Dalle sue ceneri ombreggiate dal “pino solitario” vicino al Caos, Pirandello, se potesse vederci,

sorriderrebbe con quei suoi occhi chiari e sardonici delle testimonianze (le foto, i ricordi)¹. Ma certo comprenderebbe che se parliamo di lui, è segno che la sua opera è salva dal naufragio in cui temiamo ogni giorno di annegare. Così, e solo per questo, ogni tanto ritorno a questo autore che si era già ritratto nella biblioteca dell'immortalità (*Quando si è qualcuno*), ridimensionata a «cento milioni di anni» – in una delle novelle più “cosmicomiche”, *I pensionati della memoria* – «secondo i calcoli fatti or ora in America circa la durata della vita umana sulla terra»². Un formidabile ossimoro, questo dell'eternità *ad tempus* della poesia, dell'umanesimo copernicano già di Leopardi e poi di Pirandello³.

Allora eccomi nuovamente alle prese con i *Sei personaggi*, per una lettura mirata della «commedia da fare», che tralascia tanti nuclei tematici, pur non secondari, e si sofferma sul tema strutturale del rifiuto, inizialmente pensato, come documenta la lettera al figlio Stefano del 23 luglio 1917, per costruire un «romanzo da fare»:

Forse tu intendi: Sei personaggi, presi in un dramma terribile, che mi vengono appresso, per essere composti in un romanzo, un'ossessione, e io che non voglio saperne, e io che dico loro che è inutile e che non m'importa di loro e che non m'importa più di nulla, e loro che mi mostrano tutte le loro piaghe e io che li caccio via... – e così alla fine il romanzo da fare verrà fuori fatto⁴.

Schematicamente sono due i livelli ai quali si può ricondurre la «situazione impossibile» del personaggio rifiutato dall'autore: l'uno letterale e consapevole, in cui entra in gioco la poetica dell'autore⁵; l'altro metaforico e del profondo che s'insinua nel discorso e nel testo, nonostante la vigilanza della razionalità esercitata nel primo livello. Di questo secondo parlerò da profana, facendomi guidare da alcune tracce disseminate nel testo. Rispetto al primo, invece, riassumendo la lucida messa a punto della Prefazione ai *Sei Personaggi*

¹ Cfr. Sciascia (1986), in cui è riprodotto l'*Almanacco letterario Bompiani* 1938; Aguirre D'Amico (1992), *Album Pirandello*, con un saggio biografico e il commento alle immagini della curatrice, e Introduzione di Vincenzo Consolo; Zappulla Muscarà / Zappulla (2017).

² Pirandello (1987).

³ Alfonzetti (1989) e (2002).

⁴ Lettera a Stefano del 23 luglio 1917, in Sciascia (1986: 43).

⁵ Alfonzetti (1984: 27-33).

del 1925, va ricordato che Pirandello intendeva rappresentare il rifiuto del dramma dei personaggi, cioè della loro ragion d'essere, avendone ovviamente accolto l'essere cioè la condizione di personaggi rifiutati dall'autore:

Ma si può rappresentare un personaggio, rifiutandolo? Evidentemente, per rappresentarlo, bisogna invece accoglierlo nella fantasia e quindi esprimerlo. E io difatti ho accolto e realizzato quei sei personaggi: li ho però accolti e realizzati come rifiutati: in cerca d'altro autore.

Bisogna ora intendere che cosa ho rifiutato di essi; non essi stessi, evidentemente; bensì il loro dramma [...].

E che cos'è il proprio dramma, per un personaggio? [...]. Il dramma è la ragion d'essere del personaggio; è la sua funzione vitale: necessaria per esistere.

Io, di quei sei, ho accolto dunque l'essere, rifiutando la ragion d'essere⁶.

Se troviamo cavillosa questa terminologia è solamente perché non ne intendiamo l'orizzonte filosofico, che in molti autori è inerente alla loro stessa poetica, come i maestri della fenomenologia italiana, da Antonio Banfi a Luciano Anceschi, hanno lucidamente riconosciuto nei loro modelli improntati alla domanda su come funziona l'arte (l'estetica come metodo) e non più a quella sostanzialistica su che cos'è l'arte. Più vicino al primo approccio piuttosto che a quello idealistico, Pirandello ironizzava sulla presunta assenza di poeticità delle parti dottrinarie della *Divina Commedia*, chiedendo a Croce: «È questa sua [di Dante] una *falsa poetica*?», come a dire che tutte le poetiche sono legittime purché espressione della «verità artistica», in cui possono rientrare l'allegoria dantesca e l'umorismo⁷.

Il rifiuto dell'autore del dramma «doloroso» e passionale dei personaggi (la “ragion d'essere”) condensa una riflessione complessa, avviata sin dagli scritti giovanili, almeno da *Arte e coscienza d'oggi* del 1893, sull'impossibilità del dramma assoluto nella contemporaneità. Un'impossibilità che si estende, per le medesime ragioni culturali, al romanzo e a ogni prodotto artistico basato sulla centralità dei fatti, del tutto incongrua alla nuova percezione dell'uomo e del mondo. E non mi stanco mai di ricordare il luogo più significativo di questa

⁶ Pirandello (1993: 659).

⁷ Pirandello (1973a: 341).

riflessione, il conflitto Oreste-Amleto, su cui si discetta nel romanzo *Il fu Mattia Pascal*. Se per avventura – chiede Anselmo Paleari a Mattia Pascal nascosto sotto la falsa identità di Adriano Meis – si facesse un buco nel cielo di carta del teatrino, mentre Oreste trascinato dagli impulsi della vendetta sta per colpire Egisto e la madre Clitennestra, che cosa accadrebbe? Semplice: Oreste diventerebbe Amleto, cioè un personaggio della modernità che risponde con il dubbio e l'inazione al dovere o all'impeto passionale di vendicare l'assassinio del padre.

Come suggerisce una poesia del 1907, *Richiesta di un tendone*, poi compresa nella raccolta *Fuori di chiave*, lo strappo del cielo di carta è l'immagine poetica dell'argomento copernicano. Solo a condizione di dimenticare la piccolezza della terra, un globo di dimensioni ridottissime abitato da atomi e «vermucci infinitesimali» (gli esseri umani), è possibile continuare ancora a poetare, non restando sopraffatti dal contrasto fra l'immagine secolare dell'uomo posto al centro dell'universo (antropocentrismo) e la nuova visione di un universo infinito, fitto di galassie e pianeti distanti anni-luce, dove la terra occupa un posto modestissimo e con lei l'uomo, esito della continua evoluzione della specie. Se nel passato gli esseri umani avevano voluto ignorare le implicazioni connesse alla scoperta copernicana sul moto della terra attorno al sole, nel presente non potevano più chiudere gli occhi sulla discendenza dalle scimmie: un colpo mortale, insieme al sapere astronomico, inflitto alla presunzione dell'uomo e al suo mondo favoloso. Ancor più di Darwin (di cui Pirandello era attento lettore, come attesta la sua biblioteca), Copernico, dice Mattia Pascal ad apertura del romanzo, ha rovinato l'umanità. Il divertito ritornello «*Maledetto sia Copernico!*», da leggere per antifrasi, occupa una posizione centrale nel romanzo e ne fonda la poetica dell'umorismo e della meta-narrazione:

– Non mi par più tempo, questo, di scriver libri, neppure per ischerzo. In considerazione anche della letteratura, come per tutto il resto, io debbo ripetere il mio solito ritornello: *Maledetto sia Copernico!*⁸

Recitato nella seconda premessa, quella «(filosofica) a mo' di scusa», costituisce l'avvio del romanzo e la sua giustificazione. Contro don Eligio che gli raccomanderà la prosa del Bandello, Mattia sfo-

⁸ Pirandello (1973b: 322).

dera l'argomento copernicano cioè la consapevolezza della terra «granellino di sabbia» e dell'uomo atomo, arrivando alla considerazione che le nostre sono ormai «storie di vermucci». Da qui discende la risibilità delle narrazioni ottocentesche fitte di minuziosi particolari e di alberi genealogici, ma insieme la possibilità di scrivere grazie alla leopardiana «distrazione provvidenziale», a patto però di narrare non più storie, ma notizie di casi strani e diversi e di farlo esplicitando l'atto stesso della narrazione:

– E va bene! *Il signor conte si levò per tempo, alle ore otto e mezzo precise... La signora contessa indossò un abito lilla con una ricca fioritura di merletti alla gola... Teresina si moriva di fame... Lucrezia spasimava d'amore... Oh, santo Dio! e che volete che me n'importi? Siamo o non siamo su un'invisibile trottolina [...]?*⁹

Torniamo alla Prefazione ai *Sei personaggi*, senza dimenticare le conclusioni cui perviene il personaggio di Anselmo Paleari sull'unica differenza fra la tragedia antica e quella moderna: il buco nel cielo di carta, vale a dire la visione della volta del cielo ormai sgombro di tutte le favole che l'umanità aveva concepito, fra cui quella dell'essere umano re dell'universo. Ora, come poteva un autore copernicano dare importanza al dramma «romantico» dei personaggi, dopo aver passato vent'anni a demolirne le fondamenta in novelle, romanzi e commedie del teatro gioco o del grottesco? Fra le tante testimonianze di Pirandello, che tuonano contro la narrazione o rappresentazione di fatti e soprattutto contro la critica, ferma ancora ai parametri della fabula e del verosimile, ne riporto due. La prima riguarda la difficile vicenda editoriale del romanzo *Si gira...*, poi *I quaderni di Serafino Gubbio operatore*; la seconda l'incomprensione della critica teatrale di fronte all'antinaturalismo della commedia *Il giuoco delle parti*, non a caso poi fatta recitare dagli attori nell'*incipit* dei *Sei personaggi*, quasi a suggerirne una chiave di lettura che guardasse al di là della vicenda (il dramma) dei personaggi:

Ma si son fitti in capo che l'interesse dei lettori si dovesse destare per il *fattaccio*, ch'era per me soltanto un pretesto. *L'errore di prospettiva*, credi, è il loro: il credere il pubblico poco intelligente¹⁰.

⁹ Pirandello (1973b: 323).

¹⁰ Lettera a Ugo Ojetti del 10. IV, 1914, in Zappulla Muscarà (1980: 79).

Come non riconoscere assurdo il giudicare con criteri naturalistici un'azione espressamente dichiarata un «giuoco»¹¹?

Per questo era necessario che il dramma si trasformasse in pretesto, assumendo quella stessa vicenda un senso universale. D'altronde, avanzando nella Prefazione, la netta suddivisione degli scrittori in storici e filosofici, Pirandello è perentorio: egli ha «la disgrazia» di appartenere a questa seconda specie, cui non basta narrare un fatto per il solo gusto di narrarlo, non ammettendo, lo scrittore filosofico, «figure, vicende, paesaggi che non s'imbevano, per così dire, d'un particolar senso della vita, e non acquistino con esso un valore universale»¹². Solo nell'insolita situazione dei personaggi accolti in quanto rifiutati, alla ricerca di un autore che non può essere lui, lo scrittore avverte che essi hanno acquistato quel senso universale vanamente cercato. E lo riassume nella lotta che ciascuno fa contro l'altro e in quella che tutti conducono contro il capocomico: la prima esprime l'incomprensione fra gli uomini, dettata, come dirà il Padre, dal male delle parole («Crediamo d'intenderci; non c'intendiamo mai!»¹³), insieme alla molteplicità dell'identità, denunciata ancora una volta dal proiettivo personaggio del Padre, che rifiuta di essere messo «alla gogna» per un solo atto della sua vita (l'essere stato scoperto in un bordello). La seconda invece rimanda al conflitto fra il divenire della vita e la fissità della forma, che nella sua tragicità è riprodotta persino dal teatro con il suo costitutivo contrasto fra attori e personaggi: è il livello metateatrale dei *Sei personaggi*, poi compresi nella trilogia del «conflitto» (così nella Premessa del 1933), di cui fanno parte *Ciascuno a suo modo* e *Questa sera si recita a soggetto*. E Pirandello ci tiene a precisare, con una chiarezza argomentativa solo sua, che trilogia del «teatro nel teatro» non significa tanto far svolgere l'azione dal palcoscenico alla sala o al ridotto, quanto piuttosto rappresentare «ogni possibile conflitto» di tutti gli elementi del teatro, fra personaggi, da un lato, e attori e direttore-capocomico, dall'altro, nei *Sei personaggi*¹⁴. Come poi sosterrà in una capitale let-

¹¹ Pirandello (1955: 64).

¹² Pirandello (1993: 655).

¹³ Pirandello (1993: 692).

¹⁴ Pirandello (1933: 935).

tera a Ruggeri del 21 settembre 1936 – da analizzare anche in riferimento all'interno dell'ultima stagione di Pirandello¹⁵ –, da questo conflitto prende corpo l'esperimento di una nuova tragedia, l'unica possibile dopo Copernico:

questo dramma, ritenuto come la più nuova delle espressioni teatrali, è una *vera tragedia classica rinnovata* in tutti i suoi propri elementi. Solo la corta vista e l'ignoranza dei critici non ha saputo riconoscerla¹⁶.

Del tutto censurata dai critici o citata con tagli nella recente edizione critica del testo, in quanto smentisce le sofisticate letture della morte della tragedia improntate alle suggestive analisi di George Steiner (1999), questa lettera ci costringe a fare i conti con la complessa poetica di Pirandello. E che ci piaccia o no, a misurarci con un progetto tragico che ambisce a farsi emblema della modernità novecentesca, in cui l'arte è posta al centro della vita, senza alcuna finalità etica o politica. Fra i tanti luoghi da citare, ne ricordo uno scelto quasi a caso dalle varie interviste rilasciate in quegli anni da Pirandello. Siamo nel 1924 e Pirandello fa un confronto interessante con *Ciascuno a suo modo*, segnalando già il progetto tragico in nuce:

Nei *Sei personaggi*, infatti, è la vita che non si muove, che cerca di fissarsi definitivamente nella forma, mentre in *Ciascuno a suo modo* è l'insofferenza della vita che si vede fissata. In una parola è la vita che assalta la forma e la distrugge, facendola apparire nella sua reale volubilità e instabilità. Appunto per questo ho introdotto tra un atto e l'altro i cori, con la stessa funzione di commento che avevano nella tragedia greca¹⁷.

Anche in tanti punti del testo dei *Sei personaggi*, persino nell'edizione del 1921, è detto chiaramente che il dissidio (o il conflitto) riguarda l'eternità e fissità dei personaggi (di ogni personaggio dalla Francesca di Dante a Sancho Panza a don Abbondio) posti a confronto con la dimensione effimera e mutevole degli attori. Non per

¹⁵ Ho citato questa lettera, che non ha avuto alcuna fortuna critica, già in Alfonzetti (1984: 109), utilizzandola come documento fondamentale per comprendere il conflitto meta teatrale della trilogia.

¹⁶ Pirandello (1955: 70).

¹⁷ Pupo (2002: 256). Il curatore richiama in nota l'accostamento fatto da Silvio D'Amico fra la definizione pirandelliana dei *Sei personaggi* come il «trionfo dello specchio» e l'*Edipo re* (Pupo 2002: 133).

nulla, non riconoscendosi nella recitazione degli attori, i personaggi compiranno l'impossibile tentativo di vivere il momento eterno del loro dramma. «Meno reali, forse; ma più veri!»¹⁸: è la loro identità ribadita più volte dal Padre, che svolge varie digressioni: sull'eternità del personaggio, sull'illusione di essere uno, sul male delle parole. Prendere o lasciare: così è fatta la scrittura di Pirandello, che procede per continue digressioni, connaturate alla poetica dell'umorismo.

Ci sarebbero da riportare tanti passaggi del testo sul rifiuto del «pasticcetto romantico sentimentale»¹⁹ che sui dati grezzi (i fatti, la materia) il Capocomico vorrebbe imbastire. La stessa Prefazione al riguardo è esplicita. Criticato per aver peccato di romanticismo nella rappresentazione concitata e disordinata del dramma dei personaggi, l'autore non respinge l'accusa, ma se ne serve per chiarire ancora una volta il senso del personaggio rifiutato:

ma io non ho affatto rappresentato quel dramma: ne ho rappresentato un altro – e non starò a ripetere quale! – in cui, fra le altre belle cose che ognuno secondo i suoi gusti ci può ritrovare, c'è proprio una discreta satira dei procedimenti romantici; in quei miei personaggi così tutti incaloriti a sopraffarsi nelle parti che ognun d'essi ha in un certo dramma mentre io li presento come personaggi di un'altra commedia che essi non sanno e non sospettano, così che quella loro esagitazione passionale, propria dei procedimenti romantici, è umoristicamente posta, campata sul vuoto²⁰.

Nel Figlio, inoltre, lo scrittore indica il personaggio che non solo nega il dramma (la ragion d'essere), ma anche che non partecipa alla commedia da fare, in cui i più attivi sono il Padre e la Figliastro. È lui, infatti, a svelare il senso poetico del finale incompiuto, per l'esplosione del conflitto, della commedia²¹: è impossibile riconoscersi nello specchio deformante degli attori, che restituiscono solo un'immagine falsa del personaggio. Per queste ragioni urla il suo «non mi presto» nella terza parte, che dovrebbe riprodurre le sequenze dello svolgimento finale del dramma (la morte congiunta per accidente e per arma da fuoco dei piccoli fratellastri). «Bruto», «inutile», il fatto è narrato nella sua successione meccanica dal Figlio,

¹⁸ Pirandello (1993: 681).

¹⁹ Pirandello (1993: 732).

²⁰ Pirandello (1993: 666):

²¹ Alfonzetti (2016).

affinché si riveli per quel che è ogni fatto senza parole, «privo di qualunque senso». D'altronde basta ricordare un'altra icastica massima del Padre: «Ma un fatto è come un sacco: vuoto, non si regge»²².

Si potrebbero citare tanti passi, ma i *Sei personaggi* sono nella memoria di tutti e così passo al secondo livello, quello che forse in maniera molto semplificata ho chiamato del profondo. Oltre che romantico e passionale, il dramma dei personaggi è aggettivato, sempre nella Prefazione, come «oscuro, ambiguo». E tale sembrerebbe restare nel corso della rappresentazione, durante la quale dapprima viene scompostamente narrato dal Padre e dalla Figliastro, quando insieme agli altri componenti della «strana famiglia» irrompono su un palcoscenico dove gli attori stanno provando *Il giuoco delle parti*. Dopo la prima interruzione, raggruppato in due scene centrali, il dramma è rappresentato in maniera alternata dai personaggi e dagli attori, per poi lasciare spazio soltanto ai primi. Narrazioni e interruzioni sembrano costituire una sorta di cornice al delinearsi di un dramma fissato per l'eternità, come sembrano essere nella nostra percezione i personaggi dei miti greci. È il dramma oscuro in cui sono invischiati i personaggi, scrostati dalla dimensione piccolo-borghese della loro vita quotidiana che rimanda a molte scene drammatiche cittadine di fine Ottocento (l'ufficio, la modista, la sartina, il marciapiede, la scuola). In questo dramma oscuro, contrapposto a quello romantico, essi assumono l'identità statuarica della maschera e si definiscono come il rimorso (il Padre), la vendetta (la Figliastro), lo sdegno (il Figlio), la natura (la Madre). A questo livello esprimono sì il loro essere «realtà create», ma anche una potenza simbolica che sembra trascendere i significati universali o filosofici proiettati nella loro situazione dall'autore. Intanto il previsto uso di maschere rimanda intenzionalmente alla tragedia greca e con essa al suo mito fondativo, almeno per quanto attiene al nostro immaginario: l'*Edipo* di Sofocle²³.

²² Alfonzetti (2016: 700). Ma si rilegga la conclusione della Prefazione: «questo fatto è ricordato dal Figlio nella successione materiale dei suoi momenti, privo di qualunque senso e perciò senza neanche bisogno della voce umana, s'abbatte bruto, inutile, con la detonazione d'un'arma meccanica sulla scena, e infrange e disperde lo sterile tentativo dei personaggi e degli attori, apparentemente non assistito dal poeta» (Pirandello 1993: 667).

²³ Angelini (1995: 485-486).

Ora, è certamente singolare il fatto che nel discorso esplicito Pirandello non tocchi mai, neanche per avvalorare il senso universale dei *Sei personaggi*, l'argomento "incesto". E che non accenni mai, pur proponendone una lettura tragica, a qualche vaga parentela con la tradizione, al cui interno non avrebbe avuto che l'imbarazzo della scelta. Non è credibile, infatti, che non conoscesse alcune opere fondamentali della letteratura drammatica, fra cui, ad esempio, per la tragedia antica, l'*Ippolito* di Euripide, dove all'incesto è ricondotto il desiderio della matrigna per il figliastro e viceversa (è l'accusa rivolta al figlio: «E tu mostra la faccia, / guarda tuo padre, ora che sei sceso / fino all'incesto»²⁴). E per la tragedia moderna il *Filippo* di Alfieri o il *Don Carlos* di Schiller, in cui addirittura il personaggio usa più volte l'ambiguo appellativo di "Madre". Lo stesso Alfieri, per giustificare il contegno di Carlo, innamorato della giovane matrigna, scrive nel *Parere* che aveva dovuto porre un freno all'ardore del personaggio, «perché nei costumi nostri, e più ancora nei costumi degli Spagnuoli d'allora, l'amor di figliastro a matrigna essendo in primo grado incestuoso ed orrendo»²⁵. In queste tragedie, però, diversamente dai *Sei personaggi*, è del tutto chiaro il rapporto di Matrigna e Figliastro (Fedra è la seconda moglie di Teseo, Isabella o Elisabetta di Valois la seconda moglie di Filippo II), rapporto che tuttavia proibisce l'eros e lo sospinge nella sfera della pulsione incestuosa.

Anche Pirandello, allora, avrebbe potuto, per estensione e contiguità, quanto meno alludere all'orrore di un tabù sul punto di essere infranto, che per altro traspare con tutta la sua carica dirompente in molti punti del testo. L'orrore, in effetti, è più volte richiamato dal Padre come dalle didascalie sulle reazioni degli attori, ma nel discorso dell'autore è del tutto censurato, se non nel vago accenno della Prefazione all'oscurità e all'ambiguità del dramma. A pensarci bene, in effetti, dove risiederebbe l'orrore, se ci si attendesse letteralmente al dramma tardo-romantico dei personaggi? Si avrebbe piuttosto una situazione scandalosa, dal punto di vista morale e sociale, rispetto all'epoca, soprattutto perché portata a teatro. L'ex marito incontra in una casa di appuntamento la figlia che la moglie ha avuto, dopo la separazione, da un altro uomo; e sta per avere, senza ri-

²⁴ Diano (1988: 481).

²⁵ Alfieri (1993: 707).

conoscerla, un incontro sessuale con lei. L'improvvisa apparizione della madre li interrompe. Invece non è così, come suggeriscono, innanzi tutto, gli stessi nomi simbolici dei personaggi, che introducono rapporti di parentela impropri, rispetto alla trama letteralmente intesa, rapporti certamente ambigui.

Il più equivoco è senz'altro quello fra Il Padre e la Figliastro, in quanto il Padre non è il secondo marito della Madre, dunque la ragazza non è una figliastro. Lo diventa, semmai, dopo l'incontro con il Padre, quando l'atipica famiglia si ricongiunge; tant'è vero che i suoi fratelli sono identificati, nel prospetto dei Personaggi, come il Giovinetto e la Bambina. Anche loro per l'appunto non sono figliastri. In questa correlazione asimmetrica, che certamente si contrappone al triangolo familiare Padre, Madre, Figlio, da cui la Figliastro è esclusa, c'è una traccia della zona oscura del dramma, che s'infittisce per un lapsus testuale. Lo pronuncia il padre, subito dopo l'evocazione-apparizione di Madama Pace: «mia figlia». Alla lettera il Padre sta indicando la figlia della moglie, la cosiddetta Figliastro, chiamata per un lapsus rivelatore, presente sin dall'edizione del 1921, «figlia», il cui valore è rafforzato dall'uso dell'aggettivo possessivo, che non lascia margini all'equivoco. In una parola, quella di figlia è la vera identità della Figliastro nella fantasia incestuosa del personaggio:

Guardino: mia figlia l'ha riconosciuta e le si è subito accostata! Stiano a vedere, stiano a vedere la scena²⁶!

È una scena proibita, quella accaduta nel retrobottega di Madama Pace (Pace cioè dei sensi appagati?) e che neanche il Padre ha visto, perché idealmente collocato dietro l'uscio, in attesa di soddisfare i suoi "vergognosi" appetiti sessuali. Non può sfuggire neanche l'enfasi con cui questi sono tratteggiati nel testo, dove sono attribuiti essenzialmente all'età anagrafica (sulla cinquantina) del personaggio, in contrasto con la «miseria della *sua* carne ancora viva»²⁷, che lo spinge a frequentare le case d'appuntamento, provando al contempo piacere e orrore per la continua perdita di dignità. Anche gli appunti del romanzo si soffermavano sul contrasto «grottesco» fra «il desi-

²⁶ Pirandello (1993: 718).

²⁷ Pirandello (1993: 698).

derio inverecondo» del personaggio, che lo avrebbe cacciato in quel portone, e l'aspetto rispettabile di signore anziano. E ancora sulla «scottante vergogna» provata di fronte al portiere, come se questi dovesse leggergli in faccia che sarebbe salito al terzo piano nel finto atelier della signora Pace. Che qui incontrasse la Figliastro non è detto; le due/tre paginette nominano soltanto la ragazza, ma a livello di fantasia le due immagini possono perfettamente sovrapporsi²⁸.

Eppure nella punizione (il «castigo») che il personaggio s'infligge, anelando a rappresentare davanti a tutti la scena dell'umiliazione e della vergogna, per poi tacere sulla pulsione incestuosa verso la cosiddetta Figliastro, noi avvertiamo un eccesso e una censura che la rivelano. Inoltre, rispetto alla costruzione del testo drammatico, per la continua sovrapposizione di piani, in base alla quale i personaggi narrano quanto già accaduto e, nel frattempo, lo rappresentano, il Padre conosce il suo desiderio proibito (e dunque profondamente vergognoso) e lo nomina: «mia figlia». Anche lei sembrerebbe intuirlo, tanto da farlo risalire all'infanzia, quando quest'uomo ignoto (ma ora, per esplicita ammissione, il padre) la seguiva e la spiava di nascosto:

LA FIGLIASTRA Eh, altro! Piccina piccina, sa? con le treccine sulle spalle e le mutandine più lunghe della gonna – piccina così – me lo vedevo davanti al portone della scuola, quando ne uscivo. Veniva a vedermi come crescevo...²⁹.

Così la sua stessa vendetta non può che esercitarsi riproducendo all'infinito la scena dell'orrore, che ora, dopo il lapsus del Padre, assume i contorni della violazione di un tabù ancestrale. E le stesse reiterate accuse, scagliate dalla Figliastro nell'impeto dell'«esagitazione passionale» che le è propria nel dramma romantico rifiutato dall'autore, acquistano una motivazione profonda. Anche lei sembra sfiorare il desiderio incestuoso, ambiguamente convertito in un odio irriducibile. D'altronde proprio la scena del mancato incesto «mal cela una furibonda attrazione reciproca tra i due»³⁰. Dichiaran-

²⁸ Pirandello (1973a: 1256).

²⁹ Pirandello (1993: 696).

³⁰ Angelini (1995: 482). Oltre al saggio introduttivo della curatrice in Angelini (1992), si rinvia, fra le varie voci critiche che insistono sulla censura, rimozione, incesto dei *Sei personaggi*, a Alonge (1997: 75-78).

do di voler rappresentare il suo dramma nel rispetto più assoluto della verità e senza curarsi delle convenzioni e delle censure teatrali, la Figliastro, pur di ottenere che la scena si svolga esattamente così come è davvero accaduta, si dichiara disposta persino a lasciar spazio ai rimorsi del Padre, che fino a qui si è sempre rifiutata di ascoltare:

LA FIGLIASTRA E come, scusi? dico, come potrebbe rappresentare tutti i suoi «nobili» rimorsi, tutti i suoi tormenti «moralì», se lei vuol risparmiargli l'orrore d'essersi un bel giorno trovata tra le braccia, dopo averla invitata a togliersi l'abito del suo lutto recente, donna e già caduta, quella bambina, signore, quella bambina ch'egli si recava a vedere uscire dalla scuola³¹?

Ripensando alla dismisura delle sue parole, alimentate da una passione (sofferenza) insana per quest'uomo, accusato di essere, sin dalla propria nascita, la causa della sua caduta, ora ne cogliamo tutta la complessa ambiguità. Così sin da quando appare, vestita a lutto e pur bellissima e seducente, tanto da catturare durante la danza improvvisata tutti gli sguardi maschili degli attori, che tentano di afferrarla, l'esternazione della ripulsa verso il Padre avviene attraverso l'uso di un linguaggio ammiccante e insinuante. Nessuno è ancora a conoscenza del dramma, “doloroso” a detta del Padre, “oscuro” a detta dell'autore, pertanto l'adozione del registro allusivo riesce perfettamente a creare la percezione di una relazione torbida fra i due personaggi. E se nel linguaggio tragico della tradizione, la vendetta è una delle passioni più attive, in quello contemporaneo la passione rimanda inequivocabilmente alla sfera dell'amore e dell'eros. Facendo leva su questo equivoco, o più semplicemente sull'antifrasì, come suggeriscono il tono e la gestualità, anche la Figliastro può giocare col fuoco e nominare sin dall'avvio della rappresentazione la sua passione incestuosa:

LA FIGLIASTRA (*schernevole, con perfida grazia di caricata impudenza*) La passione mia, se lei sapesse, signore! La passione mia... per lui!

*Indicherà il Padre e farà quasi per abbracciarlo; ma scoppierà poi in una stridula risata*³².

³¹ Pirandello (1993: 734).

³² Pirandello (1993: 684).

Il dramma che scoppia, per bocca del Padre, «impreveduto e violento», è commentato dagli attori e dal capocomico: coro e corifeo, secondo la lettura retrospettiva del 1936 da parte di Pirandello (la lettera a Ruggeri). E si ripete perché fissato nel «momento eterno» che rappresenta l'incesto sfiorato e impedito dall'urlo della Madre: una scena sì eterna per la sua appartenenza al mondo dell'arte, ma anche perché espressione – al di là della vicenda in cui è inserita, oramai di ben poco rilievo – di pulsioni, fantasie e divieti fondativi della psiche dell'uomo e della stessa umanità. Si arriva così al culmine della SCENA: l'unica isolata graficamente e definita in questo modo da Pirandello³³, la cui simbolica e definitiva interruzione è affidata, oltre che al sipario, al pronto intervento della Madre, con la quale si ripropone l'ordine del divieto, correlato inevitabilmente, e per sempre, al disordine del desiderio:

Affonderà la testa nel petto del Padre, e con le spalle alzate come per non sentire il grido, soggiungerà con voce di strazio soffocato:

Grida, come hai gridato allora!

LA MADRE (*avventandosi per separarli*) No! Figlia, figlia mia!

E dopo averla staccata da lui:

Bruto, bruto, è mia figlia! Non vedi che è mia figlia³⁴?

Come sappiamo, però, la scena non procede speditamente, essendo di continuo spezzata dalle prove degli attori, dalle reazioni dei personaggi, dai discorsi del capocomico che vorrebbe tagliarla, adattarla alle esigenze del teatro. Eppure, pur se a squarci, essa trova la via per essere rappresentata, svelando il dramma “oscuro” e “ambiguo” a livello profondo della “tragedia classica rinnovata”. Senso negato dall'eccesso passionale e dialettico della Figliastra, che vorrebbe andare sino in fondo e spostare sul Figlio legittimo, oltre che sul Padre, la responsabilità delle morti a catena del fratello e della sorellina: fatti in sé insignificanti, se non per il loro valore simbolico di colpa, tant'è vero che non daranno luogo ad alcuna scena (l'unica SCENA è il mancato incesto). E senso negato soprattutto dalla stessa

³³ Angelini (1995: 476).

³⁴ Pirandello (1993: 736-737).

«filosofia» del Padre, ancor più straripante nell'edizione del 1921, dove lo stesso Direttore, in una lunga sequenza poi soppressa, lo invitava a contenerla, provocando un'opposizione irriducibile, perché solo nella parola che motiva e spiega ogni gesto, il personaggio affermava di consistere:

IL PADRE Eh, ma se mi togli di rappresentare il tormento del mio spirito che non si dà pace, lei mi sopprime, badi! [...] Non posso rinunziarvi, per rappresentare soltanto «un fatto», come vorrebbe costei (indica la Figliastro), perché nel «fatto» è la sua vendetta! Non posso e non debbo: per quello che io sono³⁵!

Se nella sceneggiatura dei *Sei personaggi* l'Autore costringe la ragazza ad assistere in sua compagnia alla scena traumatica del salotto di Madama Pace, creando un'identificazione ancora più stretta fra sé e il Padre, il «desiderio osceno» ha il suo corrispettivo nella visione allo specchio dell'«immagine sfumata d'un vecchio satiro», in cui si condensa il nucleo delle significazioni simboliche della scena teatrale in Pirandello³⁶. Pur convenendo sui molteplici significati da attribuire al rifiuto dell'autore, fra cui quello di «garantirsi la più completa libertà d'espressione»³⁷, rispetto alla stessa tematica edipica, direi più semplicemente che il rifiuto è la condizione per rappresentare il desiderio incestuoso, come per altro a livello di poetica è la condizione per rappresentare il dramma (il dramma impossibile, dopo Copernico).

Ossessione, incubo, visione, tentazione: sono le parole chiave con cui Pirandello definisce l'auto-rappresentarsi dei personaggi nella penombra del suo scrittoio. Pur essendo prerogativa di tutti loro, involuppati in un dramma «terribile» (e si noti l'aggettivo aristotelico), il ruolo più attivo, nel gioco della seduzione, è esercitato dalla Figliastro sin dal concepimento sotto forma di romanzo dell'opera, per essere poi riversato nel testo:

Soprattutto lei, la ragazza. La vedo entrare... È una perfetta realtà creata da me, ma di cui non mi posso interessare, pur sentendone la profonda pietà che ne spira³⁸.

³⁵ Pirandello (1995: 1032).

³⁶ Angelini (1990: 89).

³⁷ De Matteis (2005: 40).

³⁸ Pirandello (1973a: 1257).

LA FIGLIASTRA (*venendo avanti come trasognata*) È vero, anch'io, anch'io, signore, per tentarlo, tante volte, nella malinconia di quel suo scrittojo, all'ora del crepuscolo, quand'egli, abbandonato su una poltrona, non sapeva risolversi a girar la chiavetta della luce e lasciava che l'ombra gl'invadesse la stanza e che quell'ombra brulicasse di noi, che andavamo a tentarlo...³⁹.

BIBLIOGRAFIA

- Aguirre D'Amico, Maria Luisa (a cura di) 1992. *Album Pirandello*, con Introduzione di Vincenzo Consolo, Milano, Mondadori (I Meridiani).
- Alfieri, Vittorio, 1993. *Tragedie*, a cura di Luca Toschi, con Introduzione e appendice di Sergio Romagnoli, Torino, Einaudi.
- Alfonzetti, Beatrice, 1984. *Il trionfo dello specchio. Le poetiche teatrali di Pirandello*, Catania, Cuecm.
- , 1989. «L'erede del “Copernico”»: Pirandello e la “trottola”, in *Le forme e la storia*, n.s. 1, pp. 77-111.
- , 2002. «Il cosmo», in Angelo Pupino (a cura di), *Luoghi e paesaggi nella narrativa di Luigi Pirandello*, Roma, Salerno, pp. 11-30.
- , 2016. «Les fins closes et circulaires du métathéâtre. Des *Sei personaggi in cerca d'autore* aux *Giganti della montagna* de Luigi Pirandello», in Céline Frigau Manning (sous la direction de), *La Scène en miroir: métathéâtres italiens (XVI^e-XXI^e siècle). Études en l'honneur de Françoise Decroisette*, Paris, Garnier, pp. 55-69.
- Alonge, Roberto, 1997. *Madri, baldracche, amanti. La figura femminile nel teatro di Pirandello*, Genova, Costa & Nolan.
- Angelini, Franca, 1990. *Serafino e la tigre (Pirandello tra scrittura teatro e cinema)*, Venezia, Marsilio.
- , (a cura di), 1992. *Il punto su: Pirandello*, Roma-Bari, Laterza.
- , 1995. «Sei personaggi di Luigi Pirandello», in *Letteratura italiana. Le Opere*, vol. IV, *Il Novecento. I. L'età della crisi*, Torino, Einaudi, pp. 463-496.
- De Matteis, Tiberia, 2005. *La tragedia contemporanea. Pirandello, Pasolini, Testori*, Roma, Ponte Sisto.
- Diano, Carlo (a cura di), 1988. *Il Teatro greco. Tutte le tragedie*, Firenze, Sansoni.
- Pirandello, Luigi, 1955. «Lettere di Pirandello a Ruggieri», in *Il Dramma*, 31, pp. 57-70.
- , 1973a. *Saggi, Poesie, Scritti vari*, a cura di Manlio Lo Vecchio Musti, Milano, Mondadori.
- , 1973b. *Tutti i romanzi*, a cura di Giovanni Macchia e Mario Costanzo, 2 voll., Milano, Mondadori (I Meridiani).

³⁹ Pirandello (1993: 743-744).

- , 1987. *Novelle per un anno*, a cura di Mario Costanzo, Premessa di Giovanni Macchia, Milano, Mondadori, I Meridiani.
- , 1993. *Sei personaggi in cerca d'autore*, in *Maschere Nude*, vol. II, Milano, Mondadori (I Meridiani).
- Pupo, Ivan (a cura di), 2002. *Interviste a Pirandello*. "Parole da dire, uomo, agli altri uomini", prefazione di Nino Borsellino, Soveria Mannelli, Rubbettino.
- Sciaccia, Leonardo (a cura di), 1986. *Almanacco Bompiani 1987. Omaggio a Pirandello*, Milano, Bompiani.
- Steiner, George, 1999. *La morte della tragedia*, Milano, Garzanti.
- Zappulla Muscarà, Sarah (a cura di), 1980. *Luigi Pirandello. Carteggi inediti*, Roma, Bulzoni.
- Zappulla Muscarà, Sarah / Enzo Zappulla (a cura di), 2017. *I Pirandello. La famiglia e l'epoca per immagini*, Milano, La Nave di Teseo.

Giovanna Alfonzetti

DI CHE COSA È (S)CORTESE PARLARE?

1. *Introduzione*

Nell'ambito della sociolinguistica il concetto di *competenza comunicativa* include oltre alla conoscenza linguistica interna – cioè saper produrre frasi grammaticalmente ben formate – anche la capacità di usarle in maniera appropriata alle circostanze, il sapere quando parlare e quando tacere, il sapere che cosa dire, a chi, quando, dove in quale modo. Un elemento cruciale è pertanto saper discernere *di che cosa sia appropriato parlare*, a seconda dell'interlocutore e del contesto spazio-temporale.

In questo lavoro si metterà in evidenza la consapevolezza che i galatei possiedono sull'importanza di questo aspetto della competenza comunicativa ai fini della cortesia. Verrà infatti analizzato l'insieme di raccomandazioni, consigli, restrizioni e divieti relativi agli argomenti da trattare, presente in un corpus di galatei di epoche diverse: dal *Galateo* di Della Casa sino ai dizionari odierni di buone maniere. Si cercherà di rilevare persistenze e discontinuità diacroniche, nonché eventuali corrispondenze tra testi normativi (quali sono per definizione i galatei) e i modelli teorici classici sulla cortesia: la logica della cortesia di Lakoff (1978), il principio di cortesia di Leech (1984), il *face-saving view* di Brown / Levinson (1987) e l'anatomia della scortesia di Culpeper (1996).

2. *Il Galateo di Della Casa*

All'inizio del *Galateo*, Della Casa formula il principio generale che informa tutta la sua concezione della cortesia: bisogna evitare

tutti gli atti che possano disturbare gli altrui sensi, l'immaginazione e l'intelletto, cioè le tre dimensioni fondamentali delle modalità conoscitive per la scienza del Cinquecento. Da questo principio scaturiscono i precetti, i divieti, i consigli particolari disseminati nel resto del trattato, come ad esempio quello che viene enunciato subito dopo, come corollario di quanto detto prima: «Percioché non solamente *non son da fare* in presenza degli uomini le cose laide o fetide o schife o stomachevoli, ma *il nominarle anco si disdice*; e non pure il farle et il ricordarle dispiace, ma eziandio il ridurle nella imaginazione altrui con alcun atto suol forte noiar le persone» (Della Casa [1558] 2000: 8) [cors. mio].

Conglobare in un unico divieto *fare e nominare* cose disdicevoli rappresenta un principio fondamentale che caratterizza anche i modelli teorici sulla cortesia. Secondo Lakoff (1978: 236), infatti, «le regole del linguaggio e le regole degli altri tipi di transazioni cooperative umane fanno tutte parte dello stesso sistema; è futile considerare il comportamento linguistico separatamente dalle altre forme di comportamento umano».

Della Casa ([1558] 2000: 14) dopo aver elencato una lunga serie di comportamenti da cui deve «l'uomo costumato guardarsi», quando si trova al cospetto di altre persone (per molti dei quali la fonte è *De civilitate morum puerilium* di Erasmo da Rotterdam), introduce il motivo degli argomenti da evitare nella conversazione.

Inizia dapprima con lo sconsigliare i temi così banali e insignificanti che non susciterebbero né l'interesse né il piacere degli ascoltatori: «Nel favellare si pecca in molti e varii modi, e primieramente nella materia che si propone, la quale non vuol essere frivola né vile, percioché gli uditori non vi badano e perciò non ne hanno detto, anzi scherniscono i ragionamenti et il ragionatore insieme» (Della Casa [1558] 2000: 25). Alla base di questo primo precetto, oltre alla considerazione dell'altro, vi è, come spesso nel *Galateo*, anche la preoccupazione per l'immagine dello stesso parlante, che rischierebbe di diventare oggetto di scherno per voler discutere temi così futili. Qui, come altrove nel *Galateo*, il criterio guida è la *giusta misura*: oltre agli argomenti troppo banali vengono infatti sconsigliati anche quelli troppo "sottili", incomprensibili alla maggior parte degli ascoltatori, che verrebbe quindi esclusa dalla conversazione comune (Della Casa [1558] 2000: 25).

Da evitare sono anche tutti gli argomenti che possano suscitare vergogna o provocare ingiuria a qualcuno dei partecipanti, precetto che si ritrova in tutta la trattatistica antica e umanistica (Cicerone, Plutarco, Piccolomini, Vegio, Erasmo, Pontano), compreso *Il libro del Cortegiano* di Castiglione: «Vuolsi diligentemente guardare di far la proposta tale che niuno della brigata ne arrossisca o ne riceva onta» (Della Casa [1558] 2000: 25).

Segno di empietà e di scostumatezza è anche qualsiasi argomento blasfemo, che oltre a offendere gli astanti, può anche ritorcersi contro lo stesso parlante, la cui compagnia potrebbe essere schivata (Della Casa [1558] 2000: 25-26).

In linea generale nel *Galateo* si raccomanda di scegliere gli argomenti in base al criterio della *convenienza*, che è una delle invarianti microstrutturali individuate da Quondam (2007: 225) quali categorie primarie del modello italiano di conversazione d'Antico regime. La convenienza sollecita flessibilità e relativizzazione, consentendo dunque di adattare la comunicazione a circostanze e interlocutori.

Sul criterio della *convenienza* si basa un'altra raccomandazione, anch'essa presente nella trattatistica antica e umanistica (Senofonte, Plutarco, Isocrate, Vegio ed Erasmo), che poi riecheggerà in tutti i galatei sino ai nostri giorni: a tavola o durante una festa sono da evitare argomenti tristi e luttuosi, che rischiano di rovinare l'atmosfera spensierata e allegra che dovrebbe improntare le occasioni di convivialità (Della Casa [1558] 2000: 26).

Viene inoltre raccomandato di evitare argomenti troppo intimi e domestici, come sono quelli che riguardano la propria famiglia, perché si annoierebbero gli ascoltatori con inezie:

Errano parimente coloro che altro non hanno in bocca giamai che i loro bambini e la donna e la balia loro: – Il fanciullo mio fece ieri sera tanto ridere! Udite... – Voi non vedeste mai il più dolce figliuolo di Momio mio! – La donna mia è cotale... – La Cecchina disse... Certo voi no'l credereste del cervello ch'ella ha! – Niuno è sì scioperato che possa né rispondere né badare a sì fatte sciocchezze, e viensi a noia ad ognuno (Della Casa [1558] 2000: 27).

I discorsi sulle mogli hanno un antecedente nel ciarlatore dei *Caratteri* di Teofrasto di Ereso, dove viene raffigurata una galleria di

tipi umani ciascuno dei quali esemplifica un difetto morale. Il ciarlatores ha anche il vizio di raccontare i propri sogni, altro argomento che Della Casa bandisce categoricamente. Il rischio anche qui è quello di annoiare gli interlocutori con una materia di scarso interesse, soprattutto quando i sogni sono fatti da persone comuni (Della Casa [1558] 2000: 27).

Altro comportamento sconsigliato nel *Galateo*, perché contrario alla modestia, è parlare troppo di sé, che verrà ripreso da tutti i galatei successivi (Della Casa [1558] 2000: 32). Anche qui Della Casa propone come criterio il *giusto mezzo*. Da un lato, infatti, il *Galateo* sostiene che «Né dèe l'uomo di sua nobiltà né di suoi onori né di ricchezza e molto meno di senno vantarsi; né i suoi fatti o le prodezze sue o de' suoi passati molto magnificare» (Della Casa [1558] 2000: 31). Dall'altro lato, tuttavia, essere esageratamente modesti e non accettare i riconoscimenti che gli altri legittimamente ci tributano è segno di «maggiore superbia».

3. Confronto con le teorie sulla cortesia

Ci si soffermerà adesso a confrontare le raccomandazioni del *Galateo* di Della Casa con quanto dicono al riguardo i modelli teorici classici sulla cortesia.

Va anzitutto sottolineato che, al di là delle diversità specifiche, tutti i modelli riconoscono il principio generale secondo cui esistono delle restrizioni alla gamma di argomenti di cui è possibile parlare nella comune conversazione, se ci si vuole mantenere nei confini di una interazione cortese.

Nella *logica della cortesia* di Lakoff (1978: 229-30), la prima regola («Non t'imporre» o «Stà sulle tue») e la seconda («Offri delle alternative») suggeriscono entrambe di non trattare argomenti che sono merce non franca (*nonfree goods*), nel senso attribuito da Goffman (1967) a tale espressione. Mentre *free goods* sono tutte le informazioni o azioni il cui "costo" è talmente basso da non essere rifiutabili a nessuno, *nonfree goods* costituiscono la sfera di ciò che non può invece essere richiesto senza violare il territorio dell'interlocutore e per ottenere il quale bisogna dunque chiedere il permesso: per es. argomenti quali sesso, bisogni corporali, denaro, morte, ecc. Nelle

situazioni di familiarità in cui vige la terza regola («Mettilo a suo agio» o «Sii amichevole») si possono, invece, affrontare argomenti anche strettamente personali.

Il modello del *face-saving view* di Brown / Levinson (1987: 66-67) considera una minaccia alla *faccia positiva* del destinatario gli atti che denotano incuranza o indifferenza nei suoi riguardi, tra i quali: (i) menzionare argomenti irriverenti o inappropriati al contesto; (ii) portare cattive notizie che riguardano il destinatario o buone notizie che riguardano il parlante, cioè vantarsi; (iii) sollevare argomenti rischiosi dal punto di vista emotivo o che possono facilmente causare controversie, come politica, religione, razza, liberazione della donna, ecc.

La questione degli argomenti da trattare viene affrontata nuovamente da Brown / Levinson (1987: 193) a proposito di alcune strategie di *cortesia positiva*: in particolare la quinta strategia – *Cercare l'accordo* – prevede che si trattino argomenti che consentano di accentuare l'accordo con il destinatario. La sesta strategia, *speculare alla quinta*, prevede di *evitare il disaccordo*.

Le due strategie di Brown / Levinson trovano un parallelismo nella *massima dell'accordo* del *principio di cortesia* di Leech (1983: 132), articolata nelle due sotto-massime che prevedono rispettivamente di minimizzare il disaccordo e massimizzare l'accordo con il destinatario.

Le raccomandazioni di Della Casa di non parlare troppo di sé trovano una puntuale corrispondenza nel modello di Brown / Levinson, al cui interno vantarsi è considerato un atto che minaccia la *faccia positiva* del destinatario. Chiamano in causa anche la *massima della modestia* di Leech, ma limitatamente alla sotto-massima (a), che prevede di minimizzare la lode di sé. Quanto alla sotto-massima (b) – *massimizza la critica di sé* – va sottolineato che invece Della Casa ritiene egualmente sconveniente eccedere nell'auto-denigrazione.

La questione della scelta degli argomenti viene trattata anche nella anatomia della scortesia di Culpeper (1996: 357): *cercare il disaccordo* selezionando un argomento delicato rientra infatti tra le strategie di *scortesia positiva*. Le strategie di *scortesia negativa*, includono invece chiedere informazioni troppo intime rispetto alla relazione che sussiste tra parlante e interlocutore (Culpeper 1996: 358): *equivarrebbe*, infatti, a *invadere lo spazio dell'altro* in senso metaforico.

4. *Il Nuovo Galateo e i galatei postunitari*

Le quattro edizioni del *Nuovo galateo* di Melchiorre Gioia (1802, 1820, 1822 e 1827) mostrano forti continuità con l'archetipo per quanto riguarda gli argomenti banditi dalla conversazione¹. Nella prima edizione Gioia (1837: 47) raccomanda, come Della Casa, di astenersi dal nominare tutto ciò che rappresenta all'immaginazione, ai sensi e all'intelletto cose sgradite, laide, fetide, ecc.; consiglia di evitare sia il racconto dei sogni, con le stesse motivazioni di Della Casa, sia quello di malattie e particolari ributtanti (Gioia 1837: 48).

La prescrizione generale di evitare argomenti che possano turbare gli animi gentili è intensificata allorché il discorso è rivolto alle donne – punto questo che allontana Gioia da Della Casa, che non tratta mai di differenze di genere – a causa della loro «dilicatezza di sentimento» (Gioia 1837: 57).

La continuità è di nuovo massima allorché Gioia, occupandosi della *Pulitezza ne' pranzi*, raccomanda a tutti i convitati e al padrone di casa di tenere un comportamento improntato ad allegria, evitando, come già aveva suggerito Della Casa, gli argomenti che potrebbero nuocere a questo clima di spensierata piacevolezza (Gioia 1837: 95).

Nelle edizioni successive, la trattazione degli argomenti si fa più elaborata. Gioia, per esempio, introduce nella classificazione degli atti inurbani gli *Atti molesti all'altrui memoria*, tra i quali troviamo come «somma impulitezza l'agire o il parlare in modo che nere rimembranze o moleste corrano alla menti di chi ci ascolta» (Gioia 1837: 198).

Anche in Gioia il criterio relativizzante della *convenienza* sta alla base della sua concezione della *pulitezza*: poiché «lo stesso atto e lo stesso detto» possono risvegliare «memorie gradite in alcuni o dolorose in altri», è necessario conoscere i sentimenti delle persone con le quali si conversa, per evitare di offenderle o amareggiarle senza volerlo (Gioia 1837: 201).

¹ La versione del *Nuovo galateo* edita nel 1837 include la prima e la quarta edizione; vi sono stati ripristinati dai curatori (anonimi) tutti i passi della terza (modificata da Gioia per motivi di censura) e vi vengono discussi i principali cambiamenti tra le varie edizioni.

La questione degli argomenti è ripresa allorché Gioia discute degli *Atti sconvenevoli o sia degradanti noi stessi*, al cui interno si collocano gli atti che recano al parlante *Scredito per atti intellettuali*. Questi comprendono azioni e detti che – dimostrando piccolezza di pensieri, labilità di memoria e debolezza di raziocinio – influenzano negativamente l'immagine «della nostra persona», che viene valutata come «quella d'uno stupido o d'uno scemo» (Gioia 1837: 248).

Un'ulteriore continuità con Della Casa è la raccomandazione di evitare qualsiasi tema «molto sottile» o «troppo isquisito» (Della Casa [1558] 2000: 25), con la differenza che Gioia la contestualizza limitandola soprattutto ai pranzi, da dove sarebbero da escludere «le serie discussioni di metafisica, politica, teologia» (Gioia 1837: 296).

Nel capitolo dedicato alle *Condizioni intellettuali del discorso*, Gioia ritorna infine sulla prescrizione, già presente nell'edizione del 1802, di allontanare le immagini che possono offendere un animo gentile (Gioia 1837: 346), rivelando in tal modo piena continuità con l'archetipo, così lontano nel tempo e nella temperie socioculturale, eppure così presente nella sua funzione di modello.

Gioia si conferma, quindi, come il *trait d'union* tra Della Casa e i galatei postunitari; sintetizzando, gli argomenti sconsigliati da entrambi sono: (i) gli argomenti eccessivamente futili, tra cui i sogni; (ii) gli argomenti troppo complessi e quelli che potrebbero creare disaccordo; (iii) gli argomenti che evocano immagini ripugnanti; (iv) i soggetti dolorosi; (v) gli argomenti in cui chi parla si pone al centro dell'attenzione, peccando di un eccessivo protagonismo.

Questa mappa di argomenti da escludere ritorna con ovvie differenze ma anche sorprendenti continuità sino ai galatei odierni.

I galatei postunitari mostrano una forte persistenza con l'archetipo e con Gioia. In *Marina* di Rodella (1873: 118-123) si elabora il tema delle differenze di genere: «i discorsi femminili debbono avere un avviamento diverso da quello degli uomini». Le donne non devono parlare di politica e di religione, temi entrambi che anche Gioia bandiva dalle conversazioni comuni ma senza accennare a differenze di genere.

E così come in Della Casa e in Gioia, anche in Rodella una motivazione all'agire cortese è non recar noia e fastidio agli altri. Marina infatti disapprova l'esser «sempre lì col nostro: *io qui, io là; ma io ho fatto, io ho detto*, che reca sazieta nell'amichevole conversa-

re» (Rodella 1873: 35). Inoltre, seguendo la *massima del tatto*, in ossequio al criterio della *convenienza*, evita di parlare della sua gioventù di fronte a gente che non è più giovane, per la stessa ragione per cui Gioia riteneva che lodare mobili eleganti in un miserabile tugurio acuisse nel padrone il sentimento della povertà (Rodella 1873: 125).

Nel *Galateo della borghesia* di Emilia Nevers (1883) – che appartiene al filone dei *manuali di etichetta* inaugurato dalla *Gente per Bene* della Marchesa Colombi (1877) – si trovano osservazioni sparse sugli argomenti nel capitolo dedicato alle visite. Il principio generale è che ciò che si deve dire dipende dal genere di visita. Nelle visite di condoglianza, per esempio, deve essere «l'affitto», se vuole, a parlare della sventura non chi va in visita (Nevers 1883: 57). Nelle visite di raccomandazione più che le regole della cortesia, potremmo dire che si applicano le massime di *quantità* e di *modo* del *principio di cooperazione* di Grice, visto che secondo Nevers «si deve parlar chiaro ed essere spicci».

Un particolare peso viene assegnato alla *massima della modestia* nella conversazione delle signorine, le quali devono sempre e comunque astenersi da «discorsi gravi proferiti con pedantesca prosopopea» (Nevers 1883: 56). Nel capitolo *Della Conversazione* si raccomanda di ridurre il protagonismo del parlante che tende a parlare troppo di se stesso, in termini positivi o negativi allo scopo di risultare gradevoli agli altri (Nevers 1883: 61-62).

In continuità con i galatei precedenti, una buona conversazione, pure per Nevers, è quella a cui possano partecipare tutti, ed è dovere della padrona di casa far sì che ciò avvenga, con una scelta accorta e variegata degli argomenti (Nevers 1883: 62). Il ruolo di orchestrare la conversazione «in modo che ognuno abbia campo di emergere» viene affidato alla padrona di casa anche da Jolanda in *Eva Regina* (1912: 303) e, più in generale, è un altro dei *leitmotiv* che ritroviamo nei galatei sino ai giorni nostri. Così come lo è il suggerimento di evitare di parlare di politica, perché «soggetto spinoso che può dar luogo ad osservazioni agro-dolci ed a rancori» (Nevers 1883: 63).

Nel più popolare dei manuali di etichetta, *La gente per bene* della Marchesa Colombi la questione degli argomenti è sfiorata appena e nel *Saper vivere* di Matilde Serao (2012: 61) si consiglia alle lettrici «una conversazione più raccolta, più intima, più spirituale e più spiritosa», possibile.

5. *I galatei successivi*

Con il *Saper Vivere* di Matilde Serao – la cui prima edizione è del 1900 – si raggiunge il confine tra due millenni. Da questo punto l'analisi non seguirà più un ordine cronologico, che risulterebbe troppo ripetitivo, ma procederà per tipologia di argomenti. Questo ci permetterà di evidenziare ancora più chiaramente le tante, per certi versi, sorprendenti continuità e persistenze, e le non moltissime differenze tra epoche diverse.

5.1. *Argomenti, tristi, lugubri, ripugnanti*

Il consiglio, presente nell'archetipo, in Gioia e in altri galatei ottocenteschi, di evitare a tavola e in situazioni liete, argomenti tristi, lugubri, nauseanti si ritrova in molti dei galatei del resto del corpus. Nel *Successo nella vita*, Brelich Dall'Asta (1931) si sofferma molto sui soggetti permessi e sconsigliati: in linea generale si dovrebbero scegliere argomenti che non feriscano nessuno, che siano alla portata di tutti e che non creino conflitti per opinioni opposte. Viene dato molto peso al criterio dell'appropriatezza situazionale: la scelta degli argomenti dipende infatti soprattutto dalla persona con cui si discute e dal luogo in cui ci si trova.

Nel “contro-galateo” di Brunella Gasperini (1975: 93-94), nonostante l'intento programmaticamente non prescrittivo, alcuni argomenti continuano a essere banditi e in particolare le «*Descrizioni raccapriccianti e disgustose*», punto su cui l'autrice si dichiara d'accordo con i galatei tradizionali.

L'ultimo galateo del corpus, *Si fa non si fa. Le regole del galateo 2.0* di Ronchi della Rocca (2013: 34) ci riporta circolarmente all'archetipo, suggerendoci di sorvolare su malattie, incidenti, disgrazie, descrizioni raccapriccianti o disgustose perché, come sosteneva anche Della Casa, ci si rende «noiosi sin da subito».

5.2. *Argomenti indecenti, osceni, blasfemi*

Come si ricorderà, Della Casa raccomandava di astenersi dal trattare argomenti indecenti, osceni o blasfemi. Brelich Dall'Asta (1931: 111-113) – benché riconosca il cambiamento intervenuto «al

giorno d'oggi» sulla scelta degli argomenti in direzione di una maggiore libertà – raccomanda comunque di avere «un certo riguardo specialmente alla presenza di signore e signorine», aggiungendo un'osservazione sociolinguisticamente orientata, nel senso che ammette che molto dipende «dal grado di amicizia». Quanto alle barzellette, non devono comunque superare i «limiti concessi dalla buona educazione».

Le barzellette continuano a rientrare nella categoria degli argomenti indecenti ancora a metà anni Sessanta: secondo Cecchini (1965: 245), per esempio, non devono essere volgari altrimenti «mettono a disagio».

Il galateo di Brunella Gasperini (1975: 94), scritto in pieno femminismo, non può non abolire la distinzione di una volta tra «discorsi da uomini e discorsi da donne». Tuttavia è perentorio nell'affermare che «la volgarità non è consentita». Questo contro-galateo, scritto negli anni della rivoluzione culturale, è il primo del corpus a menzionare esplicitamente l'argomento *Sesso*, includendolo come voce a se stante nella lista di temi la cui accettabilità viene vagliata, senza che si manifesti nessuna preclusione aprioristica: «Il sesso può essere argomento pulitissimo, serio e civile, purché se ne parli in modo pulito, serio e civile, cioè senza morbosità, senza fobie, senza doppi sensi e allusioni furbette» (Gasperini 1975: 93).

Una volta sdoganato il termine *Sesso*, alcuni dei galatei successivi ritornano sulla questione in termini simili a quelli di Gasperini. Schira (2012: 91), invece, continua a considerare il sesso tra gli argomenti tabù. E Ronchi Della Rocca (2013: 34) lo ritiene un tema difficile, sebbene non sia più «obbligatorio tacerne tassativamente»: un compromesso, dunque, tra vecchi e nuovi modelli ideologici e comportamentali.

Tornando agli argomenti osceni in generale, il *Galateo classico* di Arborio Mella (1992: 83-84) sul racconto di barzellette pone come regola generale: «pochissime, e di ottima qualità». La motivazione però non è il loro presunto carattere osceno, quanto piuttosto il fatto che «un fuoco di file di barzellette» può rendere noiosa o fastidiosa la conversazione. Identica osservazione in Ronchi Della Rocca (2013: 36).

5.3. Argomenti che possono causare ingiuria o offesa ai partecipanti

Tra questa classe di argomenti si collocano tutti quelli che possono indirettamente offendere o ferire qualcuno dei partecipanti a una conversazione, perché allusivi in termini negativi a una qualità, condizione, ecc. che lo riguarda personalmente.

Pierazzi (1922: 67) suggerisce di non parlare di difetti fisici, perché si corre il rischio di offendere una persona presente. Espressamente di *tatto* parla Brelich Dall'Asta (1931: 9-10), in un paragrafo intitolato appunto *Delicatezza nel parlare*, dove si raccomanda vivamente di evitare la scelta di temi che ricordino ai nostri interlocutori fatti dolorosi o offensivi. Anche Bortone (1938: 24-25) mostra una posizione identica e ricorda come questa forma di *tatto* sia racchiusa in un proverbio popolare usato spesso ancora al giorno d'oggi: *parlare di corda in casa dell'impiccato*.

Le raccomandazioni di non fare discorsi che possano alludere ai presenti e ferirli ricorrono identiche in tanti galatei successivi, dal secondo dopoguerra ai giorni nostri.

5.4. Argomenti che possono suscitare disaccordo: politica e religione

La restrizione su questi argomenti ricorre in quasi tutti i galatei del Novecento e oltre, sino ai giorni nostri.

Brelich Dall'Asta (1931: 9) – pur considerando religione e politica temi pericolosi – non ritiene per questo che bisogna escluderli del tutto dalla conversazione; suggerisce invece come legge fondamentale del «buon contegno e della delicatezza» la pazienza con il prossimo, che si traduce in una profonda accettazione delle opinioni e delle passioni degli altri. A politica e religione invece Bortone (1938: 24) fa solo un accenno fugace, forse non a caso, visto che siamo in pieno regime fascista. Nello stesso anno *Il galateo di Donna Patrizia* (1938, p. 207) ritiene religione e politica argomenti da evitare decisamente.

Nel contro-galateo di Gasperini (1975: 93), la politica è considerata un «utile e avvincente» argomento di discussione se ci fossero più tolleranza e meno qualunque qualunquismo. Gasperini invita quindi ad allenarsi «alla tolleranza politica, anche verbale».

Osservazioni analoghe si applicano alla religione: una serata tra amici non deve trasformarsi in «una specie di biblico scontro tra Sa-

tana e il Creatore», ma può benissimo essere la sede per «una discussione sensata e intelligente» (Gasperini 1975: 93). Identica la posizione di Ronchi Della Rocca (2013: 34-35).

Politica e religione continuano a essere considerati argomenti tabù in alcuni galatei più recenti: nel dizionario di buone maniere di Pranzetti Lombardini (2012: 22), alla politica viene affiancato anche il calcio come argomento che può portare a «incidenti diplomatici irreversibili».

Va, infine, segnalata, la posizione del *Galateo* (1995: 14-15) per la diversa motivazione che dà al consiglio di non parlare di politica o di religione: non tanto il rischio di conflittualità, quanto quello di fare brutta figura nel caso non si abbia una adeguata preparazione. L'immagine di sé è qui decisamente in primo piano.

5.5. *Argomenti non alla portata di tutti*

Anche nei galatei del Novecento sino a quelli attuali la raccomandazione di Della Casa di non trattare «tema molto sottile né troppo squisito» viene considerata *conditio sine qua non* di una conversazione cortese e ben riuscita: così Brelich Dall'Asta (1931: 109-111), Bortone (1938: 27), Vescovi (1954: 64), Malaspina (1970: 124), Arborio Mella (1992: 76), ecc.

L'ultimo galateo del corpus, quello di Ronchi Della Rocca (2013: 34), raccomanda di scegliere gli argomenti che permettano di avvicinarsi all'interlocutore, ricercando e rafforzando i tratti in comune, con modestia, senza salire in cattedra.

In ultima analisi, per tutti i galatei, ciò che è veramente cortese nella conversazione è dare priorità alla strategia di *cortesia positiva* di creare solidarietà e condivisione, che Brown / Levinson (1987: 193) etichettano *claiming common ground*. Questa strategia è in un certo senso riconducibile alla tendenza alla convergenza reciproca prevista dalla *speech accommodation theory*. Questa teoria socio-psicologica prevede che i parlanti possano modificare il loro modo di parlare sia in direzione della divergenza, accentuando le differenze reciproche, sia della convergenza. Quest'ultima, che sicuramente ha delle implicazioni rilevanti ai fini della cortesia, è una strategia per mezzo della quale gli individui adattano reciprocamente i loro comportamenti comunicativi relativamente a un'ampia gamma di tratti verbali e

non verbali. La convergenza, smorzando le differenze tra parlante e interlocutore a vari livelli, riduce la distanza tra individui e può essere considerata «a reflection of an individuals' desire for social approval» (Giles / Coupland / Coupland 1991: 20).

La tendenza a convergere può manifestarsi all'interno della conversazione anche nella scelta degli argomenti. In fondo le reiterate raccomandazioni dei galatei di scegliere argomenti alla portata di tutti sono riconducibili nell'alveo della convergenza, come un mezzo per raggiungere la solidarietà, atteggiamento fondamentale della cortesia (positiva). Al contrario, scegliere argomenti che escludano qualcuno dei partecipanti è interpretabile in termini di divergenza, intesa come «the way in which speakers accentuate speech and non-verbal differences between themselves and others» (Giles / Coupland / Coupland 1991: 8).

Va inoltre ricordato che l'idea di adeguarsi agli altri sta alla base della stessa concezione e definizione di cortesia di alcuni studiosi. Secondo France (1992: 5), ad esempio, «politeness means learning to accommodate to others within a given social group».

5.6. *Non parlare troppo di sé*

La categoria che comprende tutte le raccomandazioni di non parlare troppo di sé è molto ampia ed eterogenea; contiene infatti argomenti disparati che in Della Casa erano riconducibili fondamentalmente a: (i) faccende personali (figli, moglie, servitù); (ii) sogni; (iii) parlare troppo di sé per vantarsi, per commiserarsi o auto-denigrarsi, la cui motivazione principale è la modestia, che viene violata anche nel caso di esagerate e infondate auto-denigrazioni.

Nei modelli teorici sulla cortesia, questa ultima restrizione è riconducibile alla *massima della modestia*, all'interno del *principio di cortesia* di Leech (1983), e agli atti che minacciano la *faccia positiva* del destinatario all'interno del modello di Brown / Levinson (1987: 67 e 185). Secondo i due studiosi infatti l'auto-lode funziona in modo simile agli onorifici: così come innalzare l'altro implica un abbassamento del sé, innalzare il sé implica un abbassamento dell'altro.

In linea generale, parlare troppo di sé, interessandosi poco all'interlocutore, implica la violazione di una condizione importante della interazione sociale: la reciprocità. L'interlocutore viene ridotto a

mero orecchio costretto ad ascoltare, comprendere, commiserare, gioire di riflesso, senza avere la possibilità di diventare a sua volta protagonista della conversazione.

Questo principio riecheggia in tutti i galatei dal Novecento ai giorni nostri. Nelle *Belle maniere*, Castellino (1918: 26-27), raccomanda infatti alle sue giovani lettrici di fare «come l'ondina del mare, che si perde nell'infinita massa acqua, e talvolta trae dai raggi più vivo luccichìo e tal'altra lo cede alla compagna vicina, e ora si solleva e ora ricade giù perché un'altra la superi, e non s'illude che il sole debba illuminare lei sola o che sempre a lei tocchi d'innalzarsi su tutte».

Un deciso richiamo alla «postergazione» della propria persona viene fatto anche da Brelich Dall'Asta (1931: 9) e da Bortone (1938: 25-26), secondo il quale fare «affiorare mille volte il pronome di prima persona» ci rende «antipatici e insopportabili».

Il contro-galateo di Gasperini (1975: 94-95) così come Della Casa – nonostante la “rivoluzione” psicanalitica freudiana – sconsiglia di parlare dei sogni che «per gli altri sono una noia mortale». Suggestisce inoltre che «parlare agli altri di loro, e non di noi, è un modo sicuro per essere considerati degli interlocutori deliziosi».

E tuttavia interessandosi troppo degli altri si corre il rischio di violare metaforicamente il territorio altrui, cadendo quindi nella *scortesia negativa* (Culpeper 1996) e violando la prima regola della cortesia di Lakoff (1978) che, come si è detto, suggerisce di evitare di parlare di *nonfree goods*. Di questa sorta di dilemma si mostra consapevole Vescovi (1954: 55), la quale osserva al riguardo che «mentre è cortesia informarsi di ciò che riguarda gli interlocutori, e interessarsi delle loro vicende, bisogna star ben attenti che tale interessamento non abbia a sembrar loro indiscreta curiosità».

Per tale ragione, in alcuni galatei, sono considerati atti che minacciano la *faccia negativa* del destinatario «entrare troppo nel personale» (Bellinzaghi 2010: 129), come per esempio: chiedere l'età o il costo di un abito a una signora e informarsi con insistenza su alcuni particolari della vita degli interlocutori. Anche il contro-galateo di Brunella Gasperini (1975: 96), pur inneggiando alla spontaneità, colloca tra *le cattive abitudini* fare in pubblico domande troppo personali, che costringono l'interlocutore o a svelare «le sue debolezze» o a dover mentire.

Pure i galatei a noi più vicini raccomandano di non parlare troppo di sé, delle proprie malattie, dei propri sogni, spesso soggetti a interpretazioni banali da parte di persone non esperte (Monteschi 1987: 64), dei propri figli e domestici (Arborio Mella 1992: 76). Sulla stessa scia, Goy in *Ragazze è tutta una questione di stile* (1999: 444) torna sui sogni, riconoscendo a Freud il merito di averci fatto capire che si tratta di «un universo affascinante», ma ribadendo, come Della Casa, la noia che suscitano allorché li si racconta: ci si può dilungare sull'argomento solo con gli psicanalisti che «si fanno pagare a peso d'oro per sopportare i deliri onirici dei loro pazienti».

Nel *Galateo ovvero l'arte del buon vivere* (2002: 23) si suggerisce di bandire argomenti troppo personali riguardanti il proprio corpo; in particolare si menzionano le mestruazioni di cui, nonostante il femminismo, non bisognerebbe parlare davanti agli uomini, che potrebbero non capire e sentirsi turbati.

Schira (2012: 93) nel ribadire l'esortazione a trattenersi dal parlare di se stessi, riporta un pensiero di Leopardi, che mostra con amarezza il dilemma insito in ogni conversazione, dove non può esserci un piacere condiviso, dal momento che ciascuno prova piacere solo nel parlare del proprio mondo:

Parlando, non si prova piacere che sia vivo e durevole, se non quanto ci è permesso di discorrere di noi medesimi, e delle cose nelle quali siamo occupati, o che ci appartengono in qualche modo. Ogni altro discorso in poca d'ora viene a noia; e questo, ch'è piacevole a noi, è tedio mortale a chi l'ascolta ... La conclusione è che nella conversazione quasi inevitabilmente il piacere degli uni è noia degli altri (Leopardi, *Pensieri XXI*).

Anche nei galatei del Duemila ritroviamo la raccomandazione di non parlare troppo della famiglia, perché «non tutti hanno la pazienza di sopportare quanto sia bello, buono e bravo vostro figlio» (Della Valle 2007: 45-46). Nell'ultimo galateo del corpus, questo suggerimento è motivato in primo luogo da una concezione utilitaristica della cortesia, suscitare cioè la simpatia degli altri (Ronchi Della Rocca 2013: 34).

Questo suggerimento – tratto da un galateo che sin dal titolo (*Si fa non si fa. Le regole del galateo 2.0*) mira a enfatizzare la sua modernità – non ci suggerisce niente di diverso da Della Casa. Questi, in-

fatti, come si ricorderà, rimproverava «coloro che non hanno in bocca giamai che i loro bambini e la donna e la balia loro», perché vengono «a noia ad ognuno», mentre per essere «grazioso e piacevole» bisogna guardarsi da «sì fatte sciocchezze» (Della Casa [1558] 2000: 27).

6. Osservazioni conclusive

Le numerose continuità tra galatei di epoche diverse mostrano l'esistenza di un modello di conversazione culturalmente connotato che persiste nel tempo. Alcuni dei suoi principi affondano infatti le loro radici ben al di là dello stesso *Galateo*, che poggia parte delle sue fondamenta su un passato molto più remoto: Cicerone, Plutarco, Teofrasto, ecc.

Come osserva quindi Botteri (1999: 23), le linee di tendenza sottostanti alla cortesia possono essere comuni a vaste aree culturalmente omogenee e per periodi di lunga durata. Alcune invarianti microstrutturali del modello italiano di conversazione ricostruito da Quondam (2007) permangono ancora nei galatei odierni – *giusta misura e convenienza* – sebbene il punto esatto in cui collocare la via di mezzo muti nel tempo, così come muta nel tempo ciò che può ritenersi appropriato al contesto situazionale e socioculturale.

Le molteplici corrispondenze emerse tra modelli teorici e galatei sono una delle ragioni che fanno dei galatei un oggetto di analisi interessante all'interno della pragmatica e della cortesia storica (cfr. Bax / Kádár 2012; Culpeper in c.s.). Le indubbie analogie tra la prospettiva normativa dei galatei e quella in linea di principio descrittiva dei modelli teorici confermano quanto messo in luce da Eelen (2001): a differenza di quanto accade in chimica o fisica – nel cui ambito le descrizioni degli scienziati non possono in alcun modo influenzare le leggi di natura dell'universo – nelle questioni sociali ed etiche, cui pertiene appunto la cortesia, la linea di divisione tra descrizione e prescrizione diventa molto meno netta, giungendo in alcuni casi persino a scomparire (cfr. Alfonzetti 2016).

BIBLIOGRAFIA

Lista dei galatei

- Arborio Mella, Frichi, 1992. *Galateo classico*, Firenze, Sansoni.
- Bellinzaghi, Roberta, 2010. *Il galateo. Come comportarsi in ogni occasione*, Firenze, Giunti Demetra.
- Bortone, Giuseppe, 1938. *Il codice della cortesia e della gioia*, Napoli, Morano.
- Brelich Dall'Asta, Mario, 1931. *Il successo nella vita. Galateo moderno*, Milano, Palladis.
- Castellino, Francesca, 1918. *Le belle maniere. Nuovo galateo per le giovinette*, Torino, Libreria Editrice Internazionale.
- Cecchini, Tina, 1965. *Il libro d'oro del saper vivere moderno*, Milano, De Vecchi.
- Della Casa, Giovanni, [1558] 2000. *Galateo ovvero de' costumi*, edizione a cura di Stefano Prandi, Bologna, La Biblioteca Universale.
- Della Valle, Letizia (a cura di), 2007. *Il galateo. Tutte le regole del saper vivere*, Catania, Brancato.
- Galateo ovvero l'arte del buon vivere*, Milano, Gribaudo, 2002.
- Gasperini, Brunella, 1975. *Il Galateo: la più famosa e divertente guida ai misteri del "savoir-faire"*, Milano, Sonzogno.
- Gioia, Melchiorre, 1837. *Il nuovo galateo*, in *Opere minori di Melchiorre Gioia*, vol. XVI, Lugano, Ruggia e C.
- Goy, Giulia, 1999. *Ragazze, è tutta una questione di stile*, Milano, Mondadori.
- Il galateo di Donna Patrizia*, 1938. Milano, Lucchi.
- Il galateo*, 1995. Rozzano, Edizioni CEA
- Jolanda (pseudonimo di Marchesa Plattis Majocchi Maria), 1909. *Eva regina. Il libro delle signore*, Firenze, Casa Editrice Italiana.
- Malaspina, Simonetta, 1970. *Come si fa e come non si fa. Manuale moderno di galateo*, Milano, De Vecchi.
- Marchesa Colombi (pseudonimo di Maria Antonietta Torriani) [1877] 2009. *La gente per bene*, Novara, Interlinea.
- Monteschi, Anna, 1987. *Saper vivere*, Milano, De Vecchi.
- Nevers, Emilia, 1883. *Galateo della borghesia: norme per trattar bene*, Torino, Unione Tip.
- Pierazzi, Rina Maria, 1922. *Per essere felici (Il libro della cortesia)*, Bologna, Lincio Cappelli.
- Pranzetti Lombardini, Laura, 2012. *Dizionario contemporaneo di buone maniere*, Milano, Gribaudo.
- Rodella, Costantino, 1873. *Marina, ossia il galateo della fanciulla*, Roma, Paravia.
- Ronchi Della Rocca, Barbara, 2013. *Si fa non si fa. Le regole del galateo 2.0*, Milano, Vallardi.
- Schira, Roberta, 2012. *Il nuovo bon ton a tavola*, Milano, Salani.
- Serao, Matilde [1900] 2012. *Saper vivere*, Milano, Mursia.
- Vescovi, Erminia, 1954. *Come presentarmi in società. Galateo moderno della vita civile dalla adolescenza alla vecchiaia*, Brescia, Vannini.

Riferimenti bibliografici

- Alfonzetti, Giovanna, 2016. "Mi lasci dire". *La conversazione nei galatei*, Roma, Bulzoni.
- Bax, Marcel / Dániel Z. Kádár 2012. *Understanding Historical (Im)Politeness. Relational linguistic practice over time and across cultures*, Amsterdam, Benjamins.
- Botteri, Inge, 1999. *Galateo e galatei: la creanza e l'istituzione della società nella trattatistica italiana tra antico regime e stato liberale*, Roma, Bulzoni.
- Brown Penelope / Stephen Levinson, 1987. *Politeness. Some Universals in Language Usage*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Culpeper, Jonathan, 1996, «Towards an anatomy of impoliteness» in *Journal of Pragmatics*, 25, pp. 349-367.
- , (in c.s.), «The influence of Italian manners on politeness in England, 1550-1620», in *Journal of Historical Pragmatics*.
- Eelen, Gino, 2001. *A Critique of Politeness Theories*, Manchester, St. Jerome.
- France, Peter, 1992. *Politeness and its Discontents: Problems in French Classical Culture*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Giles, Howard / Nikolas Coupland / Justine Coupland, 1991. «Accommodation theory: Communication, context and consequence», in Giles, Howard / Justine Coupland / Nikolas Coupland (edited by) *Contexts of Accommodation: Developments in Applied Sociolinguistics*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 1-68.
- Goffman, Erving, 1967. *Interaction Ritual. Essays on Face-to-Face Behavior*, New York, Pantheon Books.
- Lakoff, Robin, 1978. *La logica della cortesia, ovvero bada a come parli*, in Marina Sbisà (a cura di), *Gli atti linguistici*, Milano, Feltrinelli, pp. 220-230.
- Leech, Geoffrey N., 1983, *Principles of Pragmatics*, New York, Longman.
- Quondam, Amedeo, 2007. *La conversazione. Un modello italiano*, Roma, Donzelli.

Roberto Antonelli

LUNARDO DEL GUALLACCA, *SÌ COME 'L PESCIO AL LASSO*

Nel proporre recentemente¹ alcune letture della canzone di Galletto *Credeam'essere lasso* diverse dall'edizione più recente², lascio aperto il riesame di altri luoghi pure controversi del "rintronico" di Lunardo del Guallacca, al componimento di Galletto strettamente intrecciati. Provo ad affrontarli ora, proponendo innanzitutto, per brevità, un nuovo testo complessivo, fondato sul ms. Laurenziano rediano 9, di gran lunga il più attendibile dei tre codici relatori, per posizione stemmatica (è vicinissimo all'archetipo) e bontà di lezione, come del resto accertato anche dai precedenti editori (trascrivo però, come Contini, -s- la -z- per -s- sonora del ms.). Spiegherò poi le ragioni delle singole lezioni, dando conto di diverse interpretazioni semantiche per passi sul cui testo non si è intervenuti:

I
Sì come 'l pescio al lasso
ch'è preso a falsa parte
son quei ch'âmar s'adanno:
peggior gittan che·ll'asso.
Salamon, che·ssep'arte, 5

¹ Antonelli (2016: 33-36). Colgo l'occasione per correggere uno strano errore a p. 35, r. 7: non «la lezione corretta di P, *ruma*, vs L^a e P», ma «la lezione corretta di P, *ruma*: *Roma* vs L^a (*ruma*: *Ruma*) e V (*roma*: *Roma*)».

² Berisso (2008); le altre due edizioni cui si farà più frequentemente riferimento sono quelle di Contini (1960: I, 289-292) e Avalle in *CLPIO*, pp. 140-141 per il ms. L²; p. 255 per P; pp. 350-351 per V. Il componimento è trådito dai tre maggiori manoscritti duecenteschi (come del resto quello di Galletto): Laurenziano Rediano 9 (L^a), Palatino 418 (P, ora Banco Rari 218), Vat. lat. 3793 (V).

disse lo mal che danno.
 Al suo senno m'aservo,
 con Amor non conservo,
 che·ffé fallir Daviso,
 lo profeta piagente: 10
 pogo non fo piagente
 fora di Paraviso.

II
 Se lo scritto non mente,
 per femmina treccera
 sì·ffo Merlin deriso, 15
 e Senson mala-mente
 tradil' una leccera;
 Troia strusse Pariso
 per Elena pargola,
 sì che già non par gola, 20
 sì la strusse l'amiro.
 Quando d'Eva mi membra
 null'altr'al cor m'imembra:
 di lor opre mi smiro.

III
 Chi vol da lor campare 25
 tagli la lor paroma
 ch'è piena di falsia:
 mentre che·ppon trappare
 allor dicen ch'a Roma
 creden vogar van sia. 30
 E io però lassole:
 ciascunn' è tal qual sole:
 d'esto senno no spunto
 né non me ne rimuto,
 né versi ne rimuto; 35
 sempre pió ci propunto.

IV
 Chi·ss'innamora, isfallo,
 odit'ò in saggia parte:

mant'à di male palpe;
 chi bon senn'à, ri' fallo 40
 e chi ben si comparte
 vive come 'n mar salpe.
 Foll'è chi quivi s'erra:
 chi saglie 'n alta serra
 vuop'è ch'abaso smonte. 45
 Cui Amor fier, mal colp'à,
 tanto val ca me scolpa:
 Amor guai chi amonte!

v

La chiar'aire fu scura
 a Gilio e Fioresmondo: 50
 lo lor detto fals'aggio.
 E chi vi si asicura
 guardin a quei ch'à mondo:
 vedran d'Amor lo saggio.
 Serventes', a dir esto 55
 va', che per serv'i' resto
 pió puro ch'oro matto,
 a quei ch'à nom di Gallo:
 sed io di mal tragallo,
 non crea a vista né a matto. 60

vi

Qual om è d'Amor preso
 arrivat'è a mmal porto:
 allor no è in sua baglia.
 Dal tersolett'ò appreso,
 a sua guisa mi porto. 65
 S'alcuna mi s'imbaglia,
 prendo del su' mistero
 quello che m'è mistero
 e per altro non l'amo,
 per vista che me faccia 70
 né per beltà di faccia:
 pió no abbocco l'amo.

Al v. 1 è notevole che la lezione di P e V, *nasso*, apparentemente *difficilior*, in quanto termine tecnico della pesca, sia senza dubbio erronea poiché non rispetta l'*equivocatio* col v. 4: potrà arricchire il dossier relativo alla pericolosità del concetto di *lectio difficilior* e alla delicatezza della sua applicazione; in assenza di cogenti ragioni strutturali è infatti probabile che anche in questo caso ne sarebbe stata invocata l'applicazione.

Al v. 2 *a falsa parte* varrà non 'per sua sventura' (Berisso) ma 'con inganno' (Contini), conformemente al noto *topos* di amore che atrae l'amante a sé con inganno (l'amo, qui probabilmente la lenza) conformemente a quanto sostenuto nel resto del componimento e segnatamente ai vv. 13-17 (conforta anche il parallelo con Chiaro Davanzati, *Sovente il mio cor pingo* 16 segg.: «Sì come 'l pesce a 'nganno / prende a l'amo se stesso / così etc.», citato da Berisso).

Al v. 6 saranno da correggere le letture precedenti (che avevano *ched anno*).

Al v. 8 non è ben chiara l'interpretazione di Berisso, che propone di «interpretare il verbo come voce di *conservare* e quindi la proposizione come causale», «data la correzione operata da Ageno 1977, 62 sull'unico verso (Panuccio, *La dolorosa e mia grave dogliensa* 18 «e conservando ciò com or conservo»; L^a ha *conservendo*) su cui si reggeva la lettura continiana», ma non fornisce parafrasi, leggendo inoltre *con'* (e non *con*) e interpretandolo appunto come «causale» («*con'* equivale a 'siccome'»). In realtà la correzione Ageno (basata sulla presenza di *ciò*, oggetto) è inutile, poiché interviene gratuitamente sulla lezione del ms., diversamente spiegabile e in realtà ottima: «Perfetto in signoria mi misi servo, / senn'è voler congiunto / a un disio, il suo pregio servendo / e, conservendo, ciò com'òr conservo, [non, quindi, come in Ageno, 'come ancora', ma 'e, servendo insieme ad Amore, serbo ciò come oro'] / d'ogni penser di-giunto: / sono in ciò servo, etc.». Panuccio, come suo tipico, gioca sì su un bisticcio ma sul più difficile *servire-conservire-conservare-servo*, proseguito poi in 25 *servente* e nella strofa seguente. Il fatto che un vocabolo sia un *hapax* non autorizza comunque a intervenire soltanto per tale ragione sul ms.; i luoghi di Lunardo e di Panuccio (del resto culturalmente oltre che geograficamente vicinissimi) si confermano a vicenda e possono illuminare altre occorrenze finora non riconosciute, su cui non mi soffermo al momento. Dunque,

con interpunzione più o meno come Contini (che parafrasa ‘resto qual servo’; ‘resto servo’ già nella *Crestomazia* di Monaci³), sarà da interpretare ‘con Amore non servo insieme’, ‘non seguio come conservo amore’, mentre il *che* di 9 potrebbe essere inteso sia come causale, con Berisso (da seguire nell’interpunzione di 10), sia (più verosimilmente) come relativo.

I vv. 20 e seguenti davano qualche difficoltà e dubbi già a Contini e Berisso ne ribadisce la scarsa limpidezza. Sono versi difficili, ma sembra inopportuno distaccarsi dalla lezione di L^a per accettare quella del disasttrato P e di V, dando luogo a un testo del tutto improbabile e incomprensibile: «Troia strusse Parizo / per Elena pagola, / sì che già non pagola. / Sì la struss’; e’ là miro. / Quando d’Eva mi membra / null’altr’al cor m’imembra: / di lor opr’è mi’ smiro.». Berisso parte dall’idea che né *gola* né *amiro* «paiono attestati» nell’accezione proposta da Contini (rispettivamente, ‘cosa attraente’, ma dubitativamente, e «lo stesso Paride o Agamennone, qui travestito da potentato orientale»). In realtà *amiro*, nella forma *elmire* e *almira* è nel trattato di pace fra Pisa e l’emiro di Tunisi (1264)⁴, dunque proprio in Toscana occidentale e nella patria di Lunardo, e nella forma derivata *amiraglio* un po’ ovunque. Indubbiamente più complesso il discorso per *gola*, pur se sulla bontà della lezione di L^a, in questo caso davvero *difficilior* vs i banali P e V, non credo possano sussistere dubbi. Forse un indizio per la soluzione del caso l’offrono gli stessi P e V: entrambi interpretano *gola* come verbo (*pagola*, *apagola*), suggerendoci un’altra strada, posto che insistendo su *gola* sostantivo non si riescono a superare le difficoltà opposte da tutte le comuni attestazioni, che permettono al massimo di considerare *gola* come risposta di Lunardo a Galletto («cogli occhi mi dan gola», ‘desiderio’) e dunque di interpretare *gola* come ‘cosa attraente’ (con Contini, che però sottolineava i suoi dubbi), ma rovesciando in modo troppo disinvolto il senso attivo del lemma in passivo (da ‘desiderio’ a ‘oggetto di desiderio’). Con *gola* verbo da *golare*⁵ attestato in Guittone (in P 4 *O cari frati miei*, 47 ‘desidera’ vs *galea* di L^a e V) e Monte Andrea V 614 *Omo disvarëato* 10 «altro saver non golo»),

³ Monaci / Arese (1955: glossario).

⁴ Monaci / Arese (1955: 203-204, *almira*).

⁵ E si veda Cella (2003: 214).

più frequente nel gallicismo *galeare / galiare*, si ottiene un senso lineare e si restituisce anche il soggetto implicato da Lunardo (in polemica anche in questo caso col verso corrispondente di Galletto), ovvero il topico ed emblematico Paride, testimone anch'egli della nequizia di amore e delle donne: 'Paride distrusse Troia per la giovinetta Elena, così che non sembra che [lo stesso Paride] goda, tanto la [= Troia] distrusse il capo [Agammenone e non lo stesso Paride]'. Condivisibile *imembra* già in *CLPIO* e confermato da Guittone⁶, pur se si perde la completa equivocità (che L^a ha sempre cura di evidenziare nella resa grafica)⁷, mentre sempre in risposta a Galletto andrà interpretato anche *smiro* 24 'mi meraviglio', ma in senso rovesciato, ironico (vs Berisso⁸), come in 57.

Sul piano testuale la strofa III non offre particolari motivi di intervento (salvo possibili aggiustamenti nell'interpunzione). Sarà però da confermare al v. 30 la lettura Contini «creden vogar van sia», accolta anche da Berisso, vs *CLPIO* «creden voghar 'v'a<n> sia», del tutto fuori luogo: Lunardo può in effetti alludere, a voler stare aderenti al testo, soltanto alla volontà della donna di dissuadere l'uomo dal cercare altre amanti. Sul piano semantico sarà da precisare che 34 varrà, con Contini e come in Maestro Francesco, *Madonna, il vostro amore* v. 4, 'non mi allontanano', mentre in 35 sarà 'scambio' e in 36 *pro-* ha valore intensivo e autopromozionale (come altrove), 'punto decisamente', quindi 'insisto' (già in Contini e in Monaci⁹).

Sulla strofa IV si è già intervenuti precedentemente¹⁰: non sembra proponibile la *distinctio* di Berisso *Chi s'innamor' à isfallo*, con un inaccettabile *avere isfallo*, laddove la soluzione più economica è sottintendere come soggetto *Amore*, interlocutore implicito di tutto il componimento, poi esplicitato proprio alla fine di IV, vv. 46-48.

⁶ Leonardi (1994: 105).

⁷ Sull'uso delle rime equivoche e tecniche in Galletto e Lunardo cfr. Antonelli (1986: 55) e ora la ricca nota metrica di Berisso alla canzone di Lunardo.

⁸ Come già chiarito in Antonelli (2016: 34) ma non è da escludere 'mi specchio', qui in senso rovesciato (ironico).

⁹ Monaci / Arese (1955: glossario).

¹⁰ Nella relazione tenuta al convegno *La metrica: storia e metodi* (15-17 ottobre 1982 Messina, facoltà di Lettere e Filosofia), poi stampata in Antonelli (1986: 54-55); ignorando il precedente, e quindi evidentemente in conferma parallela, poi anche Castelvocchi (1986: 75-82), e ancora più recentemente Trovato (2004: 149-154).

Dunque 'lo disfa', con *sfare* termine tecnico della lirica cortese già in Jacopo Mostacci e poi in Guittone, *Gioia gioiosa pligente*, v. 30 «strugge e sface», Bonagiunta e altri, fino a Boccaccio. Qui Lunardo elenca, rovesciandoli, i *topoi* delle virtù risanatrici e meravigliose della donna amata da Galletto (strofe III-IV e V). Per lui, invece, l'amante *preso al lasso* (come Galletto) è destinato ad angoscioso (*male palpe*) e pessimo destino (Amore rende *rio*, 'infelice, tristo' anche chi ha felice e valente senno), contrapposto «a chi ben si comparte», ovvero a chi si sa ben 'governare' ('distribuirsi', come chiarirà nell'ultima strofa), che vive bene come i pesci (le *salpe*) nel mare. È matto (*folle*) chi s'avventura in amore (come Galletto): chi sale in alta montagna (*serra*), è necessario che rotoli in basso (e si vedano i riscontri al riguardo in Berisso), anche qui in ripresa, antitetica, di Galletto. Più difficile risolvere i problemi dei vv. 46-48, pur se il testo all'incirca si capisce e non dovrebbe allontanarsi da quanto stabilito da A Valle in *CLPIO* e qui ripreso a testo, tranne a voler proporre soluzioni improbabili, sia per il senso complessivo che per il ricorso a *hapax* davvero strani o a costruzioni sintattiche che non risolvono linearmente i nodi, come in Contini (che peraltro segnala i suoi dubbi):

Contini		Berisso	
Foll'è chi quivi s'erra:		Foll'è chi quivi s'erra,	
chi saglie 'n alta serra,		chi saglie 'n alta serra	
uop'è ch'a basso smonte;	45	vuop'è ch'abaso smonte.	45
cui Amor fier, mal colp'à,		Cui Amor fier, mal colp'à,	
tanto valc' a mescolpa		(tant'ò valca mescolpa):	
Amor: guai chi amonte.		a, mor! Guai chi amonte.	

Il senso di 46 è chiaro: colui che Amore ferisce riceve duri colpi; più difficile il resto, che comunque occorrerà leggere in stretta relazione con i corrispondenti versi di Galletto, ma con qualche differenza rispetto alle edizioni Contini e Berisso (e con qualche residuo dubbio):

Galletto:
 e più ch'arcione in alpe
 m'ha 'l piè legato e serra,
 e poi mi stringe e serra
 e non vol ch'eo sormonte; 45

lo vostro amor che colpa
a meve senza colpa
fam'esser pian di monte.

Lo vostro amor mi cura,
di vano amor m'`a mondo 50
e son più fermo e saggio
poi che 'n voi misi cura,
sovrana d'esto mondo
che d'amor siete saggio.

Lunardo:

Foll'è chi quivi s'erra:
chi saglie 'n alta serra
vuop'è ch'abaso smonte. 45
Cui Amor fier, mal colp'`a:
tanto val ca me scolpa;
Amor guai chi amonte!

La chiar'aire fu scura
a Gilio e Fioresmondo: 50
lo lor detto fals'aggio.
E chi vi si asicura
guardin a quei ch'`a mondo:
vedran d'Amor lo saggio.

E dunque, rispettando la contrapposizione con Galletto, ribadita fortemente in 54 (e poi nei vv. seguenti), e supponendo un iperbato in 48, consueto nella rimeria 'chiusa' toscano-occidentale: 'È folle chi vi si avventura, chi sale in alto monte è necessario che scenda a basso. Colui che Amore ferisce riceve colpi micidiali, tanto è forte (Amore) che mi discolpa (dall'essergli avverso): guai per colui che Amore cavalchi' (con riferimento al *topos* del saggio – Aristotele – cavalcato dalla donna).

Per il testo si consideri che *da lor* 54, di L^a, forse per attrazione da *lo lor* 51 (ma *CLPIO* edita stranamente, per L^a, *d'Amor*), sarebbe lezione adiafora rispetto a P V *d'Amor*, se quest'ultima non fosse preferibile per la stretta relazione coi versi corrispondenti di Galletto, 54-55 (*che d'amor siete saggio. / S'al vostro amor m'aresto*), cui Lunardo ancora una volta risponde, in 53-54; anche *mi si baglia* di P V 66 dovrebbe essere preferita a L^a, ma in tutto il componimento rime equivoche "regolari" e contraffatte di varia natura si susseguono.

Si è scelto perciò di non intervenire su L^a in 66 perché comunque più vicino all'archetipo e dunque manoscritto guida, ma non in 60 (oltre che in 54), ove tutti e tre i codici denunciano un'ipermetria, facilmente sanabile col sicilianismo *crea* di V, non esente peraltro da sospetti (l'archetipo poteva anche avere *creda*, come L^a e P, regolarizzato con intervento autonomo da V, come in altre occasioni).

In VII, infine, Lunardo, aggiungendo una strofa rispetto al suo interlocutore, spiega perché Gallo non deve credere che sia matto se ha detto, in apparente contraddizione con tutte le affermazioni precedenti, che ultragioisce (*tragallo* 59) per un male¹¹: il suo comportamento infatti è come quello del *terzoletto*, il terzuolo, falco rapace noto per il suo comportamento «libertino». Il comportamento giusto è non abboccare all'amo di Amore, ma prendere e lasciare, per il proprio piacere: una questione dunque ben nota sin dai trovatori e qui riproposta in forma retoricamente ricca e decisa, comprensibile in alcuni passaggi solo se interpretata in stretta correlazione antitetica fra i due disputanti.

BIBLIOGRAFIA

- Antonelli, Roberto, 1986. «Metrica e testo», in *Metrica*, 4, pp. 37-66.
 —, 2016. «Galletto, *Credeam'essere lasso*», in Laura Ramello / Alex Borio / Elisabetta Nicola (a cura di), *Par estude ou par acoustumance. Saggi offerti a Marco Piccat per il suo 65° compleanno*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 33-36.
 Berisso, Marco, 2008. Galletto Pisano, *Si come 'l pescio al lasso*, a cura di M. B., in *PSs*, vol. III, pp. 3-26.
 Castelvechi, Alberto, 1986. «Note di lettura su Lunardo del Guallacca», in *Filologia e critica*, 11, pp. 75-82.
 Cella, Roberta, 2003. *I gallicismi nei testi dell'italiano antico (dalle Origini alla fine del sec. XIV)*, Firenze, Accademia della Crusca.
 CLPIO = Avalor, D'Arco Silvio, 1992. *Concordanze della lingua poetica italiana delle Origini (CLPIO)*, vol. I, a cura di d'A. S. A. e con il concorso dell'Accademia della Crusca, Milano-Napoli, Ricciardi.

¹¹ Non si può dunque che confermare la lezione già fornita in Antonelli (1986: 55): «se io ultragiosco, non creda a vista né a follia».

- Contini, Gianfranco, 1960. *Poeti del Duecento*, a cura di G. C., 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi.
- Leonardi, Lino, 1994. Guittone d'Arezzo, *Canzoniere, I sonetti d'amore del codice Laurenziano*, a cura di L. L., Torino, Einaudi.
- Monaci, Ernesto / Felice Arese, 1955. *Crestomazia italiana dei primi secoli, con prospetto grammaticale e glossario*, per E. M., nuova edizione riveduta e aumentata per cura di F. A., presentazione di Alfredo Schiaffini, Roma-Napoli-Città di Castello, Società Editrice Dante Alighieri.
- PSs = *I poeti della Scuola siciliana*, Edizione promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani, volume terzo, *Poeti siculo-toscani*, Edizione critica con commento diretta da Rosario Coluccia, Milano, Mondadori, 2008.
- Trovato, Paolo, 2004. «“Come in mar salpe”. Schede su Lunardo del Gualacca, “Sì come 'l pescio al lasso”, 42», in Fabrizio Frasnèdi / Riccardo Tesi (a cura di), *Lingue Stili Traduzioni. Studi di linguistica e stilistica italiana offerti a Maria Luisa Altieri Biagi*, Firenze, Cesati, pp. 149-154.

Marcello Barbato

DA UNO SCONGIURO A UNA LAUDA.
IL SOGNO DI MARIA

LE VERSIONI

M

Il ms. Magl XXXVIII 127, vergato da un “copista per passione” nel secondo quarto del Trecento, contiene testi agiografici, morali, storici e scientifici¹. A c. 44v si chiude il volgarizzamento della *Dottrina del tacere e del parlare* di Albertano da Brescia; nella carta seguente, immediatamente prima di *excerpta* del *Secretum secretorum*, si legge il testo seguente (la trascrizione interpretativa conserva rigatura e punteggiatura dell’originale):

Madonna s(an)c(t)a Maria in Belleem stava e dormia lo | suo figliolo
sopra lei venia. Dormite madre o v|eghiate. se voi dormite sì vi sveglate
no(n) dormo bel | figliolo che tu m’ài isvegliata. E di te figlo mio tale |
sogno m’ò sognato che lli gudei ti piglavano a monte | Uliveto ti mena-
vano in su la croce ti legavano le m|ane (e) li piedi t’inchivellavano di
corona di spine² ti | coronavano di fele (e) d’aceto t’abeveravano d’una
a|guta lancia ti lanciavano. Questo bella madre no(n) | può indugiare. E
questo no(n) è sogno ma è veritade. | E chi questo sogno dirà in fuoco
nè i(n)n acqua in q(ue)llo | giorno no(n) pererà. nè mala morte farà (e)
pena di | ’nferno no(n) vedrà tutti sogni che sognerà se di qu|esto li ri-
corderà bene averà. Am(en). Am(en). Am(en). Am(en). Am(en).

Diamo ora il testo introducendo la punteggiatura e la scansione suggerita dalle rime o assonanze:

¹ Per maggiori dettagli cfr. Bertelli (1998) e Barbato (2010).

² spine] spige con n sovrascritta.

- Madonna sancta Maria
 in Belleem stava e dormia.
 Lo suo figliolo sopra lei venia:
 – Dormite madre o veghiate?
 5 Se voi dormite sì vi sveglate! –
 – Non dormo, bel figliolo, che tu m'ài isvegliata.
 E di te, figlo mio, tale sogno m'ò sognato:
 che lli gudei ti piglavano,
 a monte Uliveto ti menavano,
 10 in su la croce ti legavano,
 le mane e li piedi t'inchivellavano,
 di corona di spine ti coronavano,
 di fele e d'aceto t'abeveravano,
 d'una aguta lancia ti lanciavano. –
 15 – Questo, bella madre, non può indugiare.
 E questo non è sogno ma è veritate.
 E chi questo sogno dirà
 in fuoco nè inn acqua in quello giorno non pererà
 nè mala morte farà
 20 e pena di 'nferno non vedrà;
 tutti sogni che sognerà,
 se di questo li ricorderà,
 bene averà. –

Si tratta, come si vede, di una cantilena di versi irregolari, ma per lo più costituiti da tre piedi di lunghezza variabile, con significativa coincidenza con l'otto-novenario della tradizione “giullaresca” (Contini [1961] 1990: 181; Di Girolamo 1983: 119ss):

	+		+		+	
Ma	don	na	sanc-	ta Ma-	ri-	a
in	Bel	leem	sta	va e dor-	mi-	a
a	mon-	te Uli-	ve-	to ti me-	na-	vano
E	chi	questo	so-	gno di	rà	
	nè	mala	mor-	te fa-	rà	

Le rime, spesso grammaticali, a volte imperfette, individuano quattro tirate di lunghezza variabile:

A *-ia*, B *-at-*, C *-avano*, D *-a(-)*

La veste linguistica fiorentina è piuttosto uniforme, ma la vocale tematica *-e-* in *pererà* 18 rimanda alla Toscana occidentale (Castel-

lani 2000: 329)³. Non sorprende <g> con valore palatale anche davanti a vocale posteriore: *gudei* 8 (Castellani 1952: 17). Al v. 18 *quello giorno* va inteso 'il giorno in cui avrà ripetuto il sogno'. Si noti al v. 21 il tema sospeso *tutti sogni*.

Questo testo rappresenta il primo esemplare datato di una tradizione che arriva fino ai giorni nostri ed è diffusa nel folclore di un'area vastissima che va dal Portogallo alla Russia, quella del *Sogno di Maria* (Veselovskij 1876; Hasdeu [1879] 1984; Toschi 1965 e 1967; Popescu 1966; Hain 1973).

V

Veselovskij, il grande filologo e folclorista russo che per primo enucleò questa tradizione, cita un'altra versione antica che dice di cavare da un manoscritto trecentesco di cui non indica la collocazione e che al momento non sono ancora riuscito a reperire⁴. Ed. Veselovskij (1876: 348-349)⁵:

Questa seguente orazione è una visione che fecie la Nostra Donna del suo figliuolo Gesù Cristo, ed è di grande vertute a dirla e grande perdonanza.

- Siedesi, siedesi madre Maria
 In su pietra marmoria⁶;
 Il su' bel figlio di là si venia
 E dicie: che fate voi qui, madre mia,
 5 Madonna Santa Maria?
 – I'ò dormito⁷ e so isvegliato
 D'un forte songnio che i'ò songniato:
 In sul monte Chalvano che io ti vedea a menare,
 Le mani e i piedi ti vedea inchiavellare,
 10 Corone di spine ti vedea incoronare,
 D'acieto e di fiele ti vedea abeverare,
 Il tuo bel fianco vedieti lanciare,
 Latte e sangue vedie versare.
 – Madre mia, cotesto nonn'è songnio,
 15 Anzi è ben verità.

³ Una lieve patina occidentale si trova anche in altri testi del manoscritto (Barbato 2010).

⁴ Sugli studi italiani di Veselovskij cfr. Rabboni (2002).

⁵ Ringrazio la collega Michela Venditti per il supporto bibliografico e la consulenza linguistica.

⁶ marmoria] *ms.* marmora.

⁷ I'ò dormito] *ms.* Figliuolo mio, i'ò dormito.

Dì l'oggi e dì lo sempre⁸. Che sappia tutta giente, chi per lo mio amore tre volte il die il dirà, le pene dello 'nferno giamai non vedrà, le sedoria del paradiso mecho le riempierà, nè in acqua chorrente, nè in fuoco arezente⁹, nè in podestà potente non perirà. Amen, amen, amen, amen, amen.

Tanto per lingua quanto per struttura, questo componimento è molto simile al primo. Considerando anche gli ultimi versi stampati come prosa (e tolta la zeppa *Dì l'oggi e dì lo sempre. Che sappia tutta giente*), si individuano le seguenti lasse:

A -ia, B -at-, C -are, D -à

La forma *marmorìa* 2 introdotta dell'editore non ha riscontri in OVI (sì *marmorina* che darebbe un'assonanza)¹⁰. L'uscita in -o di *isvegliato* 6 è certamente forzata dalla rima.

Nel verso si riconosce lo stesso *pattern*:

	+		+		+	
	sie-	desi	ma-	dre Ma-	ri-	a
In su	pie-	tra	mar-	mo-	ri-	a
Ma	don	na	san-	ta Ma-	ri-	a
I'ò dor-	mi-	to e	so	isve-	glia-	to
Il tuo bel	fian-	co ve-	die-	ti lan-	cia-	re

La lingua si direbbe integralmente fiorentina. Fa eccezione *so* 6 che sembrerebbe piuttosto aretino o senese (Castellani 2000: 360 e 442) ma potrebbe originare da banale omissione del *titulus*. La chiusura di *e* in iato in presenza di una sillaba ulteriore (cfr. *vedea* 9-11, *vedieti* 12) è la norma in fiorentino (Castellani 2000: 235) e viene il dubbio che anche *vedie* 13 sia in realtà *vedieti*. La forma *sedoria* è equivalente al *sediora* 'seggi' attestato nell'OVI solo in Bono Giamboni.

F

Un testo simile è contenuto nel codice di una confraternita ferrarese, il ms. II 303 della Biblioteca Ariostea di Ferrara che, per

⁸ dì lo sempre] *ms.* dio.

⁹ Così la trascrizione.

¹⁰ In Francesco di Vannozzo *marmorìa* rima con *ystoria* e *vanagloria*.

quanto posteriore al 1446, contiene materiale anche significativamente più antico¹¹. Ed. Stella (1968: 235):

- | | | |
|----|--|---------------------------------|
| | Madona santa Maria | in Belieme sì stava, |
| | indel sò bianco lecto | dormiva e ponsava. |
| | Lo sò caro <fiolo> | sovra g'arivava. |
| | Elo disse: «Dormì-vu, | madona mare, o vegiay?». |
| 5 | Ela disse: «E' no dormo, | fiolo, che vuy m'avvy resvegià |
| | de un sì greve insunio | che de vu m'ò insunià: |
| | da i cam cudé e' ve vidi | prendere e ligare, |
| | a lo legno de la croxe | e' ve vedea menare, |
| | i vostri bei pe' | e le vostre belle mane |
| 10 | de agudi e de chioldi | e' ve vedea inchioldare, |
| | lo vostro bello costado | de una lança e' ve vi' passare, |
| | la vostra bella boca | de felle e d'asedo abeverare, |
| | la vostra bella façade | de spudo inspudaçare, |
| | la vostra bella testa | de spin'e de boci incoronare». |
| 15 | Ello disse: «Mare mia | questo è ben vero e verità. |
| | Mo' chi tre volte dirà | questa oratione lo dì |
| | per me' amor | e per vostra carità |
| | zamai de le pene | de l'inferno non tocarà. |
| | Le porte de l'inferno | serà ben serà, |
| 20 | quelle del paradixo | serà averte e aparichià». |
| | Cristo lo façade per-lla soa misericordia e piatà. Amen. | |

Come mostra la divisione in emistichi introdotta dall'editore, abbiamo qui dei versi tendenzialmente alessandrini. Senza contare il v. 21 (e ammettendo piccole zeppe come *fiolo* 5 e *non* 18), su 40 emistichi 19 risultano regolari e 17 hanno l'escursione minima (+1, -1)¹². Si individuano le lasse

A -ava-, B -a(-), C -are¹³, D -à¹⁴

Stella (1968: 269 e 272) ha segnalato i tratti linguistici salienti: gli esiti di AU (*ponsava* 'posava' 2, *chioldi* 'chiodi', *inchioldare* 10); la labializzazione della nasale finale (*cam* 'cani' 7). Si noti che in *cudé* 'giudei' 7 <c> vale [dz]; *boci* 'spine' 14 – con [ts] – è voce di area

¹¹ Cfr. Ferraro (1875) e Stella (1968: 203-209) per la descrizione.

¹² Sull'alternanza tra senario e settenario nella versificazione "giuallaresca" cfr. Contini ([1961] 1990: 180-181).

¹³ Ma v. 9 *mane*.

¹⁴ Il v. 16 va letto con inversione della fine degli emistichi (*Mo' chi tre volte lo dì questa oratione dirà*), come propone lo stesso Stella.

settentrionale con qualche esempio anche toscano (*boccio*), cfr. *LEI* 6, 572ss. Per *insogno* ‘sogno’ 6 – per lo più settentrionale – cfr. *TLIO*, s.v.

A1

Il ms. Ambrosiano 0 63 sup. è uno «zibaldone quattrocentesco di prose e poesie italiane e latine messo insieme nel Veneto» (Banfi [1975] 1992: 244). «Il testo del *Sogno di Maria* si legge a c. 212r, trascrittovi da una mano, diversa da quella cui si deve la compilazione del volume, che riempì con testi di varia natura, e nella maggior parte dei casi trascritti a memoria, qualcuna delle carte che il primo trascrittore aveva lasciate bianche» (*ibid.* 245). Ed. Banfi ([1975] 1992):

Madona Santa Maria in Belion steva,
sul so bianco leto che la g<i>aseva;
sovera se gh'ariva lo so caro fiolo
e dise: – Madre mia, dormivo on possadi? –
5 – Fiolo mio, no dormo ni posso,
un tal sono m'ò insognato
che li traditò de li zudei si v'àn preso e ligato
...

Il testo è chiaramente incompleto. I pochi versi impediscono di precisarne la fisionomia linguistica. Sia l'imperfetto di I classe in *-eva* 1 sia la congiunzione *on* 4 sono diffusi nel Nord (Rohlf: § 552 e 762). Si noti l'alternanza tra sonorizzazione (*possadi* 4) e conservazione di *-T-* (*insognato* 6, *ligato* 7).

I versi sono irregolari, ma almeno all'inizio tendono a una struttura bipartita simile a quella di F. Come propone l'editore, il v. 3 va letto, con inversione dei costituenti: *lo so caro fiolo sovera se gh'ariva*. Il v. 5 è irrelato: si potrebbe pensare a un precedente **pausso* (: *insognato* : *ligato*)¹⁵, ma forse più banalmente *no dormo ni posso* è un'innovazione che facendo eco alla domanda ha rotto la rima. In ogni caso lo schema è il seguente:

A *-eva/-iva*, B *-a(-)*

¹⁵ Per la conservazione del dittongo AU, soprattutto orientale, cfr. Videsott (2009: 311ss).

A2

Il ms. Ambrosiano N 95 sup. è «uno zibaldone di testi settentrionali nobilitato dalla presenza bonvesiniana»¹⁶. La trascrizione del nostro testo, a c. 168v, risale secondo Banfi a prima del 1430. Ed. (Banfi [1975] 1992):

- Madona sancta Maria in Bethelèm si staxeva,
 e-lle quatro vergenete compagnia ge faxeva,
 e-llo so fillio caro sovra si ge vegneva,
 e si ge disse: – O dona madre, dormivo o possà? –
 5 – Dò, fillio me caro, e' no dormo ni possa
 per lo virtù ma che t'è sta fato.
 Su la croxe t' e' sta ingiovà,
 de corona d'oro te descoronà
 e de corona de spine t' e' sta incoronà,
 10 e de fera e d'axevo t' e' sta abeverà,
 e de lote e de pessina t' e' sta avoltà. –
 – Dò, dona madre, questo è ben verità.
 Che uno anno la dirà
 al meo honò e per vostra carità
 15 le pene de l'inferno may non vederà
 né may li asgierà. –
 Deo Gratia. Amen.

Il testo è evidentemente prossimo al precedente. Al v. 5 *possa* è chiaro errore per *posso*: si ripropone dunque il problema del verso irrelato che abbiamo visto in A1. In luogo del corrotto *per lo virtù ma* 6, Banfi ([1976] 1992: 250) propone di leggere *per la virtù ma<l>* 'a causa...'; si potrebbe pensare anche a un **per lo vil tormento*. Al v. 7 *leggerei t'e' descoronà* 'sei privato della corona'. Al v. 16 *asgierà* potrebbe essere un errore per *asagierà* ('non proveranno le pene dell'inferno') o per *sagirà* ('le pene dell'inferno non li afferiranno')¹⁷.

Note linguistiche. Al v. 1 *staxeva* 'stava', analogico a *faxeva*, è pansettentrionale (Rohlf's: § 550). L'esclamazione *Dò* 5 e 12 non sembra nota ai testi settentrionali (cfr. *TLIO*, s.v. *doh*). Se non è un errore, al v. 10 *fera* 'fiele' oltre al consueto genere femminile setten-

¹⁶ Banfi ([1975] 1992: 247).

¹⁷ Per *assaggiare* 'sperimentare, provare (pena, dolore)' e *sagire* 'afferrare', cfr. *TLIO* s.vv.

trionale (Rohlf: § 385) mostra metaplasmo (oggi emiliano, *AIS* 140) e rotacismo di tipo milanese (cfr. *ferè* in Bonvesin de la Riva, in *OVT*). Nello stesso verso *axevo* ‘aceto’ ha *-v-* anti-iatica (Rohlf: § 339). Nel verso seguente abbiamo una dittologia sinonimica per ‘fango’: mentre *pessina* < PISCINA è pansettentrionale, *lote* < LUTUM non sembra avere riscontri nell’area (*REW* 5189 e 6531; *OVT*), ma dev’essere un *lod(o)* con desonorizzazione della consonante rimasta finale ed *-e* puramente grafica. Neanche il frequentativo *avoltà* ‘avvolto’ 11 pare altrimenti attestato. Al v. 13 *che* ‘chi’ sembra reattivo a *chi* relativo soggetto dell’Italia settentrionale, «particolarmente lig., lomb., emil.» (Rohlf: § 486).

I versi sono irregolari, ma si conferma la tendenza alla struttura bipartita intravista in A1 (cfr. oltre all’inizio i vv. 9-12). Lo schema è

A *-eva*, B *-à*

CONFRONTO

Questa presentazione mostra che il genere testuale con cui abbiamo a che fare, non meno che il *romance* spagnolo, “vive nelle sue varianti”. Se ricostruire un testo originario è impossibile oltre che ozioso (giacché nessuna redazione è più “autentica” delle altre), non è però del tutto inutile procedere a un confronto delle versioni che ne faccia risaltare la diacronia ideale, non necessariamente corrispondente con la datazione dei testimoni.

Lo scenario

In V manca la menzione di Betlemme; la Madonna inoltre non dorme ma siede su una pietra di marmo, come in alcune versioni moderne (Toschi 1965 e 1967).

Si registrano alcune concordanze tra F, A1 e A2: il verbo ‘stare’ in rima e il fatto che il Figlio sia detto *caro*; l’elemento del ‘bianco letto’ unisce le versioni A1 e F.

Solo in A2 la Madonna è accompagnata da quattro verginelle: Banfi ([1975] 1992: 251-252) ricorda opportunamente la presenza delle vergini nelle descrizioni (testuali e figurative) dell’Assunzione. Secondo Popescu (1966: 169) il motivo del *Sogno di Maria* deriverebbe proprio dall’interpretazione popolare dell’Assunzione della

Vergine, detta anche *dormitio*. L'idea ha trovato l'approvazione di Toschi (1967: 133) e di Banfi, che ricorda come la morte di Maria sia detta anche *pausatio*: «Casuale o no, certo è che il termine *pausatio* si riflette chiaramente in quel “possare” che incontriamo nelle nostre due redazioni [A1 e A2, MB]» (Banfi [1975] 1992: 253). Io credo che il collegamento con l'Assunzione sia secondario: il germe del *Sogno* va cercato piuttosto nella profezia fatta alla Madonna il giorno della presentazione al Tempio (Lc 2, 35 «Et tuam ipsius animam pertransibit gladius»), che ha ispirato anche Jacopone (*Donna de Paradiso*, 130 «Ora sento 'l coltello che fo profitizzato»)¹⁸.

Le differenze tra le versioni possono essere sintetizzate nel quadro seguente:

<i>V</i>	<i>M</i>	<i>F</i>	<i>A1, A2</i>
'siede', 'pietra'	'dorme', 'Betlemme'	'dorme', 'Betlemme'	'dorme', 'Betlemme'
		'stare' in rima, 'caro figlio',	'stare' in rima, 'caro figlio' 'bianco letto' (> A2 'verginelle')

Si evidenzia da un lato l'originalità di V, dall'altro la concordanza (che sarà in innovazione) tra i testi settentrionali. La questione se sia originaria la versione di V ('siede', 'pietra') o quella delle altre redazioni ('dorme', 'Betlemme') è indecidibile, non potendosi escludere che M, F, A1 e A2 siano accomunati da un'innovazione comune. A favore della versione di V si potrebbe addurre il suo carattere più arcaico: il fatto che il protagonista della *historiola* sieda su una pietra è frequente negli scongiuri antichi (Bozoky 2003: 43 e n.). Ma l'argomento non si può dire certo incontrovertibile.

Il dialogo

La variazione è parallela a quella del punto precedente (e del resto è conseguenza del diverso scenario). Si noti come A1, A2 hanno sostituito alla domanda disgiuntiva (con due antonimi) una domanda polare (con due sinonimi):

¹⁸ Qui e in seguito le laudi duecentesche sono citate dall'ed. Varanini (1972).

<i>V</i>	<i>M</i>	<i>F</i>	<i>A1, A2</i>
‘che fate?’	‘dormite o vegliate?’	‘dormite o vegliate?’	‘dormite o posate?’
‘ho dormito e sono svegliata’	‘non dormo, mi hai svegliata’	‘non dormo, mi hai svegliata’	‘non dormo né poso’

La Passione

Seguiamo la narrazione del supplizio di Cristo nei Vangeli:

- 1 corona di spine (Mt 27, 29; Mc 15, 17)
- 2 sputo (Mt 27, 30)
- 3 vino con fiele (Mt 27, 34)¹⁹
- 4 crocifissione (Mt 27, 35; Mc 15, 24)
- 5 aceto (Mt 27, 48; Mc 15, 36; Lc 23, 36; Io 19, 34)
- 6 lancia nel costato (Io 19, 34)²⁰

Vediamo come i diversi punti sono intrecciati nelle nostre versioni:

<i>V</i>	<i>M</i>	<i>F</i>	<i>A1, A2</i>
4, 1, 3+5, 6	4, 1, 3+5, 6	4, 6, 3+5, 2, 1	4, 1, 3+5

Tutte le versioni saldano i motivi “potatorii” 3 e 5 e anticipano il momento centrale della crocifissione²¹. Si noti che l’anticipazione di 4 a 1 è frequente nella letteratura laudistica, dove è saldata dagli stessi o da analoghi rimanti:

<i>Lamentatio abruzzese</i> , 21-22	<i>Passione lombarda</i> , 135-136
su ne la croce fo clavellatu et de li spini fo coronatu	Su î la crux l’àn clavato e de le spine incoronato

L’ordine 4, 1, 3+5, 6 può essere senz’altro considerato originario, dal momento che possiamo ormai escludere un’innovazione comune di V, M, A1 e A2: sono dunque innovazioni di F tanto l’anticipazione di 6 quanto l’aggiunta di 2.

¹⁹ In Mc 15, 23 «murratum vinum».

²⁰ Cfr. «continuo exivit sanguis et aqua».

²¹ L’incongrua menzione del monte Oliveto fatta da M si trova anche in alcune versioni moderne (Toschi 1967: 129).

A2 – poco si può dire di A1 – è privo del punto 6, ma presenta in aggiunta il v. 11 (*e de lote e de pessina t' e' sta avoltà*), «estraneo nel contenuto ai momenti della Passione, tranne che vi si volesse vedere un generico riferimento alle cadute di Gesù sotto il peso della croce durante l'andata al Calvario» (Banfi [1975] 1992: 249). In A2 inoltre, prima di essere incoronato di spine, Cristo è “scoronato” della corona d'oro, come in alcune versioni moderne (*ibid.* n. 18).

La conclusione

Le versioni divergono sulle indicazioni rituali intorno al *Sogno* e sui suoi effetti, ora limitati alla salvezza eterna, ora estesi alla protezione contro la morte violenta e al potere di far avverare i sogni:

V	M	F	A1, A2
'tre volte al giorno'		'tre volte al giorno'	'un anno intero'
'morte violenta'	'morte violenta'		
'salvezza eterna'	'salvezza eterna'	'salvezza eterna'	'salvezza eterna'
'si avverano i sogni'			

La sequenza di V ha buone probabilità di essere quella originaria, in quanto confermata da un lato da F dall'altro da M. È vero che a rigore non si può escludere un sotto-raggruppamento di V e M cui attribuire la 'morte violenta'. D'altra parte, a favore del carattere originario dell'elemento apotropaico sta non solo il suo arcaismo (come nel caso della pietra di marmo dello scenario) ma anche la sua funzione strutturale. Si ricordi infatti che tra *historiola* e scongiuro vero e proprio esiste quasi sempre un legame o analogico ('come non si infettò la piaga del Signore così non s'infetti questa piaga') o antifrastico ('come dal costato del Signore sgorgò il sangue, così si arresti questo sangue'). Un filo subliminale unisce la 'morte violenta' e il racconto della Passione; un ulteriore filo intesse M tra 'si avverano i sogni' e il v. 16 *E questo non è sogno ma è veritate*.

Quanto ai sintagmi rimati in cui si dettaglia la descrizione della morte violenta in V (*nè in acqua corrente nè in fuoco arzente nè in*

podestà potente), va segnalato il parallelo con un testo affine e coevo, la preghiera conservata in un libro di memorie della famiglia volterrana dei Belforti, in cui si chiede a sant'Anna di mandare in sonno un auspicio sull'esito di un evento futuro (Giannini 1903-1904):

... / S'io ne debo capitare bene, / si mmi date a trouare / in prato fiorito, / o in desco imbastito, / o in vinga fornita. / Et s'io ne debo capitare male, / si mmi date a trouare / inn aqua corente, / o in fuoco arçente, / o in mulino macinente / ...

La conclusione rivela poi quale ulteriore concordanza tra le versioni settentrionali la gemmazione 'amore' > 'amore e carità' ('onore' di A2 è certo secondario):

<i>V</i>	<i>M</i>	<i>F</i>	<i>A1, A2</i>
per il mio amore		per me' amor e per vostra carità	al meo honò e per vostra carità

Metrica e stile

Il criterio che promuove una serie confermata in maniera multipla può essere applicato anche alla metrica. Tutte le versioni presentano delle rime senza corrispondenza tranne V, il cui schema si può dunque considerare originario²²:

<i>V</i>	<i>M</i>	<i>F</i>	<i>A2</i>
-ia	-ia-	ava-	eva
-at-	-at-	-a(-)	-a(t)-
-are	-avano-	are	-à
-a(-)	-à	-à	-à

Si consideri anche, a proposito della terza lassa, che il tipo 'ti v devo menare' di V e F è sintatticamente *difficilior* tanto rispetto al tipo 'ti menavano' di M, quanto al tipo 'sei stato menato' di A2.

Si noti poi che, introducendo *-ava* nella prima tirata e pareggiando così tutte le rime in *-a(-)*, F si avvicina significativamente al-

²² Banfi ([1975] 1992: 255) considera invece la serie monassonzata di F come originaria.

lo schema della lauda duecentesca *Rayna possentissima*²³, formata appunto da un'unica lassa di alessandrini in *-ata*, cfr. ad es. 49ss:

L'anima d'i vostri servi e serve	ve sia recomandada,
chi ha compli questa ystoria	per vuy, verçene sacrata:
aidati lor e l'anima,	sempre verçene biata.

Per quanto riguarda il verso, a differenza di Toschi (1967: 132) e di Banfi ([1975] 1992: 255), credo che lo stadio più antico sia testimoniato da M e V. L'uso dell'otto-novenario è normale negli scongiuri duecenteschi (Baldelli 1983: VII e 99-100). Il verso lungo di F – che si adegua ancora una volta al modello di *Rayna possentissima* – è ottenuto attraverso l'inserzione di epiteti, cfr. i sintagmi *bianco lecto 2*, *caro fiolo 3* e l'insistenza sul *bel* corpo e le sue diverse parti (vv. 11-14).

Un caso più macroscopico è rappresentato dai vv. 9-10:

V	M	F	A2
le mani e i piedi	le mane e li piedi	i vostri bei pe'	Su la croxe
ti vedea	t'inchiavellavano	e le vostre	t' e' sta
inchiavellare		belle mane	ingiovà
		/ de agudi	
		e de chioldi	
		e' ve vedea	
		inchioldare	

Un solo verso sembra essere stato espanso grazie ad epiteti (*bei pe'*, *belle mane*), a una dittologia sinonimica (*de agudi e de chioldi...*) e a una figura etimologica (... *inchioldare*); l'imperfezione della rima (*mane*) denuncia l'aggiunta.

Ma la prova della rielaborazione di F viene dal confronto con il componimento IV del Laudario dei Battuti di Modena (1377), che contiene riferimenti che rimandano alla metà del Trecento ma potrebbe essere costituito da un nucleo più antico (Elsheikh 2001: VIII-IX). Questa lauda non solo ha uno schema simile (lunga tirata in *-à*) ma anche precise corrispondenze testuali con F. Ed. Elsheikh (2001: 10-11):

²³ Per l'ampia e duratura fortuna di questa lauda cfr. Varanini (1972: 20-27). La somiglianza era già notata da Toschi (1965: 1125).

<i>Laudario modenese</i>	<i>F</i>
e in su quella preciosa faça sî l'âm ferù e spudà; de spine, de boçi sî l'anno inco- ronà	la vostra bella faça de spudo inspu- daçare, la vostra bella testa de spin'e de boci incoronare
In su lo legno de la croxe el fo molto enchioldà ...	a lo legno de la croxe e' ve vedea menare, i vostri bei pe' e le vostre belle mane
le braçe ge tirano per força e sî g'enchioldane le man	de agudi e de chioldi e' ve vedea inchioldare

Il riuso di materiale laudistico ha permesso a F non solo di rielaborare i punti 1 (corona di spine) e 4 (crocifissione), ma anche di aggiungere un nuovo punto (2. sputo) nel racconto della Passione.

A chiudere il cerchio si noti che la lauda *Rayna possentissima*, che abbiamo visto agire come prototipo formale, era disponibile anche materialmente, essendo copiata tanto nella raccolta ferrarese come in quella modenese.

CONCLUSIONE

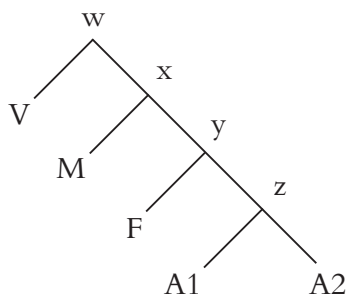
Sia la cronologia dei testimoni che l'assenza di versioni greche (cfr. Hasdeu [1879] 1984: 290; Popescu 1966: 178) inducono a credere che il focolaio della diffusione europea del *Sogno di Maria* sia proprio in Italia. È probabile poi che la sua genesi non preceda di troppo i nostri testi: tanto la devozione mariana quanto la valorizzazione dell'interiorità della preghiera sono fenomeni relativamente recenti²⁴.

La nostra analisi conferma, mi pare, l'idea di Toschi (1965: 1125) che, senza conoscere M, A1, A2, aveva identificato la forma originaria del *Sogno* con quella della preghiera-scongioro, una composi-

²⁴ Hain (1973: 228) arriva addirittura a individuare l'autore del *Sogno* in «ein Mönch, der das sensible Herz Mariens die Passion des Sohnes vorausahnen läßt». Io penserei piuttosto ad ambienti laici pervasi di “religiosità popolare” (Manselli 1983).

zione breve dotata di un nucleo narrativo e di un'organizzazione ritmica, con rime e assonanze²⁵.

Lo "stemma" che con più probabilità riassume i rapporti tra le versioni mi pare il seguente:



La diacronia ricostruita coincide nel nostro caso con la cronologia dei testimoni ed è coerente con una traiettoria geografica che va dalla Toscana (*w*, *x*) all'Italia settentrionale (*y*, *z*).

In *x* la scena si svolge a Betlemme e la Madonna all'inizio dorme. Cristo le chiede 'dormite o vegliate?'; *y* ha lasciato cadere il motivo della 'morte violenta', ha messo 'stare' in rima, il figlio è detto 'caro', il letto 'bianco', l'amore diventa 'amore e carità'; *z* ha sostituito 'dormite o vegliate?' con 'dormite o posate?', con la conseguente risposta 'non dormo né poso' che spezza la rima.

La forma più antica, testimoniata dalle versioni toscane e in particolare da *V*, è stata sottoposta in *F* all'influsso della lauda, sia attraverso singoli prelievi testuali, sia mediante modifiche strutturali. Questo processo doveva essere appena iniziato in *y*, come appare da *A1*, *A2*. La nostra storia ricorda così quella ricostruita da Baldelli (1983: 545ss) per il *Pianto della Vergine*: originariamente scritto in quartine di quinari doppi e poi tradotto nel genere più moderno della lauda-ballata.

²⁵ Sulla specificità del *Sogno* all'interno di questo genere testuale e sulla speciale *mise en abyme* che vi si determina mi ripropongo di tornare.

BIBLIOGRAFIA

- AIS* Jaberg, Karl-Jakob Jud, *Sprach- und Sachatlas Italiens und der Südschweiz*, 8 voll., Zofingen, Ringier, 1928-1940.
- LEI* Pfister, Max (poi anche Schweickard, Wolfgang), *Lessico etimologico italiano*, Wiesbaden, Reichert, 1979-
- OVI* *Corpus OVI* dell'italiano antico, a cura di Pär Larson ed Elena Artale, <<http://www.ovi.cnr.it>> (ultima consultazione 13 aprile 2017).
- REW* Meyer-Lübke, Wilhelm, *Romanisches Etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, Winter, 1935.
- Rohlf's Rohlf's, Gerhard, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, 3 voll., Torino, Einaudi, 1966-1969.
- TLIO* *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, fondato da Pietro Beltrami, diretto da Lino Leonardi, <<http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>> (ultima consultazione 13 aprile 2017).
- Baldelli, Ignazio, 1983. *Medioevo volgare da Montecassino all'Umbria*, 2^a ed., Bari, Adriatica.
- Banfi, Luigi, [1975] 1992. «Per il Sogno di Maria», in Id., *Studi sulla letteratura religiosa dal secolo XIII al XV*, Pisa, Giardini, pp. 243-256 [già col tit. «Due redazioni quattrocentesche del Sogno di Maria», in *Lares*, 41, pp. 199-207].
- Barbato, Marcello, 2010. «Un frammento della *Leggenda di Gianni di Procida* e il copista del *Novellino*», in *Medioevo Romanzo*, 34, pp. 291-313.
- Bertelli, Sandro, 1998. «Il copista del *Novellino*», in *Studi di Filologia Italiana*, 56, pp. 31-45.
- Bozoky, Edina, 2003. *Charmes et prières apotropaiques*, Turnhout, Brepols.
- Castellani, Arrigo, 1952. *Nuovi testi fiorentini del Duecento*, 2 voll., Firenze, Sansoni.
- , 2000. *Grammatica storica della lingua italiana*, I. *Introduzione*, Bologna, il Mulino.
- Contini, Gianfranco, [1961] 1990. «Esperienze di un antologista del Duecento poetico italiano», in Id., *Breviario di ecdotica*, Torino, Einaudi, pp. 175-210.
- Di Girolamo, Costanzo, 1983. *Teoria e prassi della versificazione*, 2^a ed., Bologna, il Mulino.
- Elsheikh, Mahmoud Salem, 2001. *Laudario dei battuti di Modena*, Bologna, Commissione per i testi di lingua.
- Ferraro, Giuseppe, 1875. *Regola dei Servi della Vergine Gloriosa*, Livorno, Vigo.
- Giannini, Giovanni, 1903-1904. «Un'altra preghiera popolare raccolta a Volterra», in *Niccolò Tommaseo. Rivista mensile delle Tradizioni Popolari d'Italia*, 1, pp. 141-142.
- Hain, Mathilde, 1973. «Der Traum Mariens. Ein Beitrag zu einem europäischen Thema», in *Dona Ethnologica Monacensia. Leopold Kratzenbacher zum 70. Geburtstag*, München, Oldenbourg, pp. 218-232.

- Hasdeu, Bogdan Petriceicu, [1879] 1984. *Cuvente den Bătrâni*, vol. II, București, Editura didactică și pedagogică.
- Manselli, Raoul (a cura di), 1983, *La religiosità popolare nel Medio Evo*, Bologna, il Mulino.
- Popescu, Mircea, 1966. «Il Sogno di Maria presso i romeni», in *Acta Philologica Societas Academica Daco-Romana*, 5, pp. 173-181.
- Rabboni, Renzo, 2002. «Per una bibliografia “italiana” di A.N. Veselovskij: gli studi sulla letteratura e sul folclore», in *Schede umanistiche*, 2002/1, pp. 5-88.
- Stella, Angelo, 1968. «Testi volgari ferraresi del secondo Trecento», in *Studi di Filologia Italiana*, 26, pp. 201-310.
- Toschi, Paolo, 1965. «Il sogno di Maria», in *Studi in onore di Alfredo Schiaffini*, 2 voll., Roma, Edizioni dell'Ateneo, vol. II, pp. 1104-1127.
- , 1967. «Ancora sul Sogno di Maria», in *Lares*, 23, pp. 113-138.
- Varanini, Giorgio, 1972. *Laude dugentesche*, Padova, Antenore.
- Veselovskij, Alexandr N., 1876. «Opyty po istorii razvitija chistsianskoj legendy. III. Son Bogorodicy i svoidnye redakcii epistolii», in *Žurnal Ministerstva narodnogo prosvješćenija*, 184/3, pp. 341-363.
- Videsott, Paul, 2009. *Padania scrittologica. Analisi scrittologiche e scrittometriche di testi in italiano settentrionale antico dalle origini al 1525*, Tübingen, Niemeyer.

Sonia Maura Barillari

MERIDIANA O MARIANNA? OSCILLAZIONI ONOMASTICHE
NEL MS. OXFORD, BODLEIAN LIBRARY, BODL. 851,
CC. 52R-53V (WALTER MAP, *DE NUGIS CURIALIUM*, IV, 11)

1. *Il Gerberto di Map*

È risaputo come la *nuga* di Map dedicata a Gerberto d'Aurillac e alle vicissitudini che lo avrebbero portato a raggiungere il soglio pontificio rappresenti un capitolo significativo – quantunque isolato, ‘extravagante’ – del ricco *dossier* relativo alla leggenda ‘nera’ sorta attorno al futuro pontefice. Prima di lui ne avevano scritto Guglielmo di Malmesbury nel *De gestis regum anglorum*¹ nonché, grossomodo nello stesso periodo, più icasticamente Orderico Vitale nell’*Historia ecclesiastica*², attingendo entrambi a fonti anteriori³.

Guglielmo, in una prosa fluente e per nulla avara di dettagli, profila la figura di un Gerberto bramoso di apprendere le arti magiche, che presto padroneggerà con perizia, grazie alle quali evoca un demonio capace di trarlo d’impaccio mentre fugge dal *philosophus* saraceno al suo inseguimento nel tentativo di recuperare un prezioso volume sottrattogli con la connivenza della figlia «cum qua assiduitas familiaritatem paraverat»⁴. Un demonio a cui si legherà con

¹ Portato a termine nel 1126 (con alcune aggiunte apportate negli anni tra il 1130 e il 1140), si legge, con traduzione a fronte, in Stubbs (1887-1889). La storia di Gerberto è narrata nei capitoli 167-169 e 172 del II libro.

² Composta fra 1114 e 1142, l’aneddoto che riferisce di un oscuro pronostico ricevuto da un demone compare nel XXVII capitolo del I libro, la cui stesura risale agli anni 1136-1141 (*PL*, CLXXXVIII, col. 94).

³ Nella fattispecie i *Gesta Romanae Ecclesiae* di Bennone di Osnabrück e la *Chronica* di Sigeberto di Gembloux. Le successive fasi di elaborazione della leggenda gerbertiana sono magistralmente ricostruite da Oldoni (2008), in partic. pp. 33-85.

⁴ Stubbs (1887-1889, II: 167, 5).

un patto indissolubile e che l'accompagnerà passo passo nella sua irresistibile ascesa. Ne conseguono la scoperta dei tesori di Augusto e la realizzazione di una testa artificiale in grado di rispondere con esattezza – ma solo in forma affermativa o negativa – ai quesiti rivoltile. Il finale è noto: tratto in inganno da un responso equivoco, Gerberto va incontro a una morte brutale, a espiazione di un pentimento troppo tardivo.

Pur avendo senz'altro presente questa versione, Map se ne discosta per proporre una storia radicalmente diversa: sostituisce il diavolo tentatore con una creatura dai tratti ferici – almeno all'apparenza – e dalla fisionomia ambivalente. Un'incantevole fanciulla che il giovane Gerberto incontra nel cuore di una folta foresta, mollemente assisa su un tappeto di seta accanto a un «maximum denariorum acervum»⁵. Aspettava proprio lui, la bella sconosciuta, pronta a concederglisi e a renderlo partecipe del suo infinito sapere: «he sunt noctes admiratissime Numae», commenta l'autore, rimarcando la cruciale concomitanza fra il rapporto erotico-amoroso e l'acquisizione di una conoscenza superiore. Sarà ella stessa a raggiungerlo sulla sua morte imminente, anche in questo caso con parole destinate a essere fraintese⁶, e a plaudere gioiosa per il loro prossimo, definitivo ricongiungimento oltremondano. Ricongiungimento a cui parrebbe non ostare neppure la sincera contrizione dell'amante, seguita da una piena e pubblica confessione.

Una riscrittura inedita e singolare che indusse Arturo Graf, nel suo studio su Silvestro II, a domandarsi dubitoso: «d'onde attingeva Gualtiero? Dalla propria fantasia, o da una tradizione scioperata e caduca, nata forse e morta in Inghilterra, prima che giungesse a valicar lo stretto e a propagarsi nel continente?»⁷.

Quel che è certo è che la 'cifra' che caratterizza, e in sé condensa, la rielaborazione di Map si enuclea a partire da una dominante ferica⁸,

⁵ Qui come in seguito si cita da James ([1914] 1983).

⁶ «Apparuit autem ei Meridiana anno sui papatus ultimo, designans ei vite securitatem donec Ierosolimis missam celebrasset, quod Rome commorans pro voto suo cauere putabat». In verità ella alludeva alla basilica romana di S. Croce in Gerusalemme, dove puntualmente accadde che Gerberto andasse a celebrare una messa, adempiendo così al pronostico.

⁷ [1892-93] (1984: 206).

⁸ Lo aveva già notato Harf-Lancner (1989: 148-154).

del resto apertamente esplicitata con l'instaurare un parallelismo fra l'amante fatata e la ninfa Egeria, ente semidivino, per quanto – come tutte le divinità pagane – oggetto di demonizzazione da parte della patristica. Dominante 'ferica' che chiaramente emerge dal raffronto con il *lai* di Lanval⁹, anch'esso con ogni probabilità ben presente all'autore¹⁰: come Lanval, Gerberto è «genere, moribus et fama nobilis», e come lui si trova ridotto in povertà. Anch'egli, poi, lascia affranto il consorzio abitato per rifugiarsi nella solitudine agreste. L'incontro con la giovane è altrettanto folgorante, e le sue ricchezze palesi. Nell'uno e nell'altro caso ella è lì proprio ad attendere il giovane, e sostanzia le proprie lusinghe amorose con profferte pecuniarie offrendogli un amore eminentemente sensuale e segreto. Ritroviamo inoltre il motivo dell'interdizione: per Lanval mantenere il segreto, per Gerberto respingere la figlia del prevosto di Reims di cui era stato a lungo infatuato: interdizione disattesa, come nel *lai*, che come nel *lai* non ha conseguenze, salvo pretendere che venga stipulato un accordo formale e unilaterale. Entrambi i racconti, infine, si chiudono con la rinnovata e perpetua unione dei due amanti in un altro mondo, un ritrovarsi che nella *nuga* è lumeggiato di una luce sulfurea.

2. Meridiana vs Marianna: oscillazioni della variantistica

Benché molte opere gli siano state attribuite¹¹, il *De nugis curialium* è, oltre a un certo numero di liriche¹², la sola di Map a essere giunta fino a noi. Rimasta allo stadio di appunti personali, magari suscettibili di ulteriori sviluppi, comunque in attesa di una revisione definitiva, non si può a rigore escludere che le singole *nugae* potessero essere circolate oralmente¹³, magari in una loro trasposizione in

⁹ In merito rinvio a Barillari (2016: 128-151).

¹⁰ Si consideri come i due autori, Walter e Marie, appartenessero alla stessa cerchia culturale, e frequentassero entrambi la corte di Enrico II Plantageneto.

¹¹ Fra cui il cosiddetto ciclo del *Lancelot en prose*. A questo proposito si veda Latella (1984-1987: 45-59).

¹² Cfr. Rigg (1977: 65-109).

¹³ A favore dell'ipotesi che Map concepisse per le sue *nugae* anche una diffusione orale possono essere addotte le due esortazioni rivolte agli *auditores*, oltre che ai *lectores*, presenti nell'*incipit* di III, 3 («laudet lector et amet auditor») e in conclusione di IV, 6 («lector et auditor disputent...»).

lingua volgare, se interpretiamo in questo senso quanto annota Giraldo Cambrense nel «Proemium secundae editionis» del III libro dell'*Expugnatio hibernica*:

[...] unde et vir ille, eloquio clarus, W. Mapus, Oxoniensis archidiaconus, cujus animae propitietur Deus, solita verborum facetia et urbanitate praecipua dicere pluries, et nos in hunc modum convenire solebat: «Multa, magister Giralde, scripsistis, et multum adhuc scribitis: et *nos multa diximus*. Vos scripta dedistis, et *nos verba*. Et quanquam scripta vestra longe laudabiliora sint, et longaeiora, quam dicta nostra, quia tamen haec aperta, *communi quippe idiomate prolata*, illa vero, quia latina, paucioribus evidentia, nos de dictis nostris fructum aliquem reportavimus, vos autem de scriptis egregiis, principibus literatis nimirum et largis obsoletis olim, et ab orbe sublatis, dignam minime retributionem consequi potuistis»¹⁴.

il *De nugis* fu redatto nella sua quasi totalità nei primissimi anni Ottanta del XII secolo (1181-1182)¹⁵, pur facendo registrare successive integrazioni risalenti al 1185 (II, 18), 1186 (I, 9), 1187 (I, 15), 1188, (la prima parte di V, 3), 1191 (la prima parte di IV, 2), 1193-1194 (V, 6), mentre è possibile che il corposo I, 25 («Incidencia magistri Guautieri Mahap de monachia»), risalga al 1177, dunque sia stato composto precedentemente – e indipendentemente – rispetto alla stesura degli altri testi che ne formano l'ossatura¹⁶. È assai verosimile che i *capitula* in cui è scandito – in sé pienamente autonomi dal

¹⁴ Giraldo Cambrense, *Expugnatio hibernica*, III, «Proemium secundae editionis et correctioris, regi Anglorum Johanni factae» in Dimock (1867: V, 410-411). Questo passo è stato addotto da K.G.T. Webster fra le prove che suggerirebbero di attribuire a Map un originale anglonormanno – di cui non è rimasta traccia alcuna – che sarebbe stato la 'fonte' del *Lanzelet* medio-alto tedesco. Cfr. Webster (1940: 272-279). Secondo l'opinione di Brooke e Mynors, Map potrebbe aver mentito, oppure le sue parole sarebbero state fraintese da Giraldo: James ([1914] 1983: XXII).

¹⁵ Così Brooke and Mynors in James ([1914] 1983: XXV). Per contro Hinton stabiliva quali termini *post quem* e *ante quem* di composizione dell'opera quelli che egli aveva fissato per il «Prologus» e l'«Epilogus» – incoerentemente collocati l'uno di seguito all'altro nell'unico testimone del *De nugis* – con cui si apre la *distincio* IV, ovvero il 1183 e il 1191. Cfr. Hinton (1917: 108). L'ordine con cui l'autore avrebbe stilato le cinque *distinctiones* in cui è suddiviso il *De nugis* sarebbe, secondo i suoi editori più recenti, il seguente: IV, V, I, II, III: James ([1914] 1983: XXIX).

¹⁶ Rammentiamo che molti elementi convergono a dimostrare che l'ordinamento dei capitoli del manoscritto non corrisponde a quello originale. Cfr. James ([1914] 1983: XXV-XXVI e XXVIII-XXIX).

punto di vista diegetico – abbiano avuto una diffusione circoscritta alla ristretta cerchia del *milieu* plantageneto per il quale era stato concepito. La sola eccezione sarebbe costituita dalla *Dissuasio Valerii ad Ruffinum philosophum ne uxorem ducat* (IV, 2-5) che l'autore stesso afferma «placuisse multis, avide rapitur, transcribitur intente, plena iocunditate legitur» (IV, 5)¹⁷. Una 'fortuna' di cui si rinvengono perspicui riscontri nell'unico codice che tramanda il *De nugis* – il ms. Bodley 851 conservato alla Bodleian Library di Oxford – il quale ai margini laterali e inferiori dei fogli dove è trascritta (nella fattispecie i ff. 45r-47r) reca numerose glosse vergate da una mano differente ma grossomodo coeva precedute o sovrastate da un segno (·/) riprodotto all'interno del corpo della scrittura in corrispondenza della parola chiosata. Che non si tratti di semplici «tentativi di un lettore di interpretare il testo»¹⁸ ma di varianti testuali frutto di una collazione con almeno un altro testimone è dimostrato dal fatto che in molti casi sono latori della versione corretta¹⁹ o consentono di sanare più o meno estese lacune²⁰. La stessa cosa può dirsi per quasi tutte le altre rare volte in cui l'anonimo revisore interviene: le necessarie integrazioni *inquiens, qui, vindictam* e *hec* rispettivamente ai ff. 8v, 9v, 12v e 21r, le correzioni *detestabilis* (ms.: *destibilis*, 19v) e *Atreum* (ms. *Arthurum*, cassato, 23v), tutte relative alla *distinctio* I. Di fatto irrelata risulta invece l'integrazione *se absentat* di 58v (*distinctio* II) e erronea la correzione *sexterna* al f. 63v di «*s*»*extercia* privo della *s* iniziale (*distinctio* V)²¹, mentre per emendare un inammissibile *fone* al f. 14v sono proposte diverse alternative: «al fone .i. sono: al fovea: al fonte: al fomi»²², delle quali *fonte* è la sola appropriata.

¹⁷ A confermarcelo è la cospicua tradizione manoscritta dell'opera di cui si contano oltre 160 testimoni.

¹⁸ A sostenerlo è Spetia (2016: 107).

¹⁹ Così *toxicon* (p. 288), *infernum* (p. 294), *respexit* e *publicare* (p. 298), *Iunonem* (p. 300), *neutra* e *inviis* (p. 304). Qui come nella nota successiva si fa riferimento alla paginazione dell'edizione James.

²⁰ Un *saut du même au même* (p. 294), la lacuna *lingua* (p. 300), la lacuna *feminarum* (p. 302), un'ampia lacuna (p. 306), un'altra più ridotta (p. 310).

²¹ Alla stessa mano è verosimilmente attribuibile l'introduzione della punteggiatura, frequente ma limitata al segno ·'. A un'altra mano posteriore – forse quella dell'antiquario Cuthbert Ridley che donò il codice alla Bodleian Library nel 1601 – si devono le note a margine presenti ai ff. 20rv, 21v, 25v e 26rv.

²² L'abbreviatura .i. sta per *id est*.

Ciò induce a prendere in considerazione in maniera più attenta e ponderata il problema dell'oscillazione onomastica che il manoscritto presenta in IV, 11, «De fantastica deceptione Gerberti»²³ (ff. 52r-53v), dove la spiritale amante del protagonista è denominata alternatamente *Meridiana* e *Marianna*, e nell'un caso come nell'altro i *marginalia* registrano sempre anche l'altra occorrenza (ovvero *Marianna* se a testo c'è *Meridiana* e viceversa): più precisamente, delle sette volte che il nome è citato il manoscritto reca 4 volte *Meridiana* e tre *Marianna*, tanto da fare osservare agli editori: «the marginalia may suggest that Map never made up his mind whether her name was to be Marianna or Meridiana»²⁴.

Preliminarmente va notato come le note marginali siano particolarmente presenti, e appropriate, non solo nella *Dissuasio* ma anche in gran parte della *distinctio* I e, in termini quantitativamente significativi, in questa *nuga*, per cui è lecito supporre che anch'essa (come forse alcuni *capitula* del primo libro, dalle decise connotazioni 'politiche' e animati da una considerevole *vis* polemica) abbia avuto una qualche diffusione separatamente dal resto della raccolta, quale componimento a sé stante, tale da giustificare una seppur limitata variantistica. Diffusione che potrebbe trarre una possibile motivazione proprio dalla notorietà di cui godevano al tempo le tenebrose aberrazioni imputate al dotto pontefice in virtù delle quali ben poteva insorgere una comprensibile curiosità per la nuova versione offerta dal chierico gallese. Ciò concorrerebbe inoltre a spiegare – a meno di non dar credito alla succitata ipotesi che Map non abbia mai saputo decidersi fino in fondo su come chiamare quel personaggio che aveva introdotto *ex novo* in una vicenda notoria ai più – il confuso avvicendamento dei nomi anche a poche righe di distanza (*Meridiana*, *Marianna*, *Marianna*, *Marianna*, *Meridiana*, *Meridiana*, *Meridiana*), addebitabile a una serie di guasti da collocarsi ai piani alti della tradizione che poterono essersi generati unicamente po-

²³ Si tenga presente che è assai probabile le rubriche da cui traggono il titolo i *capitula* del *De nugis* non siano ascrivibili a Map ma sarebbero piuttosto state apposte da un suo 'segretario' – dunque non necessariamente dopo, o molto dopo, la morte dell'autore, come invece riteneva Hinton – per fornire una sorta di 'guida' ai contenuti di un'opera composta in maniera disorganica. Cfr. Hinton (1917); James ([1914] 1983: XXVII).

²⁴ James ([1914] 1983: 352-353).

stulando più *codices interpositi* fra l'archetipo di IV, 11 e il Bodley 851. Guasti di cui senza dubbio era già latore l'antigrafo e che quello che sappiamo essere un copista sciatto e malaccorto si è limitato a riprodurre.

Ciò che è sicuro è che nell'originale stilato, o dettato, da Map uno e un solo nome poteva ricorrere. Resta solo da stabilire quale.

Partendo dal presupposto che in esso suddetto nome apparisse in chiave abbreviata, la differenza fra le due forme risulta minima: con il *titulus* ondulato impiegato a sostituire il nesso vocale + *r* (in questo caso *er* o *ar*) e quello lineare la *n* (scempia o geminata), le distingue solamente la sillaba *di*, per cui equivocare e scambiare l'una con l'altra è del tutto ammissibile. Tenuto conto della sostanziale 'opacità' di Marianna – il che ne fa una *lectio difficilior* – a fronte di Meridiana, in certo qual modo evocato, suggerito dalla notazione cronica di poco precedente secondo la quale «exit ... Gerbertus civitatem hora meridiana», è oltremodo plausibile che il secondo sia stato sostituito al primo in ragione di una comprensibile sovrapposizione e identificazione della seducente epifania dalla natura fantasmatica («fantasma sive prestigium timens») con il demone meridiano alle cui manifestazioni il mezzodì era particolarmente propizio.

Una sovrapposizione oggettivamente congruente sotto il profilo semantico e concettuale²⁵ ma non da quello ecdotico: mentre infatti è ammissibile, all'atto della copia, leggere frettolosamente un Marianna abbreviato come Meridiana, oppure correggerlo scientemente, sorretti nell'un caso come nell'altro dall'eco memoriale di un recente riferimento al meriggio non lo è altrettanto l'opposto, non trovando Marianna alcun appiglio né supporto nel bagaglio culturale e narrativo più comunemente condiviso.

Si può pertanto supporre che la confusione attestata nel Bodley 851 si sia prodotta a partire da una cattiva lettura o da un emendamento iniziale non successivamente sorretti da un'uniformazione

²⁵ Sulla fisionomia teologica del demone meridiano basti il rinvio ad Agamben ([1977] 2011: 5-14). Il *De nugis* menziona espressamente il demone meridiano – senza tuttavia circostanziarne aspetto e estrinsecazioni tali da consentire congrui confronti – in V, 6 («De morte Willelmi Rufi regis Anglorum») sostenendo che il pessimo Guglielmo Rufò ne sarebbe stato preda: «demonio meridiano deditus».

coerente dei lessemi corrispondenti, forse seguita, in una o più copie seriori, da un succedersi di parziali interventi di ripristino di una omogeneità originaria²⁶.

Quanto al nostro revisore, alla prima comparsa del nome – Meridiana, sul manoscritto – segnala a margine «al Marianna ut *infra*», ossia altrove (*alias*), o altrimenti (*alias, aliter*), o in un altro esemplare (*aliud exemplar*) come sotto, più in basso²⁷: ma se *al* compare spesso, benché non sempre, nelle sue postille ad indicare – a quanto credo – una lezione desunta effettivamente da un altro esemplare del *De nugis* in suo possesso²⁸, *ut infra* è utilizzato soltanto qui, e ritengo lo sia per asseverare la correttezza della propria fonte col ricomparire della sua lezione poco oltre, nell'altra colonna, laddove invece – essendo improbabile che tale fonte recasse occorrenze sempre esattamente invertite rispetto a quelle attestate nel codice Bodley – in seguito *al* può segnalare semplicemente la duplice onomastica presente nel testo.

3. Marianna

Resta da chiederci se il nome Marianna risulti poi così irrelato al contesto come a prima vista sembrerebbe²⁹. E esso, in verità, potrebbe essere la trasposizione latina (il camuffamento?)³⁰ di Mo-

²⁶ A confermarlo interverrebbero le sequenze compatte in cui compaiono i nomi dopo l'occorrenza iniziale Meridiana: prima tre volte di seguito Marianna poi altrettante volte di seguito Meridiana.

²⁷ Di questa opinione James (1914: VI-VII).

²⁸ Altrimenti non si spiegherebbero glosse con termini privi di significato quali *fomi* e *sexterna* (ff. 14v e 63v) oppure palesemente irrelate come *se absentat* al f. 58v. Che abbiamo a che fare con un revisore colto lo dimostra la notazione, sempre al f. 14v, «fone *id est* sono», che riconduce il lemma al gr. φωνή.

²⁹ È quanto sostiene Spetia (2016: 108).

³⁰ Non si può escludere che tale soluzione grafica sia stata indotta o influenzata dall'allusione di Origene a una setta che avrebbe fatto riferimento a una Mariamme (equivalente greco di Myriam) da cui avrebbe anche derivato il suo nome. Tale riferimento compare, assieme ad altri parimenti relativi ad analoghe consorterie facenti virtualmente capo a figure femminili (Sibilla, Elena, Marcellina, Salomé), nel *Contra Celsum* (V, 62), scritto apologetico (248 ca.) in cui l'autore confuta punto su punto gli asserti contenuti nell'*Alethès lógos* (176-177 ca.) del neoplatonico Celso, opera perduta – come tutta la produzione del medesimo – di cui siamo in grado di ricostruire impianto e contenuti proprio grazie al trattato origeniano che ne riproduce ampi stralci

ryen, Morien³¹, esito medio gallese (lingua com'è ovvio ben padroneggiata dall'autore) dell'antico gallese o antico bretone Morgen – letteralmente 'nato/nata dal mare' – che è poi la forma ortografica con cui è denominata Morgana nella prima fonte a noi nota ove sia menzionata, la *Vita Merlini* di Goffredo di Monmouth (1150 ca.): «Morgen ei nomen didicitque quid utilitatis / gramina cuncta ferant ut languida corpora curet» (vv. 920-921)³². Morgen è una, la più bella, la più potente, delle nove sorelle signore dell'Insula Pomorum, l'Isola Fortunata dove è condotto Artù ferito dopo la battaglia di Camlann per essere affidato alle sue cure:

hoc rectore ratis cum principe venimus illuc,
 et nos quo decuit Morgen suscepit honore,
 inque suis talamis posuit super aurea regem
 fulcra manūque sibi detexit vulnus honesta
 inspexitque diu, tandemque redire salutem
 posse sibi dixit, si secum tempore longo
 esset et ipsius vellet medicamine fungi. (vv. 932-938)

Sappiamo che, a dispetto della 'speranza bretone', Artù non ha mai fatto ritorno da quell'isola, e che Morgana – ragionevolmente in ossequio a tratti pertinenti pregressi – diverrà di lì a poco il fulcro

per refutarli. La Mariamne ivi citata con tutta probabilità è riconducibile a quella che compare nella prima *Apocalisse* di Giacomo così come è attestata in uno dei papiri di Nag Hammâdi: «for you have begun to understand their roots from beginning to end. Cast away from yourself all lawlessness. And beware lest they envy you. When you speak these words of this perception, encourage these four: Salome and Mariam and Martha and Arsinoe». Nomi che peraltro compaiono associati per due volte anche nel libro manicheo dei *Salmi*, Schoedel (1979: 99) (ringrazio la collega Martina Di Febo per avermi indicato le suddette occorrenze). Map potrebbe essere venuto a conoscenza – direttamente o indirettamente – di tale passo di Origene durante i suoi studi teologici a Parigi presso Gerard la Pucelle, considerato anche l'interesse da lui manifestato nei confronti dei movimenti eretici (*De nugis curialium* I, 29, 30, 31) che, fra l'altro, lo porterà a ingaggiare un vivace dibattito con due esponenti valdesi al terzo Concilio Laterano tenutosi a Roma nei 1179 a cui partecipava in rappresentanza del suo sovrano. Sulla fortuna di Origene – che secondo Dom Jean Leclercq era fra tutti gli antichi autori greci, e in tutti i campi, il più letto – nel corso del Medioevo si veda Lubac de ([1959] 2006: 233-253); Leclercq (1957: 90).

³¹ Va tenuto tuttavia in conto anche il possibile intervento di uno dei primi copisti volto a correggere un originario – e non compreso – Moriena.

³² Qui e in seguito si cita da Clarke (1973).

di narrazioni incentrate sul tema del rapimento in una terra incantata di un mortale destinato a farsene amante³³. Unione sterile – a differenza di quella con le fate ‘melusiniane’ – con un essere soprannaturale che assai presto, nella letteratura romanzesca, sarà oggetto di un ‘viraggio’ orientato verso una polarizzazione negativa atta a renderla, da benigna depositaria di una sapienza arcana proclive agli amori sensuali, una figura inquietante e minacciosa.

Carattere, quest’ultimo, che pienamente si dispiega già nella *nuga* di Map, enunciato fin dalla frase incipitaria, «fantasticam illusionem»³⁴: a determinarlo sono infatti la *fantasia* – potenza dell’anima che secondo la teoria medievale della visione (di ascendenza agostiniana e ben compendiata nel *Liber de spiritu et anima*³⁵) costituisce il *medium* imprescindibile fra exteriorità e interiorità, fra materiale e immateriale, fra tangibile e incorporeo³⁶ presiedendo alla *visio spiri-*

³³ Doveroso il rinvio al saggio, per quanto datato, di Paton (1903: 1-166), così come a Harf-Lancner (1989: 311-343); si veda infine Loomis ([1927] 1997: 191-194).

³⁴ Merita di essere sottolineato come tale espressione («fantastica illusione») è utilizzata da Map anche per designare il diavolo Morpheus in IV, 6 («De Eudone puero a demone decepto»).

³⁵ Composto nella seconda metà del XII secolo (1170 ca.), fu ascritto per lungo tempo ad Agostino prima di essere attribuito ad Alchero di Chiaravalle, il quale l’avrebbe redatto in risposta a un’opera, *l’Epistola de anima*, da lui stesso sollecitata e stilata in forma di lettera da un altro monaco cistercense, Isaac de l’Étoile, attorno al 1162. In ragione della grande popolarità che ebbe fra la fine del XII secolo e l’inizio del successivo, dell’influenza che esercitò sui più eminenti pensatori di questo periodo e, non ultimo, del suo riassumere le principali dottrine sull’anima e le sue facoltà espresse nel corso del medioevo, esso rappresenta un ottimo referente a cui rifarsi per chiarire alcuni aspetti della teoria medievale della visione. L’autorevolezza di cui godette l’opera è senz’altro da mettere in relazione con l’erronea attribuzione a sant’Agostino, attribuzione energicamente rigettata da san Tommaso che in essa vedeva – e a ragione – un’arma efficace con cui combattere la diffusione dei principî della filosofia aristotelica all’interno del pensiero cristiano. In verità, pur conservando una netta dicotomia fra corpo e anima di ascendenza neoplatonica, riflessa in una patente gerarchizzazione delle virtù intellettive e del potenziale speculativo a esse connesso, la trattazione si discosta in parte da Agostino ammettendo una sia pur limitata dipendenza della seconda dalla sfera dell’esperienza sensoriale e delle cognizioni che ne derivano, e integrando la nozione tutta agostiniana di un’assoluta superiorità dell’anima con la teoria aristotelica in base a cui l’astrazione della sostanza intellegibile delle cose è resa possibile soltanto dalla corrispondenza, e conseguente interazione, fra intelletto e *realia*. Per una disamina più approfondita rinvio a Barillari (2014: 59-82).

³⁶ Tale interazione si realizza principalmente per il tramite dell’*imaginatio* che consente di ‘tradurre’ in un ‘linguaggio’ accessibile alla *ratio* i dati raccolti dai sensi: «sensus visibilia percipiuntur, in imaginatione continentur visibilium imagines et si-

*tuale*³⁷ – e l'*illusio*, ossia quelle immagini che essa può ingenerare o raccogliere. «A fantasia, quod est aparicio transiens dicitur fantasma»³⁸, ciò che è una parvenza transitoria è chiamato *fantasma* da *fantasia*, recita l'esordio di un'altra *nuga* posta a suggello e chiarimento di quella precedente³⁹, viatico per altre a seguire. E «fantasma sive prestigium» è quanto inizialmente Gerberto crede possa, debba essere la fascinosa fanciulla, tanto che «subtrahit ergo pedem furtim ut effugiat».

Non proprio il diavolo, dunque, quello che decreta la fortuna mondana dell'ambizioso *clericus* di Aurillac, bensì un'entità 'spiritale' che però con esso ha in comune le modalità da cui attinge il suo sapere, derivante dalla conoscenza delle cose passate («preteritorum habebat scienciam»). Esattamente le stesse modalità addotte dalla teologia dell'epoca per spiegare la preveggenza dei demoni: «accessit autem daemonibus per tam longum tempus, quo eorum vita protenditur, rerum longe major experientia, quam hominibus potest evenire»⁴⁰. Ed esattamente come si imputava a questi ultimi l'ammaliante apparizione pretende da Gerberto un ossequio formale, quell'*hominum* che nel medioevo sussume in sé ogni possibile vincolo con gli emissari del Maligno⁴¹: «ad securitatem quia deliquerat poscit, et optinet, et in eius perseverat tutus obsequio».

Marianna/Moryen/Morgana potrebbe quindi rappresentare una risposta al profondo ripensamento, e conseguente riassetto, delle categorie mediante le quali analizzare, interpretare, valutare quanto sfuggiva all'umana comprensione posto in essere sul finire del XII secolo, in corrispondenza coll'innescò di un lento ma progressivo, e irrevocabile, processo di trasformazione dell'impianto noologico che, mediante un radicale ripensamento dei rapporti sussistenti fra

militudines, ad rationem pertinent visibilium rationes et definitiones et invisibilium investigationes». *Liber de spiritu et anima*, XII (PL, XL, col. 788).

³⁷ «In prima parte cerebri vis animalis vocatur phantastica, id est imaginaria; quia in ea corporalium rerum similitudines et imagines continentur, unde et phantasticum dicitur». *Liber de spiritu et anima*, XXII (PL, XL, col. 795).

³⁸ James ([1914] 1983: II, 13).

³⁹ Quella che ha quale protagonista Edricus Wilde, che una notte rapì da un gruppo di donne danzanti la creatura ferica che sarebbe diventata sua moglie.

⁴⁰ *Liber de spiritu et anima*, XXVIII (PL, XL, col. 799).

⁴¹ Sui fondamenti teologici della ritualità del patto con il diavolo si veda Boureau (2006: 88-93).

immanente e trascendente⁴², determinò il graduale passaggio di determinati composti culturali dall'universo mitico, o leggendario, alla dimensione demoniaca⁴³. Così la fata amorosa che trattiene l'eroe in un altrove inattingibile, mercé l'aperta associazione con la perturbante ora meridiana, si ammanta di un'aura diabolica, condannata a conservare la sua originaria natura solo negli spazi fittizi delle «ambages pulcerrimae» di cui sono intessute le trame dei romanzi.

BIBLIOGRAFIA

- Agamben, Giorgio, [1977] 2011. *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi.
- Barillari, Sonia Maura (a cura di), 2012. *Fate. Madri - amanti - streghe*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- , 2016. «Gerberto, Eudone e il fantasma di Lanval», in Barillari / Di Febo 2016, pp. 128-151.
- , «Il lessico del 'fantastico'. Prime ricognizioni: le *Nugae* di Walter Map», in Di Fabio 2014, pp. 59-82.
- Barillari, Sonia Maura / Martina Di Febo (a cura di), 2016. *Fantasia e fantasmi. Le fucine medievali del racconto*, Aicurzio (MB), Virtuosa-Mente.
- Boureau, Alain, 2006. *Satana eretico. Nascita della demonologia nell'Occidente medievale*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, pp. 88-93 [ed. or.: Paris, Odile Jacob, 2004].
- Clarke, Basil, 1973. *Geoffrey of Monmouth, Vita Merlini*. ed. by B. C., Cardiff, University of Wales Press.
- Di Fabio, Clario, (a cura di), 2014. *Natura, artificio e meraviglioso nei testi figurativi e letterari dell'Europa medievale*, Roma, Aracne.
- Di Febo, Martina, 2012. «Il corpo del *phantasma*: la maledizione della fata», in Barillari 2012, pp. 85-108.
- Dimock, James F., 1867. *Giraldi Cambrensis Opera*, ed. by J. F. D., London, Longmans, Green, Reader, and Dyer.
- Graf, Arturo, [1892-93] 1984. «La leggenda di un pontefice (Silvestro II)», in Id., *Miti, leggende e superstizioni del Medio Evo*, Milano, Mondadori, pp. 191-219 [ed. or.: Torino, Loescher].
- Harf-Lancner, Laurence, 1989. *Morgana e Melusina. La nascita delle fate nel Medioevo*, Torino, Einaudi, pp. 148-154 [ed. or.: Paris, Champion, 1984].

⁴² Guidato *in primis* dall'affermarsi del concetto della realtà, della concretezza degli effetti prodotti dall'azione del demonio, destinati presto a passare dal campo dell'*imaginatio* a quello del *sensus*, del sensoriale.

⁴³ In merito si veda Di Febo (2012: 85-108).

- Hinton, James, 1917. «Walter Map's De nugis curialium: its plan and composition», in *Publications of the Modern Language Association of America*, 32, pp. 81-132.
- James, Montague Rhodes, [1914] 1983. Walter Map, *De nugis curialium. Courtiers' trifles*, edited and translated by M. R. J., revised by C. N. L. Brooke and R. A. B. Mynors, Oxford, Clarendon Press.
- Latella, Fortunata, 1984-1987. «Gualtiero Map e i primi sviluppi del romanzo arturiano», in *Le forme e la storia*, 5-8, pp. 45-59.
- Leclercq, Jean, 1957. *L'amour des lettres et le désir de Dieu. Initiation aux auteurs monastiques du Moyen Age*, Paris, Éditions du Cerf.
- Loomis, Roger Sherman, [1927] 1997. *Celtic myth and arthurian romance*, Chicago, Academy Chicago Publishers [ed. or.: New York, Columbia University Press].
- Lubac, Henri de, [1959] 2006. *Esegesi medievale. I quattro sensi della scrittura*, vol. 1, sez. V: *Scrittura ed Eucarestia*, Milano, Jaka Book [ed. or.: Paris, Aubier].
- Oldoni, Massimo, 2008. *Gerberto e il suo fantasma. Tecniche della fantasia e della letteratura nel Medioevo*, Napoli, Liguori.
- Parrot Douglas M., 1979. *Nag Hammadi codices V, 2-5 and VI with Papyrus Berolinensis 8502, I and 4*, ed. by D. M. P., Leiden, E. J. Brill.
- Paton, Lucy Allen, 1903. *Studies in the fairy mythology of arthurian romance*, Boston, Ginn.
- PL = *Patrologiae cursus completus. Series latina*, ed. Jacques Paul Migne, Paris, apud J. P. Migne editorem, I-CCXXI, 1844-1865.
- Rigg, Arthur George, 1977. «Goliath and other pseudonyms», in *Studi medievali*, III serie, 18, pp. 65-109.
- Schoedel, William R., 1979. «The First Apocalypse of James», in Parrot 1979, pp. 65-104.
- Spetia, Lucilla, 2016. «La misoginia all'origine del fantastico in Walter Map», in Barillari / Di Febo 2016, pp. 105-127.
- Stubbs, William, 1887-1889. *Willelmi Malmesburiensis monachi, De gestis regum anglorum libri quinque. Historiae novellae libri tres*, edited from manuscripts by W. S., 2 voll., London, Longman, [rist. anast., Nendeln (Liechtenstein), Krauss Reprint, 1964].
- Webster, Kenneth G.T., 1940. «Walter Map's French things», in *Speculum*, 15, pp. 272-279.

Simonetta Bianchini

AMYGDALA.

DIZIONARIO DEI SIMBOLI BOTANICI

Il *Dizionario dei simboli botanici* era stato presentato una prima volta nel 1996, al IV Convegno annuale SIFR tenutosi a Firenze il 25 e 26 ottobre, in una comunicazione intitolata *Valore simbolico delle piante nei romanzi cristiani. Preliminari per un dizionario dei simboli botanici in letteratura*. In quell'occasione ne avevo illustrato la necessità come strumento di lavoro e avevo descritto il metodo che avevo intenzione di adottare. Dopo un tentativo di ricerca finanziata per avviare lo spoglio e la catalogazione del materiale che sarebbe dovuto confluire nelle singole schede, ricerca frustrata dalla mancanza di partecipanti attivi, ho deciso di continuare il lavoro da sola, con tutti i ritardi conseguenti, e di pubblicare le singole schede in articoli separati. Finora è stata pubblicata solo la scheda *ABIES* (Bianchini 2009: 35-43), ma spero di poter completare, in tempi non biblici, tutte le schede della lettera *A* i cui materiali sono già stati approntati.

Proprio perché è un lavoro in cui credo e al quale tengo, voglio dedicarne almeno una parte a Margherita, una cara amica dei tempi bui e di quelli felici.

Il mandorlo, contrariamente ad altre piante, non ha il fusto molto alto, come quello del pino, dell'abete o di altri alberi del genere, né importanti e peculiari proprietà taumaturgiche, tranne alcune nel frutto (cfr. 4.a), e non ha neanche un profumo intenso. Gli unici elementi presi in considerazione nella *Patrologia Latina* sono la fioritura precoce, il colore bianco dei fiori e il frutto, anche se quest'ultimo, che presenta endocarpo legnoso e seme dolce, nei commenti

viene spesso ad essere accomunato ad altri frutti con le stesse caratteristiche, primo fra tutti la noce, in quanto «Nuces [...] generaliter dicuntur omnia tecta corio duriori, ut pineae, avellanae, juglandes, castaneae, amigdalae» (Isid., *Etym.*; *PLD* 82, 613).

Sembrerebbe una pianta poco interessante, eppure anch'essa è stata oggetto di interpretazione simbolica da parte dei Padri della Chiesa. Oltre ai simbolismi che la interessano, è stata anche assimilata alla Sacra Spina, generalmente identificata con una delle spine della corona imposta a Cristo durante la Passione: i commenti sottostanti (cfr. 1.b) dimostrano che già nel sec. IV erano noti miracoli che vedevano apparire gemme biancastre sulla sua sommità, fenomeno che continuerà ad essere attestato fino ai nostri giorni perdendo, però, col passare del tempo, la primitiva assimilazione ai fiori del mandorlo. Sembra invece strano constatare che mentre alcuni simbolismi continuano ad essere vitali ancor oggi, anche se con minime modificazioni, nessun Padre della Chiesa faccia mai cenno alla forma del frutto, molto utilizzata nelle arti figurative, dipinti, miniature, affreschi, fregi architettonici e statue, dove tende, fin dal sec. VI, a circondare soprattutto la figura di Cristo risorto e, più tardi, anche quella della Madonna assunta in cielo. Se si scorre il punto 2.a di questa scheda, infatti, si noterà che il Cristo risorto è, sì, accostato esplicitamente ad una caratteristica del mandorlo ma alla precocità della fioritura e non alla forma del suo frutto.

Gli esiti romanzi del nome, tranne per quanto riguarda l'area laterale orientale, che continua la forma del latino classico, derivano dal latino tardo AMANDŪLA, incrocio tra AMIDDŪLA (<AMYGDALA) e MANDĚRE.

AMYGDALA

Il mandorlo (*Prunus dulcis*) è una pianta della famiglia delle Rosacee. È un piccolo albero alto fino a 5 metri; presenta radici a fittone e fusto dapprima diritto e liscio e di colore grigio, successivamente contorto, screpolato e scuro; le foglie, lunghe fino a 12 cm, sono lanceolate e picciolate; i fiori, bianchi o leggermente rosati e con un diametro fino a 5 cm, hanno 5 sepali, 5 petali, 40 stami (disposti su tre verticilli) e un pistillo con ovario semi-infero. I fiori sbocciano in genere all'inizio della primavera e, se il clima è mite, anche a fine febbraio. Il mandorlo è nativo dell'Asia sud-occidentale ma la forma do-

mestica può maturare i frutti anche al nord delle Isole Britanniche. Il mandorlo selvatico cresce nel Mediterraneo orientale e nel Levante; i mandorli sono stati coltivati inizialmente proprio in questa regione. Il frutto del mandorlo selvatico contiene glucoside amigdalina, che si trasforma nel mortale acido cianidrico in seguito a danni al seme. A seconda delle caratteristiche della mandorla, si distinguono le seguenti varietà: *amara*, i cui semi risultano tossici; *dulcis*, i cui semi sono utilizzati nell'alimentazione, nell'industria dolciaria e per l'estrazione dell'olio di mandorla officinale; *fragilis* (o sticciamani), con seme dolce, ma endocarpo non legnoso.

Lat. *amygdala*, it. *mandorla*, cat. *amenla*, *ametlla*, fr. *amande*, port. *amêndoa*, prov. *amendola*, *amella*, sp. *almendra*, rum. *migdală*.

1. Fiore del mandorlo, di colore bianco

a. *la vecchiaia*: «Et florebit amygdalum, et impinguabitur locusta, et dissipabitur capparitis: quoniam ibit homo in domum aeternitatis suae: et circumibunt in platea plangentes. Per metaphoram etiam nunc de membris hominis Ecclesiastae sermo est: quod cum senectus advenerit, capillus incanuerit, tumuerint pedes, libido refrixerit¹, et homo morte fuerit dissolutus: tunc revertetur in terram suam» (Girol., *Comm.E.*; *PLD* 23, 1110); «Hoc autem ideo, quia haec verba ambigua, cum in vocabulis suis, et amygdalum, et locustam, et capparim sonent, aliud derivata significant, et per figuram ad sensus qui seni conveniunt, derivantur» (Girol., *Comm.E.*; *PLD* 23, 1111); «Nam in flore amygdali canos capillos, in impinguatione locustae tumorem pedum, in dissipatione capparitis concupiscentiae frigus ostendit. Quae cum seni in postremae vitae tempore accesserint, tunc necesse est in terram, id est, quasi in aeternitatis suae domum redeat» (Euch., *Instr.*; *PLD* 50, 795); «Florebit amygdalum, impinguabitur locusta, et dissipabitur capparitis, quoniam ibit homo in domum aeternitatis suae, et circumibunt in platea plangentes. Per metaphoram etiam nunc de membris nostris Ecclesiastis sermo est, quod cum senectus advenerit, capillus incanuerit, intumuerint pedes, libido refrigerit, et homo fuerit dissolutus, tunc revertatur in terram suam aeternitatis suae, ad sepulcrum, exsequiis rite celebratis atque finitis, plangentium in platea circa sepulcrum turba praecedente. Haec vero nomina, amygdalum, locusta, et capparitis, per figuram seni conveniunt; amygdalum pro canitie, locusta pro crurum dolore ac pedum tumore, et capparitis pro frigescente libidine, secundum etymologiam Hebraicae interpretationis, ut diximus, seni conveniunt» (Alic., *Op.ex.*, *IV*, 12; *PLD* 100, 717); «Tradunt per haec humanorum membrorum fieri significantiam: nam in flore amygdali canos capillos, in impinguatione locustae

¹ Le metafore della locusta e del capperone sono utilizzate sia perché la prima si muove saltando (cfr. Di Fonzo 1967: 322) sia perché ha le zampe posteriori (= i piedi) lunghi e magri (cfr. Daly / Daly 1975: 395), mentre il capperone avrebbe, nell'*Interpretazione giudaica*, una connotazione sessuale (cfr. Di Fonzo 1967: 322).

humorem pedum, in dissipatione capparum concupiscentiae frigus ostendit: quae cum seni in postremae aetatis tempore acciderunt, tunc necesse est, ut in terram, id est, quasi in aeternitatis suae domum redeat» (Rab.M., *Univ.*, XIX, 6; *PLD* 111, 514); «annos octoginta aut proximos aut transactos aut insistentes aspicias, supervenientem mansuetudinem Dei ne contempnas, ne correctionem durius sustinens, florem tui capitis amygdalum advertas» (Rath.Ver., *Prael.*, II, 13; *PLD* 136, 218); «Florebit amygdalus, impinguabitur locusta, et dissipabitur capparum: quoniam ibit homo in domum aeternitatis suae, et circuibunt in platea plangentes. Per metaphoram etiam nunc de membris hominis Ecclesiasticus sermo est, quod cum senectus advenerit, capillus incanuerit, tumuerint pedes, libido refrixerit, et homo morte fuerit dissolutus, tunc revertatur in terram suam, et in domum aeternitatis suae sepulcrum, exsequisque rite celebratis, plangentium funus turba praecedat» (Rup., *Comm.E.*, 5; *PLD* 168, 1302); «“Florebit amygdalus, et impinguabitur locusta” (Eccle. XII). Quod idem est ac si dicat: Qui nunc viridis et rectus incedit, et tanquam locusta salit, canescet, et curvus vix incedere incipiet, habensque crura tumentia, nequaquam ut nunc levis et gesticulosus in saltum sese excutiet; locusta namque impinguatur, dum transacta levi juventute crura tumescunt, ut fieri solet senibus» (Rup., *Comm.A.*, V, 9; *PLD* 169, 987);

b. *Sacra Spina*: «Florem autem amygdali, quem nos pro canis posuimus, quidam sacram spinam interpretantur, quod, decrescentibus natium carnibus, spina succrescat et floreat» (Girol., *Comm.E.*; *PLD* 23, 1110); «Florem autem amygdali quidam sacram spinam interpretantur, quod decrescentibus natium carnibus, spina succrescat et floreat» (Rup., *Comm.E.*, 5; *PLD* 168, 1302).

2. *Il fiore spunta precocemente*

a. *Cristo*: «Te lignum vitae, sancto rorante pneumate parituram divini floris amygdalum, signavit Gabriel» (Herm.Contr., *Seq.*; *PLD* 143, 443); «Hac veste sordida indutus est ante resurrectionem. In resurrectione vero carne florida. Unde: “Et refluuit caro mea. Ecce hiems transiit, flores apparuerunt in terra nostra”. Vere flores. Tribus enim floribus privilegiata floruit caro Christi. Primus fuit rosa, id est flos campi, secundus lilium convallium, tertius flos amygdali. Primus fuit peccati immunitas, secundus de virgine virginitas, tertius resurrectionis jocunditas. Primus nascitur de terra spinosa sine spina; secundus, de terra inculca sine macula; tertius de petra sine duritia. Primus enim de populo Judaico, secundus de Virginis utero, tertius de sepulcro. Primus est de virga Aaron, quae floruit; secundus, de radice Jesse processit; tertius de amygdalo quae floruit, per quam homo in domum aeternitatis redibit. Primus est flos campi, id est rosa quae nascitur de spina nesciens aculeum, quia Christus natus est de peccatoribus, “qui non fecit peccatum”. Secundus est vadens et nascens de virenti stipite lilium, quia Virgo virginem Christum peperit, nec virginittatis passa est detrimentum. Tertius est flos amygdali, quae prae caeteris arboribus florem producit, quia Christus resurrexit primitiae dormientium, vel morientium, sive primogenitus mortuorum» (Thom., *Comm.C.C.*, I, 1;

PLD 206, 82-83); «Est etiam inter ligna hortorum quasi amygdalus. Amygdalus prae caeteris florescit, oleo pinguescit, per fructum ejus, qui sanus est, infirmitas non inualescit. Sic Christus prae caeteris martyribus floruit sanguine, prae caeteris justis virtutibus, prae caeteris sanctis miraculis» (Thom., *Comm. C. C.*, III; PLD 206, 203);

b. *i primordi della Chiesa*: «Amygdalus quippe florem prius cunctis arboribus ostendit. Et quid in flore amygdali nisi sanctae Ecclesiae primordia designantur? quae in praedicatoribus suis primitivos virtutum flores aperuit, et ad inferenda poma bonorum operum, venturos sanctos, quasi arbusta sequentia praevenit» (Greg., *Mor. J.*, XXXI, 25; PLD 76, 599); «Cunctis enim arboribus prior se flore convestit, et ad inferenda poma arbusta sequentia praevenit. Unde et primitivam Ecclesiam, quae ex Judaeis creditur, significat: de qua Salomon ait: “Florebit amygdalus”» (Rab. M., *Univ.*, XIX, 6; PLD 111, 514); «Amygdalum quippe florem prius cunctis arboribus ostendit; et quid in flore amygdali, nisi sanctae Ecclesiae primordia designantur? quae in praedicatoribus suis, primitivos virtutum flores aperuit, et ad inferenda poma bonorum operum venturos sanctos, quasi arbusta sequentia praevenit» (Ang., *Enarr.*, I, 2; PLD 115, 266); «“Florebit amygdalus (Eccles. XII, 5)”», id est Ecclesia primitiva flore virtutum» (Odon., *Mor. J.*, XXXI; PLD 133, 470); «Amygdali nomine primitiva Ecclesia designatur, sicut per Salomonem dicitur: “Florebit amygdalum, et impinguabitur locusta, dissipabitur capparitis”. Amygdalum quippe florem prius cunctis arboribus ostendit (Eccle. XII, 5). Et quid in flore amygdali, nisi sanctae Ecclesiae primordia designantur: quae in praedicatoribus suis primitivos virtutis flores aperuit et ad inferenda poma bonorum operum, venturos sanctos quasi arbusta sequentia praevenit» (Garn., *Greg.*, IX, 6; PLD 193, 336); «Amygdalus, proprie, dicitur primitiva Ecclesia, unde: “Florebit amygdalus, impinguabitur locusta, dissipabitur capparitis”. In Moralibus: “Amygdalus primo floret quam alia arbor”, et ideo primitivam Ecclesiam designat, in qua mox locusta impinguata est, quia sicca gentilitas pinguedine coelestis gratiae est infusa. Capparitis vero dissipabitur, quia Judaea, in sui sterilitate remanens, vivendi ordinem amisit» (Alan., *Dist.*; PLD 210, 699); «Florere proprie. Florere virtutem habere vel fructum justitiae facere, unde: “Florebit amygdalus”, id est primitiva Ecclesia de Judaeis quae floruit in hieme infidelitatis gentium» (Alan., *Dist.*; PLD 210, 793);

c. *Giudea*: «Sicut amygdalus enim ante omnes arbores folia emittit, ita et Judaea ante omnes gentes notitiam Dei et legis habuit, et quasi fide floruit» (Ang., *Comm. G.*, 28; PLD 115, 212);

d. *carità*: «Amygdala citius prae caeteris florent, et lac inde exprimitur. Haec est forma charitatis, a qua debemus incipere et parvulos etiam alienos nutrire. Vel aliter: Amygdala sunt fructus sanativus, lac expressum, cibus nutritivus. In flore exspectationis securitas; in jucunditate floris, aeterna jucunditas. Est ergo charitas sanitas infirmorum, nutrimentum parvulorum, exspectatio justorum, gaudium beatorum» (Thom., *Comm. C. C.*, I, 1; PLD 206, 52);

e. *la Madre di Dio*: «Nec aliam puto per amygdalum illam significari, de qua Salomon loquitur dicens: “Florebit amygdalus, et impinguabitur locusta,

dissipabitur caparis” (Eccl. XII). Amygdalus enim quae ante caeteras floret arbores, Mariam significat, quae prae caeteris sanctis, floribus virtutum emicuit, imo et ante caeteros florem illum specie et odore excellentem, Christum videlicet de se protulit qui dicit: “Ego sum flos campi, et lilium convallium” (Cant. II)» (Abs., *Serm.*, XLIII; *PLD* 211, 246); «Recole florentem amygdalum, de qua Salomon loquitur, et ibi tibi significatur Mariae foecunditas» (Abs., *Serm.*, XLIII; *PLD* 211, 266).

3. *Il frutto, duro all'esterno e dolce all'interno* (cfr. anche la voce *nux*)

a. *Cristo*: «Nam per amygdalum designatur Dominus Jesus Christus: quia sicut nux amygdali constat ex corio, osse et nucleo, ita Christus ex carne, anima, et divinitate. Quoniam per os amygdali divinitas designatur» (Sal.Vien., *In Eccl.*; *PLD* 53, 1010); «Amigdala namque ex carne, osse et nucleo, constat; sic Deus et homo in una persona est Jesus Christus. Et in amigdala quidem caro exterior amarissima est; nucleus vero interior vescentes grata dulcedine reficit. Sic et Christus per humanitatem amaritudinem sensit, per divinitatem impassibilis mansit» (Hild.Tol.(?), *Serm.*, VI; *PLD* 96, 265); «Et bene Dominus noster Jesus Christus similatur amygdalo: nam sicut amygdalum constat ex osse, cortice, et medulla, ita Dominus noster Jesus Christus constat ex divinitate et humanitate, carne scilicet et anima» (Rem., *Hom.*, IV; *PLD* 131, 888); «Similiter virga Aaron, quae sine semine produxit nuces [Vulg. amygdalas], signat Mariam, quae sine semine genuit Christum. In nuce, quae signat Corpus Dominicum, tria sunt: cortex, testa, nucleus. Cortex amarus designat carnem, quae habuit passionis amaritudinem. Testa significat ossa. Nucleus interior animam virtutibus candidam. Cum his, et his similibus esset haec nativitas Domini praenuntiata, et praemonstrata, voluit Dominus implere promissa» (Hild., *Serm.*, XI, 3; *PLD* 171, 393); «Haec amygdalus est filius accrescens, scilicet Joseph, id est Christus. Amygdalus namque tria habet, corticem, testam, nucleum; et Christus in tribus vere subsistit substantiis. In eo quippe est cortex carnis, testa mentis [id est animae,] nucleus deitatis. Cortex habet amaritudinem, testa fortitudinem, nucleus dulcedinem; et ipse ex carne infirma sentit amaritudinem [...] Recte igitur in testa figuratur Christi anima, quae nullo modo revocari, sive retrahi a proposito humanae redemptionis valuit. Nucleus vero, qui suavis est ad gustum, qui pellit esuriam, et procurat refectionem, recte Christi deitas intelligitur, quae infinitae dulcedinis est sipientibus, quos et sic satiat, ut gustandi desideria repleat ipse in quem desiderant angeli prospicere quod semper faciunt, id indesinenter facere cupiunt» (Hild., *Serm.*, XLIII, 1; *PLD* 171, 559); «Haec sententia spiritualiter est intelligenda, et magnum in se continet mysterium, nam per amygdalum designatur Dominus noster Jesus Christus, quia sicut nux amygdali constat ex cortice, osse et nucleo, quoniam per os amygdali designatur divinitas; per locustam, populus gentilis; per capparim, populus Judaicus. Quomodo intelligenda est haec sententia? Florebit amygdalus, id est nascetur Christus, et coruscabit miraculis» (Hon., *Quaest.E.*, 12; *PLD* 172, 346); «istud virginitatis amygdalum

ab initio saeculi patriarcharum et prophetarum exspectationi fuit expositum» (God., *Hom.dom.*, III; *PLD* 174, 32);

a1. *Cristo, anche in quanto frutto generato dalla verga secca di Aronne*: «Quidam virgam vigilantem atque nuceam intelligunt Dominum, de quo dicit Isaias: “Exiit virga de radice Jesse” (Isa. XI). Unde et virga Aaron, quae putabatur emortua, in resurrectione Domini floruisse narratur» (Rab.M., *Exp.Jer.*, I, 1; *PLD* 111, 806); «Acceptae sunt a sancto Moyse singulae virgae de singulis tribubus Israel, nominibus earum inscriptae, jubente Domino, et positae in tabernaculo ejus: inter quas una quae fuerat Aaroni inventa est sequenti die germinasse, floruisse, fronduisse, et peperisse amygdala [...] Nam sicut illa virga sine radice, sine quolibet naturae vel artis adminiculo fructificavit: ita Virgo Maria sine conjugali opere filium procreavit, filium sane flore designatum et fructu; flore, propter speciem, fructu, propter utilitatem. Est enim speciosus forma prae filiis hominum (Psal. XLIV, 3), et vitalis refectio non solum hominum, sed etiam angelorum» (Fulb.Carn., *Serm.*, IV; *PLD* 141, 321); «Quidam virgam vigilantem atque nuceam Dominum intelligunt, de quo Isaias: “Exiit virga de radice Jesse” (Isai. XI), etc. Unde et virga Aaron quae praemortua putabatur, in resurrectione Domini floruisse narratur» (Mart.Leg., *Serm.*, XVI; *PLD* 208, 794); «Ipsa est virga Aaron, quae in tabernaculo posita, inter caeteras tribuum Israel virgas floruit, et germinavit amygdala. Floruit plane pariendo Christum: germinavit amygdala, quando multa justorum millia suo exemplo ad vitae novitatem convertit» (Abs., *Serm.*, XX; *PLD* 211, 120);

a2. *la croce di Cristo*: «Inde est quod virga Aaron floruit, et ideo ad ministrandum in tabernaculo electus est. Per florem sanguinis habemus fructum immortalitatis. Unde Salomon: “Florebit amygdalus et impinguabitur locusta, et dissipabitur capparitis, quoniam redibit homo in domum aeternitatis suae”. Haec amygdalus fuit crux, quae floruit sanguine Christi, et per eum dissipatur capparitis, id est corruptio nostra, et sic redibit homo in domum aeternitatis suae» (Thom., *Comm.C.C.*, XI; *PLD* 206, 748);

b. *il mistero dell'incarnazione o della Trinità*: «Nuces autem generaliter dicunt omnia poma tecta corio duriore: ut pineae, nuces, avellanae, glandes, castaneae, amygdalae: hinc et nuclei dicti, quod sunt duro corio tecti. [...] Item nuces incarnationem Domini Salvatoris, sive mysterium sanctae Trinitatis (ut quidam putant) significant. Unde in libro Numeri de virga Aaron ita legitur: “Et germinavit nuces” (Num. XVII)» (Rab.M., *Univ.*, XIX, 6; *PLD* 111, 514); «Virga vero dicitur, utpote gratiosa et recta, subtilis et porrecta. Gratiosa per verecundiam et formositatem, recta per iudicium et aequitatem, subtilis per contemplationis ingenium, porrecta per vitae meritum. Effloruit autem de Spiritu sancto, sicut virga Aaron floruit ex miraculo. Illa fructum protulit amygdalinum, ista et optimum protulit amygdalum, habentem nucleum et testam. Nucleum, ut reficiat; testam, ut contegat. Nucleum in Divinitate, testam in humanitate. Vis nosse nucleum? Audi, quia in principio erat Verbum (Joan. I). Testam nosse desideras? Audi, quia Verbum caro factum est, et habitavit in nobis (Ibid.). Vides ergo, quia nucleus in testa Verbum est incarna-

tum. Et quoniam testa etiam corticem habet, corticem intellige in carnis amaritudine, testam in resurrectione, nucleum in deitate. Cortice Christus nos sanat, testa corroborat, nucleo pastum aeternum administrat» (Amed.L., *Hom.*, I; *PLD* 188, 1308);

c. *le virtù (soprattutto fortezza, pazienza, misericordia e prudenza)*: «Verumtamen qui domus Dei effici optat, nux vel amygdalum fieri non renuat. Neque enim potest spiritus noster esse habitaculum Dei sine fortitudine et patientia, longanimitate et prudentia; quod significat horum fructuum durissima et pene indomabilis testa» (Phil.Harv., *Mor.*, I, 2; *PLD* 203, 500);

d. *le Sacre Scritture*: «Mystice autem nucis arbor significat ecclesiam vel sanctum virum dulcedinem fructuum virtutum in abdito cordis gestantem» (Rab.M., *Univ.*, XIX, 6; *PLD* 111, 514); «sicut quidem poma amygdali tria continent in se, hoc est corium, testam et nucleum; ita sacra Scriptura, quam Judaea plebs percepit, trinam continet in se intelligentiam, id est physicam, ethicam, et logicam, hoc est historiam, allegoricam, et moralem significationem» (Ang., *Enarr.*, XXVIII; *PLD* 115, 212); «Quid vero per virgas, nisi sermones prolixos, longaeque sententiae Scripturarum, quae quidem ex ea parte decorticatae sunt, secundum quam spiritualiter intelliguntur? Ex ea parte vero quae cum corticibus relinquuntur, illae Scripturae sunt quae juxta litteram et solam superficiem exponuntur; quia quae semper crescunt et nunquam deficiunt, merito virides fuisse perhibentur: quarum aliae quidem his, qui vitiorum aestu ardent, refrigerii et suavitatis umbram praebent, secundum populi platanique naturam: aliae vero dulcedinem et delectabilem saporem praestant ad amygdalae similitudinem» (Brun., *Exp.P.*, 30; *PLD* 164, 212);

d1. *anche in quanto vite dei Padri della Chiesa (vedi anche la voce 'virga')*: «Legitur (Gen. XXX) Jacob patriarcham tulisse virgas populeas virides, et amygdalinas, et ex platanis atque ex parte eas decorticasse, et posuisse in canalibus, ubi effundebatur aqua ante oves: ut cum venissent greges ad bibendum, coram se haberent virgas, ut in aspectu earum conciperent. Quid est virgas virides amygdalinas, atque ex platanis ante oculos gregum ponere: nisi per Scripturae seriem, antiquorum patrum vitas vel sententias in exemplum populis praebere? Quae nimirum quia juxta rationis examen rectae sunt: virgae nominantur, quibus ex parte corticem subtrahit: ut in his, quae exspoliantur, intimus candor appareat: et ex parte corticem servant, sicut fuerant exterioris, in veritate permaneat: variusque virgarum color efficitur, dum cortex ex parte subtrahitur, et ex parte retinetur. Ante considerationis enim nostrae oculos praecedentium patrum sententiae quasi virgae variae ponuntur. In quibus dum plerumque intellectum litterae fugimus, quasi corticem subtrahimus: et dum plerumque intellectum litterae sequimur, quasi corticem reservamus. Dumque ab ipsis cortex litterae subtrahitur, allegoriae candor interior demonstratur, et dum cortex relinquitur exterioris intelligentiae, virentia exempla monstrantur: quas bene Jacob in aquae canalibus posuit: quia et Redemptor noster in libris eas sacrae scientiae, quibus nos intrinsecus infundimur, fixit. Has aspicientes arietes cum ovibus coeunt, quia rationabiles nostri spiritus intellectus dum in earum intentione defixi sunt, singulis quibusque actionibus

permiscentur, ut tales foetus operum procreent, qualia exempla praecedentium in vocibus praeceptorum videntur» (Rab.M., *Univ.*, XIX, 6; *PLD* 111, 514-515);

e. *l'umanità*: «Tollens ergo Jacob virgas populeas virides, et amygdalinas, et ex platanis, ex parte decorticavit eas; detractisque corticibus, in his quae exspoliata fuerant, candor apparuit. Illa vero quae integra fuerant, viridia permanserunt, atque in hunc modum color effectus est varius. Per amygdalum quae sola in tribus his fructifera est, intelligentiam accipimus, in qua est cuncta passionum carnis amaritudine, et humanitatis duritia, ac si cortice et testa Dei notitia nucleus» (Guib.Nov., *Mor.G.*, VIII, 30; *PLD* 156, 229).

4. *Proprietà curative*

a. *fisiche*: «Amygdalus valde calida est, et modicum humiditatis in se habet, et cortex, et folia et succus ejus ad medicamenta non multum valent, quia omnis vis ejus in fructu est. Et cui cerebrum fatuum [vacuum ed.] est et facies mali coloris, et inde in capite dolet, interiores nucleos ejusdem fructus saepe comedat, et cerebrum implet, et ei rectum colorem dat [comedat, et melius habebit ed.] Sed et qui in pulmone infirmatur et in jecore defectum habet, eosdem nucleos, sive crudos, sive coctos, saepe comedat, et pulmone vires dant et ferunt, quia hominem nullo modo demphent, nec eum aridum facient, sed eum fortem reddunt» (Hild., *Subt.*, III, 23; *PLD* 197, 1225);

a1. *elimina i veleni dai cibi*: «Nux appellata, quod umbra vel stillicidium foliorum ejus proximis arboribus noceat. Hanc alio nomine Latini juglandem vocant, quasi Jovis glandem. Fuit enim haec arbor consecrata Jovi. Cujus pomum tantum vim habet ut missum inter suspectos herbarum vel fungorum cibos quidquid in eis virulentum est, exsugat, rapiat, atque exstinguat. Nuces autem generaliter dicuntur omnia poma corio duriori tecta, ut pineae, nuces avellanae, glandes, castanae, amygdala» (*De Best.*, III, 56; *PLD* 177, 113);

b. *nutrimento per malati*: «Amygdala dulcis est cibus aegrotantium, dura et aspera testa tegitur» (*De Best.*, IV, 1; *PLD* 177, 136); «Hic inter caeteras arbores pinus se in tantam attollunt celsitudinem, ut Libani, quod dicitur, cedros aequiparent: ex quibus tanta nucum colligitur abundantia, ut in usus infirmantium non quaerantur amygdala» (Will., *Ep.*; *PLD* 186, 1473);

c. *allegoriche*: «Ista est virga vel baculus, de qua et David loquitur: "Virga tua et baculus tuus, ipsa me consolata sunt" (Psal. XXII). Pulchreque posuit, "consolata sunt". Ad hoc enim Dominus corripit, ut emendet. Et quomodo nux sive amygdalum amarissimam habet corticem, et testa durissima cingitur, ut detractis austerioribus et duris fructus dulcissimus reperiatur sic omnis correptio et labor continentiae, amara quidem videtur ad praesens, sed fructus parit dulcissimos. Unde et vetus illa sententia est: "Litterarum radices amarae, fructus dulces"» (Rab.M., *Exp.Jer.*, I, 1; *PLD* 111, 806); «Amygdala citius prae caeteris florent, et lac inde exprimitur. Haec est forma charitatis, a qua debemus incipere et parvulos etiam alienos nutrire. Vel aliter: Amygdala sunt fructus sanativus, lac expressum, cibus nutritivus. In flore expectationis secu-

ritas; in jucunditate floris, aeterna jucunditas. Est ergo charitas sanitas infirmorum, nutrimentum parvulorum, exspectatio justorum, gaudium beatorum» (Thom., *Comm. C.C.*, *PLD* 206, 52);

b1. *soprattutto in quanto opera di correzione e temperanza*: «Et quomodo nux, sive amygdalum, amarissimam habet corticem, et testa durissima cingitur, ut detractis austerioribus et duris, fructus dulcissimus reperiatur: sic omnis correptio, et labor continentiae, amara quidem videtur ad praesens: sed fructus parit dulcissimos. Unde et vetus illa sententia est: “Litterarum radices amarae, fructus dulces”» (Girol., *Comm. Jer.*, I; *PLD* 24, 685); «sicut nux, sive amygdalum, amarissimum habet corticem, et testa durissima circumcingitur, et detractis austerioribus et duris, fructus dulcissimus intus reperitur, sic omnis correptio et labor continentiae, qua sancta exercetur Ecclesia, amara quidem videtur ad praesens, sed fructum parit in futuro dulcissimum, juxta illud apostoli Pauli: “Quia omnis disciplina in praesenti quidem videtur non esse gaudii, sed moeroris; postea autem fructum pacatissimum exercitatis per eam reddit justitiae” (Hebr. XII)» (Beda, *Exp. C.C.*, V, 6; *PLD* 91, 1185); «quomodo nux sive amygdalum amarissimum habet corticem, testam durissimam, ut detractis duris et amaris, fructus dulcissimus reperiatur; sic omnis correctio et labor continentiae amara sunt ad praesens, sed fructum pariunt in novissimis dulcissimum. Sic litterarum radices amarae, fructus dulces» (Mart. Leg., *Serm.*, XVI; *PLD* 208, 794).

Abbreviazioni²

Abs., <i>Serm.</i>	D. Absalonis Abbatis Sprinckirsbacensis <i>Sermones festi- vales et cum primis utiles et eruditi.</i>
Alan., <i>Dist.</i>	Venerabilis Alani Liber in distinctionibus dictionum theolo- gicalium.
Alc., <i>Op. ex.</i>	Beati Flacci Albinus seu Alcuini Caroli Magni Magistri <i>Operum pars secunda. – Opuscula Exegetica, seu Commen- tationes in Sacram Scripturam.</i>
Amed. L., <i>Hom.</i>	Beati Amedei episcopi Lausannensis <i>De Maria Virginea Matre Homiliae Octo.</i>
Ang., <i>Comm. G.</i>	Angelomi Luxoviensis Monachi <i>Commentarius in Ge- nesin.</i>
Ang., <i>Enarr.</i>	Angelomi Luxoviensis Monachi <i>Enarrationes in Libros Regum.</i>
Beda, <i>Exp. C.C.</i>	Beda, <i>In Cantica Canticorum allegorica expositio.</i>
Brun., <i>Exp. P.</i>	Sancti Brunonis Herbipolensis Episcopi <i>Expositio Psal- morum.</i>

² Autori e titolo delle opere sono elencati secondo la forma utilizzata nell'edizione informatizzata della Patrologia Latina (*PLD*).

- De Best.* *De Bestiis et aliis Rebus Libri Quatuor* quorum primus et secundus Hugonem de Folieto, ut videtur, auctorem agnoscunt; posteriores duo ab anonymis compilati.
- Euch., Instr.* Sancti Eucherii Lugdunensis Episcopi *Instructionum ad Salonium Libri Duo*.
- Fulb.Carn., Sermon.* Sancti Fulberti Carnotensis Episcopi *Sermones ad populum*.
- Garn., Greg.* R.P. Garneri Canonici Regularis S. Victoris Parisiensis *Gregoriani*.
- Girol., Comm.E.* S. Eusebii Hieronymi Stridonensis Presbyteri *Commentarius in Ecclesiasten*.
- Girol., Comm.Jer.* S. Eusebii Hieronymi Stridonensis Presbyteri *Commentariorum in Jeremiam prophetam Libri Sex*.
- God., Hom.dom.* Ven. Godefridi Abbatis Admontensis *Homiliae Dominicales*.
- Greg., Mor.J.* Sancti Gregorii Magni Romani Pontificis *Moralium Libri, sive Expositio in librum B. Job*.
- Guib.Nov., Mor.G.* Ven. Guiberti S. Geremari Flaviacensis monachi, post abbatis Beatae Mariae de Novigento *Moralia in Genesin*.
- Herm.Contr., Seq.* Hermanni Contracti *Sequentia de Beata Maria Virgine*.
- Hild., Sermon.* Ven. Hildeberti (Cenomanensis) *Sermones*.
- Hild., Subt.* S. Hildegardis Abbatissae *Subtilitatum diversarum naturarum creaturarum Libri Novem*.
- Hild.Tol.(?), Sermon.* Auctor incertus (Hildefonsus Toletanus?), *Sermones*.
- Hon., Quaest.E.* Honorii Augustodunensis *Quaestiones in duos Salomonis libros Proverbia et Ecclesiasten*.
- Isid., Etym.* Sancti Isidori Hispalensis Episcopi *Etymologiarum Libri XX*.
- Mart.Leg., Sermon.* S. Martinus Legionensis, *Sermones de diversis*.
- Odon., Mor.J.* Sancti Odonis Abbatis Cluniacensis *Moralium in Job Libri XXXV*.
- Phil.Harv., Mor.* Philippi de Harveng abbatis Bonae Spei *In Cantica Cantorum moralitates*.
- Rab.M., Exp.Jer.* Beati Rabani Mauri Fuldensis abbatis et Moguntini Archiepiscopi *Expositionis super Jeremiam prophetam Libri Viginti*.
- Rab.M., Univ.* Beati Rabani Mauri Fuldensis abbatis et Moguntini Archiepiscopi *De Universo Libri Viginti Duo*.
- Rath.Ver., Prael.* Ratherii episcopi veronensis *Praeloquiorum Libri Sex*.
- Rem., Hom.* Remigiis monachi S. Germani Antissiodorensis, ordinis S. Benedicti *Homiliae duodecim*.
- Rup., Comm.A.* R. D. D. Ruperti abbatis Tuitiensis *Commentaria in Apocalypsim*.
- Rup., Comm.E.* R. D. D. Ruperti abbatis Tuitiensis *In Librum Ecclesiastes commentarius*.

- Sal.Vien., *In Eccl.* Salonius Viennensis Episcopus, *In Ecclesiasten expositio mystica*.
- Thom., *Comm.C.C.* *Cantica Canticorum*, cum duobus *Commentariis* plane egregiis, altero venerabilis Patris F. Thomae Cisterciensis monachi; altero longe reverendi cardinalis M. Joannis Halgrini ab Abbatisvilla.
- Will., *Ep.* *Epistola Willelmi monachi S. Dionysii ad quosdam ex suis comonachis*.

BIBLIOGRAFIA

- Bianchini, Simonetta, 1996. «Valore simbolico delle piante nei romanzi cristiani. Preliminari per un dizionario dei simboli botanici in letteratura», presentata al IV Convegno annuale SIFR, Firenze, 25-26 ottobre [non ne sono stati pubblicati gli atti].
- , 2009. «Prolegomeni ad un dizionario dei simboli botanici in letteratura», in *Critica del Testo*, 12 / 1 (= *Romània romana*), pp. 25-43.
- Daly, Lloyd W. / Bernadine A., Daly, 1975. *Summa Britonis sive Guillelmi Britonis Expositiones vocabulorum Bible*, 2 voll., a cura di L.W. D. / B.A. D., Padova, Antenore.
- Di Fonzo, Lorenzo, OFM Conv., 1967. *Ecclesiaste*, a cura di L. D. F., Torino-Roma, Marietti.
- PLD = *Patrologia Latina Database*, Chadwyck-Healey 1996.

Giuseppe Brincat

IL RISORGIMENTO IN PERIFERIA:
RICORDI LETTERARI DEGLI ESULI ITALIANI
A MALTA PRIMA DELL'UNITÀ

Agli inizi dell'Ottocento la lingua inglese era praticamente sconosciuta nel Mediterraneo, per la semplice ragione che i contatti dell'Inghilterra con i paesi dell'area erano scarsi. La corona britannica possedeva soltanto Gibilterra, dal 1704, e fu solo negli ultimi anni del Settecento che la sua marina attraversò lo stretto, allo scopo di contrastare la flotta di Napoleone. Più tardi nel corso dell'Ottocento vi fu attratta dall'apertura del Canale di Suez (1869) che offriva una preziosa scorciatoia verso le parti orientali del suo impero. La Gran Bretagna sfruttò subito l'occasione, tanto che si calcola che nel primo anno i tre quarti delle navi che lo passarono erano britanniche, e dopo appena sei anni rilevò le azioni del governo egiziano (che ammontavano al 44% del capitale). Di conseguenza, l'importanza strategica dell'isola di Malta aumentò sensibilmente. Era già stata apprezzata dai Cavalieri di San Giovanni, che accettarono l'offerta di Carlo V nel 1530 per stabilire nell'isola la base della loro flotta che svolgeva il compito di difendere gli interessi marittimi del mondo cristiano nel Mediterraneo centro-occidentale dai pirati algerini e dalla potenza ottomana. Però, le navi britanniche erano molto più numerose e il loro raggio d'azione era più vasto, col risultato che dal punto di vista economico la loro presenza nei porti maltesi recava vantaggi maggiori.

Quando gli Inglesi approdarono a Malta nel 1800 furono colpiti dal carattere italiano dell'isola: lo stile barocco dei palazzi e delle chiese parrocchiali, la religione cattolica, la diglossia italiano-maltese, l'abbigliamento sia borghese sia campagnolo, la cucina, la musica e

la cultura in generale. La considerarono una parte dell'Italia: il capitano Alexander Ball, il comandante della marina britannica, chiamò la Valletta «the most tranquill City in Italy»¹. Effettivamente, l'atto di donazione di Carlo V stabiliva che, qualora i Cavalieri per qualsiasi motivo lasciassero l'isola, questa sarebbe dovuta tornare al Regno di Sicilia. Tuttavia nel 1800 questa clausola non fu rispettata. Nel 1798 Napoleone in persona invase Malta con numerose navi e costrinse i Cavalieri alla resa e all'abbandono dell'isola, ma dopo pochi mesi i maltesi si ribellarono e chiesero l'intervento del re di Napoli. Ferdinando IV mandò Nelson, che bloccò il porto e dopo un anno e mezzo i francesi si ritirarono. Per tredici anni il Capitano Ball governò l'isola a nome del Re di Napoli, ma i capi della rivolta maltese si accorsero che Ferdinando era troppo debole per resistere alla reazione di Napoleone, e preferirono assicurarsi la protezione dell'Inghilterra. I Maltesi speravano che la tradizione democratica dei Britannici avrebbe concesso loro quell'autodeterminazione che i Cavalieri avevano negato. Tuttavia quando gl'Inglesi decisero di rimanere a Malta cominciarono a governarla su principi militaristici, anziché come conveniva a un paese civile, e per giustificare tale condotta il Duca di Wellington dichiarò che dare una costituzione a Malta sarebbe stato tanto incongruente quanto concedere una costituzione a una nave da guerra². Il Trattato di Parigi del 1814 consegnò Malta alla Gran Bretagna senza tenere conto dell'accordo tra i capi della resistenza maltese e i comandanti delle forze armate liberatrici firmato nel 1802. Di conseguenza i Maltesi si sentirono traditi e ignorati, e per questo motivo si aggrapparono ai due valori morali che li distinguevano dai nuovi dominatori: la fede cattolica e la cultura italiana.

1. *La situazione linguistica a Malta nell'Ottocento: l'inglese contro l'italiano*

A Malta l'Ordine di San Giovanni (1530-1798) aveva adottato l'italiano per l'amministrazione dell'isola, in sostituzione del siciliano cancelleresco che era in uso dal Duecento, malgrado il fatto che i cavalieri italiani fossero molto meno numerosi dei francesi e degli

¹ Hull (1993: 6).

² Frendo (1991: 5).

spagnoli. La Lingua d'Italia comprendeva membri da tutta la penisola, attraverso i priorati di Lombardia, Venezia, Pisa, Roma, Capua, Barletta e Messina ed era naturale, anzi indispensabile, che nell'isola i rapporti più stretti si condussero proprio con la vicina penisola e con la Sicilia, di cui era storicamente un'appendice. Inoltre, l'Ordine e il clero locale erano entrambi soggetti all'autorità del Papa e mantenevano contatti regolari con Roma.

Il primo governatore, Thomas Maitland, appena fu nominato nel 1813 ricevette una comunicazione dal Segretario delle Colonie Lord Bathurst che raccomandava di adottare una politica fortemente tesa all'anglicizzazione, e insistette che si facesse «ogni sforzo per sostituire la lingua italiana con la lingua inglese»³. Ma questo scopo, dichiarato così presto, fu raggiunto solo nel 1936. È sintomatico che il Capitano Ball avesse inserito l'inglese nel programma universitario già nel 1800, ma che per tre anni non riuscisse a trovare un professore competente⁴. Per tutto il secolo i Maltesi continuarono a resistere all'anglicizzazione, e l'opposizione durò per 121 anni, perché non si trattava di una semplice questione linguistica: aveva radici molto profonde e si trascinò a lungo proprio perché non era una battaglia diretta (che sarebbe stata risolta dai dominatori in poche settimane), ma una lotta indiretta e sottile. Lo scopo era la sottomissione spirituale di un popolo, e durante questa lotta si scrissero centinaia di libri, foglietti e articoli, stampati a Malta, in Italia o in Inghilterra, in una polemica che spesso raggiungeva toni roventi. Il primo studioso che ha affrontato la questione con il dovuto distacco scientifico (perché non l'aveva vissuta, essendo nato nel secondo dopoguerra) è stato Henry Frendo nel 1979 in *Party Politics in a Fortress Colony: The Maltese Experience*⁵ e ha continuato ad approfondirla, inquadrando il fenomeno nell'ambito del nazionalismo, in altri studi apparsi nei vent'anni seguenti. Un altro studioso, Geoffrey Hull, australiano di discendenza maltese, ha focalizzato gli aspetti strettamente linguistici in *The Malta Language Question. A Case Study in Cultural Imperialism* (1993).

³ Hull (1993: 5).

⁴ Hull (1993: 8).

⁵ Frendo ([1979] 1991).

L'essenza della questione della lingua era la lotta tra l'innovazione, rappresentata dall'inglese, e la conservazione, rappresentata dall'italiano, come emblemi dell'affermazione del potere che veniva da fuori (la Corona Britannica) o dell'autonomia locale (la borghesia e la Chiesa). La dichiarazione del governatore Henry Bouverie, nel 1837, parlava chiaro: «It becomes daily more important that this Colony should be English, not Italian, and that the spirit, at least, of English Law should be introduced and every encouragement given to the dissemination of the English language. Nothing would conduce so much to this desirable end as making English the authoritative text instead of Italian»⁶. Ovviamente per le autorità britanniche era scomodo governare in lingua italiana i sudditi isolani, i quali avevano leggi che loro non comprendevano. Di conseguenza tentarono di cambiare il sistema legale.

I maltesi colti capirono che la lingua era diventata un emblema e fu per questo motivo che l'ambiente legale protestò con energia. Un'altra categoria che reagì fu quella dei negozianti, perché allora la maggior parte del commercio si faceva con l'Italia. Perfino *Il Portafoglio Maltese* (1839-1841), giornale ligio al Governo, ammetteva che l'italiano era:

quella lingua che ci mette in grado di comunicare ed eseguire le nostre operazioni mercantili con i paesi italiani e, particolarmente, con la vicinissima Sicilia, con tutte le coste del Mediterraneo, [...] in cui da tempi remotissimi, fra noi tutti gli affari si fanno [...]»⁷.

La Chiesa cattolica maltese aveva legami fortissimi con l'Italia a causa della sua antichissima tradizione e pertanto le era inconcepibile cambiare la lingua ufficiale. La situazione era complicata anche per l'intrusione di missionari protestanti i quali, però, dopo i primi insuccessi ridussero di molto le loro attività, o forse furono consigliati dalle autorità a ritirarsi.

Nei primi anni del dominio britannico, dunque, l'inglese faticò ad affermarsi. Nei primi decenni l'insegnamento nelle tre scuole primarie dell'isola continuò a essere impartito esclusivamente in italiano. La Regia Commissione inviata nel 1838 per esaminare l'istru-

⁶ Laferla (1938, I: 173).

⁷ Citato da Mazzon (1989-1990: 101).

zione nella colonia ammise che «the Italian language is far more useful to a Maltese than any other language, excepting his native tongue» (J. Austin e Sir G. Cornwall-Lewis). Anche la propaganda protestante si faceva in italiano nei primi anni, e i duemila soldati del battaglione maltese continuarono a ricevere gli ordini in italiano, come ai tempi dei Cavalieri. Nel 1840 un viaggiatore inglese si lamentò che pochissimi Maltesi sapevano parlare l'inglese, contrariamente a quel che si aspettava. Anche i primi tentativi di introdurre l'inglese nel sistema legale fallirono, e nel 1833 il Re Guglielmo IV dovette confermare l'italiano come la lingua ufficiale di tutti i documenti legali.

2. *Echi del Risorgimento a Malta: un esito imprevisto*

Occorre tenere presente che la promozione dell'inglese aveva tutto il sostegno delle autorità politiche, militari ed amministrative mentre la difesa dell'italiano non godeva di nessun tipo di appoggio diplomatico o economico esterno. L'uso dell'italiano non era promosso dall'Italia ma era difeso dai cittadini maltesi colti, i quali lo sentivano genuinamente come la propria lingua di cultura, e credevano di poter esprimere questo sentimento apertamente, pur rimanendo sudditi fedeli di Sua Maestà britannica.

Le autorità imperiali avevano cercato di introdurre la loro lingua per motivi pratici e amministrativi, e non avevano corteggiato la borghesia colta tramite la diffusione della letteratura inglese. Questo era un tipico errore coloniale, commesso da persone che avevano una mentalità militaristica e autoritaria, e fu certamente uno dei motivi di incomprensione tra gli amministratori della colonia e la borghesia locale, la quale dava molta importanza alla cultura. Per questo motivo le visite di celebri scrittori britannici, quali S.T. Coleridge (1804-1806), Lord Byron (1809), Benjamin Disraeli (1830) e Sir Walter Scott (1831) non riscosero grandi entusiasmi tra i maltesi. Solo John Hookham Frère (1769-1846) seppe integrarsi nei circoli sociali e culturali locali dal 1818. Questi era protestante ma era colto e parlava l'italiano bene, e fu protettore e mecenate del poeta e dantista Gabriele Rossetti (1783-1854), il carbonaro che si rifugiò a Malta dal 1821 al 1824 quando poi si trasferì a Londra.

Il governo britannico, mentre combatteva la lingua e la cultura italiane a Malta, sul piano internazionale appoggiava la causa dell'unificazione d'Italia. Ironicamente, la sua politica benevola verso il Risorgimento ebbe un risultato diametralmente opposto agli sforzi di anglicizzare l'isola, perché dal 1840 in poi l'italofilia e l'italofonia ricevettero una spinta inattesa. La riconquista borbonica di Messina, Catania e Siracusa provocò un esodo in massa dalla Sicilia e il governo accolse un influsso crescente di esuli italiani. Nel 1836 questi erano soltanto otto, tre dei quali se ne allontanarono dopo tre mesi, e gli italiani presenti per ragioni commerciali erano solo diciannove, per un totale di ventisette⁸, ma tredici anni dopo divennero un migliaio. Nel 1849 i profughi erano ben 891 e nel loro elenco spiccano i nomi celebri di Michele Amari e Ruggero Settimo, mentre nel 1853 sbarcarono Francesco De Sanctis e Francesco Crispi. Amari partì dopo nove mesi ma Ruggero Settimo, che era stato presidente del governo provvisorio siciliano da gennaio a maggio del 1848, rimase per quattordici anni, «circondato dal rispetto generale» fino alla morte nel 1863. De Sanctis ripartì dopo un mese, ma Crispi dava lezioni d'italiano, si sposò, corrispose con Amari e Mazzini e diresse un giornale fino alla sua espulsione il 30 dicembre del 1854. Ancora più profonda di quella dei nomi celebri fu l'influenza esercitata dalle persone comuni che presero residenza permanente nell'isola, sposandosi e aumentando il numero dei cognomi maltesi di origine italiana che erano già maggioritari nel periodo dei Cavalieri: dell'elenco dei profughi del 1849 ben 48 cognomi sono portati dai loro eredi fino a oggi⁹.

In campo letterario incise fortemente l'attività di letterati minori che seguirono l'esempio di Gabriele Rossetti, il loro antesignano vent'anni prima. In una lettera a Giacomo Ferretti, il 28 marzo 1822, Rossetti scrisse: «Accademie di poesia estemporanea e scuole di lingua e letteratura sono state il mio ricovero qui»¹⁰. Nella maggior parte i profughi erano persone colte, idealiste, e siccome presero residenza nella capitale La Valletta, dove abitavano i professionisti, i negozianti e il clero, tutti di formazione italiana, non si sentirono spaesati. I più intraprendenti di loro, specie se avevano la fa-

⁸ Fiorentini (1966: 43).

⁹ Fiorentini (1966: 202-209).

¹⁰ Sautto (1930: 323).

ma di essere poeti e narratori, furono accolti con entusiasmo. Breve ma intenso fu il soggiorno di Giuseppe Regaldi, poeta estemporaneo subalpino che godeva la fama di un alto genio tra i contemporanei, e che si meritò le lodi di Lamartine e Victor Hugo. In due mesi tenne due accademie poetiche, intrattenendo l'uditorio con versi improvvisati su vari temi che includevano argomenti locali come *La Valette e l'Assedio di Malta del 1565*, *Il Tempio di San Giovanni*, *Il Naufragio di San Paolo*, e *L'Esule* che riscosero l'applauso di oltre 300 ammiratori. Pietro D'Alessandro rimase sei anni, diede lezioni private e tenne conferenze in italiano e in inglese su Dante, Petrarca, Boccaccio, Tasso e Ariosto. Era nato a Palermo e cresciuto negli Stati Uniti, dove ottenne fama di letterato, poi tornando in patria divenne capo dipartimento al Ministero degli Affari Esteri del governo provvisorio siciliano. Sbarcò a Malta con Ruggero Settimo, di cui era segretario, e vi rimase fino alla morte nel 1855. Giovanni Ricci Gramitto, ministro nel governo provvisorio, arrivò nel 1849 e fu seguito dalla moglie e sei figli. Benché fosse anche lui autore di poesie, non sembra averne composte a Malta, e oggi la sua fama è legata al fatto di essere nonno materno di Luigi Pirandello. Egli ha comunque il merito di aver fatto entrare il nome di Malta nella letteratura italiana di grande prestigio, perché i ricordi di Caterina, sua figlia, sono stati rielaborati da Luigi nei personaggi di ben quattro opere di rilievo, *Pier Gudrò* (1894), *Lontano (La mosca)* (1902), *I vecchi e i giovani* (1909), *Colloquio con la madre* (1915), e perfino nella corrispondenza con Marta Abba (1932). In verità, l'atteggiamento ambiguo di Luigi Pirandello verso Malta, tra la curiosità di vedere il luogo dove visse sua madre per un paio d'anni e il desiderio di visitare la tomba del nonno, e quella certa apprensione che gl'impedì di recarvisi, costringendolo a rifiutare persino l'invito a tenervi una conferenza, merita un discorso a sé¹¹.

3. Ricordi di Malta nella letteratura italiana dell'Ottocento

Gli autori più importanti che lasciarono ricordi personali del loro soggiorno maltese nelle loro opere sono Gabriele Rossetti e Lui-

¹¹ In Brincat (in c.s.).

gi Settembrini. Nel poema autobiografico *Il Veggente in solitudine* (1846) Rossetti dedicò un capitolo intero *Giorno Secondo, Fuga ed asilo* alla sua avventura maltese¹². Nelle prime tre sezioni racconta la partenza da Napoli e lamenta l'abbandono della terra natia, e poi ricorda le sensazioni che provò quando gli apparve l'isola all'alba: «Ma con soffio favorevole / spira fresco venticello, / verso Malta, a vele gonfie, / tende l'anglico vascello, / ed a vista di quell'isola / ci trovammo il sesto dì». Descrive il fumo che sale sopra le maestose fortificazioni che circondano La Valletta quando i cannoni della Royal Navy salutano la nave in arrivo: «Vidi il fumo a globi volvere / su vetusto baluardo, / cavi bronzi salutarono / il britannico stendardo / e un diletto malinconico / tutta l'anima mi empì». Si commuove quando sbarca e viene accolto come un eroe da una folla che applaude e canta «Salve, salve, italico Tirteo / salve, salve». La mattina seguente visita e prega nella cattedrale di San Giovanni: «Pensoso indrizzo il piè ove grandeggia / marmoreo tempio al precursor del Vero: / ... / Eccomi all'ara dell'eterno Verbo / nel chetosen della sicura Malta». Lì giura di «combatter l'error» e si sente rinfancato, un sentimento che esprime con un'eco petrarchesca: «Del tempio uscii com'uom che fida e spera, / ed altr'uom mi sentii di quel ch'io m'era». A Malta si trovò bene:

Fui dappertutto accolto affabilmente, / chè i cuori a simpatia trovai disposti. / Bella ospitalità, presso ogni gente / sotto il manto d'un dio santa tu fosti, / ma Malta, ah Malta, dove l'ara hai messa, / tuo tempio è tutta, e ne sei dea tu stessa! / Tutto mi piacque, i lieti abitatori, / gli spaldi, i porti, le campagne apriche.

La comunità locale organizzò per lui una serata culturale e, conoscendo la sua fama di poeta, lo invitò a declamare una poesia estemporanea:

Viva curiosità fervea ne' cuori, / espressami così da labbra amiche: / "Deh l'ospite fra noi dirceo talento / d'estemporaneo ardir n'offra un cimento!" / L'invito accetto, e l'accresciuta brama / capace sala a preparar già muove, / e le sue cento bocche apre la fama, / a nunziar per tutto e quando e dove, / spiegando ardito il vol, quasi sarei / nuov'aquila tebana ai campi elei.

¹² Rossetti (1846: 217-239).

Si fece avanti una bambina che tirò su un foglio da un'urna e lo lesse: gli organizzatori della serata gli proposero così un tema religioso-patriottico, cioè doveva cantare del naufragio di San Paolo a Malta e della conversione dei maltesi al cristianesimo. Rossetti declamò 55 terzine di endecasillabi, per un totale di 165 versi in terza rima e concluse con un cenno al ruolo di Malta come rifugio degli esuli italiani:

Ed or che il vizio infetta ogni terreno, / ed all'esul virtù chiude le porte,
/ la pia Melita la raccoglie in seno. / Isola che in offir facile accesso / l'A-
frica con l'Europa in sè marita, / a due parti del mondo uscita e ingresso,
/ isola che bilingue e tripartita / il passeggiar nel suo cammin navale /
con quattro porti a riposarsi invita.

Nella conclusione (XII) il poeta, secondo il canone romantico, spiega il nesso che congiunge la poesia su San Paolo con la realtà contemporanea, dicendo: «Finsi i detti dell'apostolo, / ma nel finto espressi il vero, / chè fra l'anime più nobili / mezzo lustro io corsi intero / In quell'italo vestibolo / di britanna libertà».

Il poeta chiama Malta vestibolo dell'Italia ma approva la sua appartenenza all'impero britannico, in considerazione del fatto che vi si gode la libertà che in Italia gli mancava. L'immagine che proietta di Malta è tutta positiva, poiché era protetto dal governo britannico, ma questo sentimento di libertà non era condiviso dalla borghesia locale che si sentiva esclusa dalla conduzione degli affari interni. Giustificato era, però, l'encomio anonimo che chiude il capitolo: «Ch'io non dirò chi sei; ma Malta intera / t'indicherà d'un grido a chi gliel chiede; / e invan l'oscurità da te si brama: / pari alla tua modestia è la tua fama». I versi sono accompagnati da una lunga nota a piè di pagina dove Rossetti rivela il nome di John Hookham Frère, lamenta la sua perdita ed esprime la propria gratitudine verso il suo benefattore. Fu Frère a incoraggiarlo a trasferirsi a Londra, dove Gabriele ebbe la cattedra d'italiano al King's College nel 1831, e dove i suoi figli Dante Gabriele, William e Christina promossero il Pre-Raphaelite Brotherhood.

Se la Malta di Rossetti è tutta idealizzata, in netto contrasto è l'opinione espressa da Francesco Crispi nella sua corrispondenza nei primi mesi dall'arrivo. Arrestato a Torino il 7 marzo 1853 ed espulso dal governo piemontese presieduto da Cavour, sbarcò a Malta il 26 marzo, senza passaporto e senza soldi. Dopo un mese, il 21 mag-

gio, scrive al padre confessando: «Io non ho professione da poter esercitare, né un capitale da mettere in qualche speculazione commerciale: devo dunque vivere di letteratura...»¹³. Il 12 giugno si rivolge a Gino Daelli, Direttore della Tipografia Elvetica di Capolago: «Tu sai la mia posizione niente felice e che devo fatigare per vivere. Dunque tu devi mettermi nello stato che, dovendo occuparmi per te, io non sia necessitato a cercare altrove i soldi che mi sono duopo [*sic*] pel pranzo e per la casa. ... Ti soggiungo che, stante il non aver potuto fin oggi combinar cosa alcuna per tirare innanzi, io son deciso di lasciar Malta e dirigermi altrove». Chiede di collaborare al suo «programma pel Muratori», per il quale offre preziosi materiali storici da Malta, ma il progetto non decolla.

Le lezioni private rendono poco e allora Crispi si rifugia nella ricca Biblioteca pubblica della Valletta. Il 12 ottobre spiega il suo progetto a Michele Amari: «Poiché per la forza del fiato fui sbalzato in Malta, volli, per occupare il tempo, imprendere in questi archivi a studiarvi la storia che, quantunque fino ai principii del secolo XVI si confondesse con quella della Sicilia, pure ha caratteri e tradizioni proprie e, dopo lo stabilimento dell'Ordine di San Giovanni gerosolimitano, vita ed interessi assolutamente distinti». Sorpreso di non trovare niente sul dominio arabo dell'isola, prega Amari di inviargli dei documenti e Amari, che aveva soggiornato a Malta pure lui per nove mesi nel 1849-1850, gli risponde in modo esteso. La loro corrispondenza durerà fino al 12 febbraio del 1854. Passa un mese e Crispi chiede soccorso a Maurizio Guigoni e a Cesare Correnti, nella speranza di essere retribuito per la traduzione di romanzi, ma rimane deluso. Il 12 novembre scrive a Lorenzo Valerio, direttore del quotidiano *La Concordia*, sottolineando l'urgente «esigenza di districarmi da questo brutto viluppo» (cioè dal forzato soggiorno nell'isola), e si sfoga dicendo «io ardo di trovare un passaporto, e fosse anco per l'inferno»¹⁴.

Alla disperazione reagisce dedicandosi alla storia di Malta, come scrive ad Amari il 22 novembre 1853: «Mio scopo era scrivere delle

¹³ Candido (1988: 121).

¹⁴ Alle ristrettezze in cui vivevano molti esuli a Malta accenna anche Luigi Pirandello in una quartina di *Pier Gudrò*: «E che fate qua? – *Mah! Stiamo / qua. Se il pesce abbocca all'amo, / noi mangiamo, se no ... niente!*», in Ortolani (1960: 273-285).

istituzioni municipali di Malta. Intanto, studiando negli archivi di questo governo, ho trovato materiali di molto interesse, di cui nessuno scrittore si è occupato», e aggiunge: «Inoltrando così nelle mie ricerche, e crescendo la copia dei documenti che son venuto raccogliendo, ho in conseguenza deciso di scrivere un libro, che dividerò in due parti: nella prima tratterò di Malta dai tempi più antichi sino al 1530 (anno in cui Carlo V la concedeva ai cavalieri di Rodi), e nella seconda da quell'epoca sino all'espulsione dei francesi». A un certo punto l'animo del trentacinquenne Francesco si placa: sarà per la concentrazione sulle ricerche, o più probabilmente perché lo raggiunge la compagna Rosalia Montmasson, che sposa nello stesso anno. Può anche essere un buon motivo il ritorno alle attività politiche. A Malta incontra altri esuli illustri, come Ruggero Settimo, Nicola Fabrizi, Giorgio Tamaio, Francesco De Sanctis, e inizia la corrispondenza con Giuseppe Mazzini. Il fervore risorgimentale lo esprime fondando due giornali politici nel 1854, *La Valigia* (5 numeri) e poi *La Staffetta* (96 numeri fino al 18 dicembre). Vi pubblica anche alcune lettere di Mazzini di cui invia alcune copie in Sicilia, in Campania e anche nel Nord Italia. Ma le proteste del console di Napoli al governatore inglese gli guadagnano l'espulsione dall'isola e pertanto parte per Londra, dove porta con sé circa 700 pagine di fogli pieni di appunti e copie di documenti¹⁵.

La storia di Malta Crispi non riuscì a scriverla, però a Londra compose un saggio il cui titolo è eloquente, *Dei diritti della corona d'Inghilterra sulla Chiesa di Malta*, dove da buon anticlericale sostiene che la nomina del vescovo e il controllo del clero maltese spetterebbero alla Regina d'Inghilterra, e propone che la chiesa locale non debba rimanere suffraganea della sede arcivescovile di Palermo¹⁶. Resta il fatto che quando Crispi tornò in patria ed entrò nelle cariche più alte dello stato italiano, lo statista volle esprimere la sua gratitudine verso i maltesi includendoli nella legge sugli "italiani non regnicoli", così come si mostrò grato verso l'umile proprietario del modesto caffè alla Valletta che, consapevole delle ristrettezze dell'esule, non accettava pagamento. Si racconta che l'esule, che era ignoto al gestore, aveva promesso di ripagarlo quando sarebbe tor-

¹⁵ Candido (1988: 131).

¹⁶ Per un'esposizione accurata del problema si veda Mifsud Bonnici (2001).

nato a Roma, e un giorno, quando il vallettano seppe che Crispi era diventato presidente del consiglio, andò a trovarlo. Naturalmente le guardie lo fermarono al portone, ma lui insistette e, incuriosito dal vociare, Crispi lo riconobbe e gli offrì un caffè nel suo imponente ufficio.

Al contrario di Crispi, Ruggero Settimo fu accolto con tutti gli onori dal governatore e rimase a Malta dal 1849 fino alla morte nel 1863, ma non sembra aver scritto memorie della sua esperienza nell'isola. Luigi Settembrini, invece, si fermò a Malta soltanto per tre settimane, però nelle *Ricordanze* racconta del suo arrivo in un convoglio di vascelli della marina britannica il 13 gennaio 1847, e parla delle sue conoscenze e di alcune impressioni fino alla sua partenza per Messina il 5 febbraio. Il brano merita di essere riprodotto benché lungo, perché rende fedelmente l'atmosfera di solidarietà in cui vivevano gli esuli, alcuni dei quali sono menzionati per nome:

Il giorno appresso si andò nella baia di Palmas dove era tutta la squadra inglese, il vascello *Hibernia* sul quale era l'ammiraglio Parker, altri vascelli e fregate a vela, e un solo vapore il *Gladiator*, simile all'*Odin*. Era un bello e grandioso spettacolo vedere tutti quei legni, e più bello quando si mossero e navigarono indirizzandosi a Malta. Primo andava l'*Hibernia*, ultimo l'*Odin*. E con quest'ordine s'entrò nel gran porto di Malta.

Ringraziai gli ufficiali dell'*Odin*, dei quali avrò sempre a mente le squisite cortesie che mi usarono, e sbarcai. Non conoscevo nessuno, avevo udito parlare tanto bene del dottore Stilon, e pensai di rivolgermi a lui. Era questi di origine calabrese, d'un paese presso Monteleone, e da giovane, per la rivoluzione del '20, si era fuggito sopra una nave inglese, ed era farmacista e medico, e molto riputato in Malta, dove era stabilito da lunghi anni, e si mostrava amico di tutti i napoletani che lì capitavano. Mi accolse cordialmente, venne con me a trovarmi un alloggio, mi usò cortesie, mi trattò come amico.

La prima cosa che mi colpì in Malta fu leggere per tutte le cantonate grandi avvisi di vendita di mobili di don Carlo di Borbone principe di Capua. Mi fece pena anzi dolore a vedere uno dei reali di Napoli così vituperato, e ne domandai al dottore, il quale mi rispose: "Muore di fame, e non può uscire di casa, se no i creditori l'arrestano". "È una cosa che fa pena". "Non tanto per lui quanto per la moglie che è un'ottima signora inglese, e per due angioi di figliuoletti". "Re Ferdinando certamente sa tutto questo, e non se ne cura. E se egli è così crudelmente ostinato contro un fratello, che ne possiamo aver noi?"

Malta piccola, bella, pulita, lucente, ha le donne con gli occhi parlanti, ed io non vidi donna per vecchia e deforme che avesse gli occhi brut-

ti. Subito mi trovai in mezzo agli esuli, e li conobbi tutti. Agostino ed Antonio Plutino di Reggio, Carlo Gemelli di Messina con altri messinesi che avevano fatto a le schioppettate il primo settembre, Filippo Agresti della causa di frate Angelo Peluso, l'avvocato Luigi Zuppetta e Giorgio Tamaio, e Luigi Fabrizi di Modena, e tra molti altri di cui non ricordo i nomi, Lorenzo Borsini, toscano, che era piacevole poeta, ed aveva fatto il prete, il giornalista, il tabaccaio, il cantante, e in Malta faceva l'occhiaiaio, e aveva due figliuoli, e io andava sempre a la sua bottega per udirlo parlare, ch  diceva le pi  nuove piacevolezze. Talora andava dal Gemelli che era un colto e gentile uomo di lettere, ed era in letto per malattia, e gli venivano intorno gli altri siciliani che gridavano come ossessi e tempestavano parlando della rivoluzione di Palermo, e della necessit  di tornare a Messina. Lessi nei giornali la gran bravura di Palermo, che gett  prima come un cartello di sfida, disse che si levrebbe il 12 gennaio, giorno in cui soleva festeggiarsi la nascita del re, e si lev , e combatt  con gran valore, e vinse, e scacci  i soldati regi, e ordin  un comitato generale che ebbe Ruggiero Settimo presidente, Mariano Stabile, segretario, stimati universalmente per saldezza di animo e civile coraggio. La rivoluzione si propagava in tutta l'isola, ogni citt  prese le armi, e combatt  e scacci  i soldati: rimaneva sola Messina con la cittadella che era irta di cannoni ed aveva un forte presidio: e pure Messina si lev , e fece rinchiudere i regi nella cittadella, e fu bombardata il 28 gennaio, non vinta. Di Napoli nessuna novella.

In Malta non avevo che fare, mi pareva essere diviso dal mondo, mi tardava di andare in Toscana: il giorno 5 febbraio m'imbarcai col mio Raffaele sopra un postale francese, e nel 6 entrammo nel porto di Messina.

Come abbiamo visto dalle memorie di Rossetti, Crispi e Settembrini gli esuli risorgimentali ebbero fortune diverse a Malta. Ovviamente, accogliere un migliaio di persone prive di sostegno economico non doveva essere facile in una citt  di circa 10.000 residenti (e in un'isola di poco pi  di 100.000 abitanti), anche perch  cercavano lavoro nel terziario, o non lo cercavano affatto, perch  la loro vocazione politica sperava nel celere ritorno in patria.   un fatto che molti si trovavano in difficolt  finanziarie, ma i pi  fortunati e intraprendenti serbarono un buon ricordo dell'esperienza maltese. Leggiamo cosa scrisse Ifigenia Zauli-Sajani, l'autrice di romanzi e impresaria di serate culturali, poco dopo la sua partenza dall'isola, immedesimandosi in uno dei suoi personaggi:

Correva il d  6 di ottobre del 1839 – il d  che io doveva lasciare Malta, mia patria per recarmi, secondo che voleva un destino fatto a me e da

me medesimo, alla classica terra d'Italia. Io tremava all'idea di dovermi distaccare dal luogo della mia prima, delle mie care affezioni¹⁷.

Per bocca del protagonista del romanzo, don Gaetano Mannarino, ribelle alla tirannia dell'Ordine dei Cavalieri di San Giovanni, Ifigenia esprime la sua fiducia in tempi migliori: «ma questo popolo, in questo popolo solo è il diritto di scegliere il suo re. Figli di Malta, io veggio che non sono da voi lontani tempi di felicità, tempi di gloria» (*ibidem*).

Queste parole testimoniano il sentimento patriottico e l'anelito nazionalistico che gli esuli diffusero tra i Maltesi. Tuttavia suo marito Tomaso Zauli-Sajani, pure lui autore di romanzi, fondatore di giornali e attivissimo mazziniano, si era azzardato a scrivere i versi: «Un giorno, / ricongiunta alla tua madre sarai» che caldeggiavano la riunione di Malta con l'Italia, e pertanto provocò le ire dei giornalisti filo-governativi che lo chiamarono «scrittobolo» e del governo che lo espulse¹⁸. Per tutto l'Ottocento il patriottismo maltese confidava nella possibilità di raggiungere l'autonomia negli affari locali, ma diffidava dell'abbandono della protezione britannica che all'isola recava benefici economici superiori alle condizioni dei paesi vicini. Dubitava anche dell'opportunità della riannessione all'Italia, una realtà sconosciuta, ancora da crearsi e, dopo il 1861 uno stato troppo giovane per offrire certe garanzie. Inoltre le autorità britanniche guardavano con sospetto gli esuli troppo attivi politicamente, e non esitavano a intervenire quando qualcuno superava i limiti della tolleranza con idee irredentiste. Se da un lato erano benevoli verso Nicola Fabrizi che fissò il suo quartier generale nell'isola e vi tornò spesso dopo la partecipazione a varie lotte in Italia tra il 1837 e il 1864¹⁹, dall'altro nel 1851 non esitarono a espellere Lorenzo Borsini, senese, che arrivò nel 1841, autore di versi satirici, della commedia *La spia*, dell'*Asino* in dodici canti, e del *Novissimo Galateo*, e il giureconsulto Luigi Zuppetta, arrivato nel 1843 e ritenuto uno dei più pericolosi agitatori, il quale ebbe la singolare ventura di essere espulso tre volte, nel 1846, nel 1848 e nel 1849²⁰.

¹⁷ Zauli-Sajani (1842, I: 9).

¹⁸ Cfr. Friggieri (2016: 1077-1081).

¹⁹ Cfr. Schiavone (1963: 137-140).

²⁰ Si veda Schiavone (1963: 161-162).

4. *L'impatto dei minori*

Tra il migliaio di esuli i cui nomi sono registrati negli elenchi ufficiali alcuni erano conosciuti come letterati: Michele Carascosa, Salvatore Chiudemi, Giovanni Finotti, Giovanni Giustiniani da Imola, Giuseppe Cesareo messinese, di cui il figlio Paolo, nato a Malta, scrisse pure poesie, e Camillo Mapei, che pubblicò a Malta nel 1841 un libro con i suoi *Versi estemporanei* e compose la canzonetta patriottica *La Sicilia nel 1837*. Si notino le parole con cui il Mapei viene presentato dall'editore del suo libro: «improvvisava in questo Real Teatro di Malta esercendo la prima volta per necessità quella professione che solo per diletto aver altrove esercitato»²¹.

Senza alcun dubbio l'influenza più forte e più duratura sulla cultura locale la lasciarono Tommaso Zauli Sajani e sua moglie Ifigenia Gervasi. Furono tra i pochi rifugiati della prima ondata ma passarono dieci anni di fervida attività politica e culturale dal 1836 al 1847. Tommaso, che era di Forlì, era fuggito dalle terre papali per aver partecipato alle sommosse di Romagna e pertanto fu bersagliato dai Gesuiti che lo rappresentavano come nemico della Chiesa. A Valletta promuoveva riunioni culturali aperte a quei maltesi, inglesi e forestieri che erano liberi da pregiudizi, e propose la fondazione di un ateneo proficuo a tutti i rami dell'umano sapere «per dar moto a tutto il corpo sociale mediante pubbliche lezioni, gabinetti di lettura, giornali, riviste scientifiche e letterarie» (*Il Mediterraneo*, 15, 1838). Gli Zauli-Sajani aprirono una scuola privata che era frequentata da inglesi e maltesi delle migliori famiglie; entrambi scrivevano poesie, drammi e romanzi, e nel 1846 fondarono una rivista culturale, *La Speranza*. Benché fosse critico verso il governo britannico, Tommaso organizzò rappresentazioni teatrali per lusingare le autorità e allo stesso tempo risvegliare nei maltesi le loro tradizioni culturali, come quella tenuta in onore dell'ammiraglio Stopford intitolata *La presa d'Acri*, che fece apprezzare «la forza della poesia italiana» (*The Malta Times*, 64, 1841). Il merito maggiore della coppia Zauli Sajani fu di introdurre il gusto romantico degli argomenti storici, specialmente a sfondo locale. Rappresentando e pubblicando opere con titoli come *Il Trionfo della Grazia, ossia l'ultimo degli Arabi a Mal-*

²¹ Mapei (1841).

ta (1847), *La Valette o i Turchi a Malta nel 1565* (1850), *Lisleadamo primo Gran Maestro dell'Ordine di San Giovanni Gerosolimitano* (1842), tutte di Tommaso, e *Gli ultimi giorni dei cavalieri di Malta* (1841), *Clelia, ossia Bologna nel 1833* (1844) e *Beatrice Alighieri* (1847) di Ifigenia, riuscirono a ispirare negli animi dei Maltesi sentimenti patriottici, preparando il terreno al rinnovamento politico e sociale del popolo.

Dopo la partenza della coppia Zauli Sajani arrivarono Enrico Poerio e Michelangelo Bottari. Il primo pubblicò *I Piaceri della Speranza* nel 1855 e *I Sonetti Italici* nel 1858, e il secondo continuò la produzione di romanzi storici con quattro titoli tra il 1849 e il 1857. Dopo il 1860 la maggior parte degli esuli liberali e mazziniani rientrò in patria e cominciarono ad arrivare i nuovi rifugiati, delusi perché fedeli alla monarchia borbonica, ma questi non erano numerosi, e nemmeno tanto impegnati nella politica quanto i membri dell'ondata precedente. Tuttavia Franco Lanza riconosce a loro «un più forte amalgama con l'elemento maltese», perché il loro soggiorno fu più lungo e i loro discendenti vivono tuttora nell'isola²².

Concludo questa breve rassegna di esuli italiani con un nome celebre che non arrivò mai, Niccolò Tommaseo. Al lessicografo fu offerta la cattedra d'italiano all'Università di Malta nel 1862, che fu accettata dall'interessato e approvata dal governatore, ma la nomina fu bloccata a Londra perché le autorità britanniche temevano che fosse un emissario dei liberali incaricato di preparare l'annessione di Malta all'Italia²³. Al suo posto arrivò una figura minore, un borbonico di nome Gaetano Corleo che tenne la cattedra dal 1868 al 1905. Il suo nome ispirò «una curiosa satira di mano goliardica, che comincia 'Sperammo il Tommaseo – ci han fatto marameo – ci hanno dato un Corleo!», ma Franco Lanza aggiunge che:

l'opera del siciliano fu poi onesta e proba per tutto il suo magistero, durato un quarantennio: poeta di severa disciplina stilistica e metrica, lasciò poesie italiane e latine di armoniosa fattura; dantista non privo di finezza, accettò di Dante anche la soluzione linguistica del volgare illustre, respingendo le proposte manzoniane²⁴.

²² Lanza (1977: 602).

²³ Fiorentini (1966: 53).

²⁴ Lanza (1977: 602-603).

Le autorità governative avevano compreso la resistenza dei Maltesi e la rispettavano, e forse avrebbero continuato a tollerare l'uso delle tre lingue se non fosse subentrata la paura dell'irredentismo negli ultimi decenni dell'Ottocento. I vari periodici che si stampavano più o meno regolarmente, alcuni per anni, altri per pochi numeri, riflettevano i tre orientamenti: uno sostenitore della conservazione della lingua italiana, uno a favore dell'introduzione della lingua inglese, e uno propugnatore della promozione del maltese, che a poco a poco attraverso il processo di standardizzazione si elevava dalla condizione di dialetto allo status di lingua. I periodici rivelano che la situazione era molto fluida e che gli ideali politici e le esigenze linguistiche erano diventate una matassa inestricabile²⁵. Gli sforzi di conservare la lingua italiana e di promuovere la lingua maltese non erano in contrasto e procedevano parallelamente perché erano al di sopra delle questioni prettamente politiche. Anzi si può dire che fu proprio la difesa della lingua italiana che fece da scudo al maltese finché raggiunse la standardizzazione. Tuttavia gli Inglesi rimasero sospettosi e provocarono un peggioramento della situazione proprio nei periodi in cui l'entusiasmo dell'unificazione in Italia avrebbe potuto contagiare i Maltesi. Di conseguenza la questione della lingua si combatté con maggior vigore e accanimento nel decennio dopo l'Unità d'Italia (tra il 1870 e il 1880), e poi con maggior veemenza nel ventennio fascista. Effettivamente il timore degli Inglesi era esagerato perché in realtà pochissimi Maltesi nutrivano sentimenti irredentisti. Henry Frenco, che ha dedicato molti studi all'argomento, conclude che la difesa dell'italianità aveva motivi esclusivamente culturali²⁶. Inoltre, la polemica s'inasprì quando l'iniziativa a favore dell'anglicizzazione passò nelle mani di cittadini maltesi ambiziosi e influenti. È anche curioso osservare che i più polemici nei confronti dell'Italia, dell'italiano e dell'italianità portavano nomi italianissimi come Carlo Casolani, Sigismondo Savona, Annibale Preca e Augusto Bartolo. Anche lo stesso Gerald Strickland, il protagonista assoluto della scena politica locale nel periodo più acceso (1888-1940), aveva ricevuto la propria formazione se-

²⁵ Sui periodici stampati a Malta nell'Ottocento si vedano Fiorentini (1963), che ne elenca 186, e la trattazione più ampia di Portelli (2010).

²⁶ Frenco (1992: 443-444, 452-453, 456-461).

condaria in Italia, nel Collegio Mondragone a Frascati tra il 1875 e il 1878, prima di laurearsi in legge a Cambridge.

A questo punto va ricordato che i politici summenzionati possedevano pienamente la lingua italiana e la usavano nei dibattiti parlamentari più vivaci²⁷, e pertanto non si può attribuire il loro accanimento contro l'italiano alla possibilità che impacciasse la loro espressione. Questo argomento valeva con riferimento al popolo, cioè a coloro che non avevano mai frequentato la scuola, ed è ironico constatare che alcuni dei fautori dell'inglese non si esprimevano tanto bene nella lingua più amata. Ha ragione dunque Frenò a porre la questione in termini di una lotta tra collaborazionismo e resistenza²⁸.

5. *Il nazionalismo: il maltese, da dialetto a lingua ufficiale*

Nei primi decenni del dominio britannico il maltese non si menzionava, semplicemente perché il clima non era maturo per la sua promozione. In tutta Europa la parola "lingua" significava una lingua affermata, standardizzata, con una lunga e ricca tradizione letteraria, e sostenuta dal prestigio del potere politico. Il movimento romantico in Italia insisteva sull'identità tra "lingua" e "nazione" e il principio fu espresso in modo eloquente ma efficace, semplice e sintetico da Manzoni nell'ode *Marzo 1821*: «Una d'arme, di lingua, d'altare, / di memorie, di sangue e di cor».

Di formazione culturale e linguistica italiana, e conscia della situazione vigente in Italia, nella prima metà dell'Ottocento la borghesia maltese non poteva concepire l'elevazione del dialetto locale al rango di "lingua". La curiosità accademica che produsse le prime descrizioni grammaticali e lessicali da una parte, e le prime composizioni letterarie dall'altra non devono essere considerate come sintomi dell'aspirazione a un'imminente promozione del maltese a lingua nazionale, un concetto che allora era anacronistico quanto lo sarebbe stato il concetto dell'autonomia politica in senso assoluto. Certo che, col senno di poi, ne rappresenta il germe, ma ci voleva

²⁷ Hull (1993: 149).

²⁸ Frenò (1992: 445-446, 451-452).

del tempo per far maturare queste idee, espresse per la prima volta da Michel Antonio Vassalli nel 1796. Purtroppo a cavallo tra l'Ottocento e il Novecento la questione divenne manifestamente politica e pochissimi erano disposti ad ascoltare gli argomenti linguistici. Le autorità imperiali volevano effettuare la sostituzione dell'italiano con l'inglese e nessun dato o principio scientifico o storico li avrebbe fermati.

Tralascio i risvolti storici e politici per soffermarmi solo sugli aspetti che riguardano la situazione linguistica maltese, e ricordo che nell'Ottocento Valletta mantenne la vivacità culturale che godeva da due secoli, e che i profughi rafforzarono la posizione della lingua e della cultura italiana perché, prima di tutto, offrivano frequenti opportunità di parlare l'italiano, e poi perché a molti di loro fu affidata l'educazione dei figli dei notabili, mentre alcuni organizzarono, e quasi tutti frequentavano, conferenze, accademie poetiche e rappresentazioni teatrali. Sull'opera degli esuli e sulla loro influenza nell'ambiente letterario locale si veda Friggieri²⁹, ma non bisogna dimenticare che l'azione degli esuli non ha fatto altro che assecondare abitudini culturali già esistenti: dal Seicento all'Ottocento gli scrittori maltesi scrivevano tutto in italiano o in latino, tranne tentativi isolati di scritti in lingua maltese. Purtroppo una storia della letteratura maltese in lingua italiana, benché la produzione sia abbondante ed estesa su oltre quattro secoli, è ancora un *desideratum*. Tuttavia agli esuli va riconosciuto il merito di aver introdotto le idee nazionalistiche che portarono alla fondazione dei primi partiti politici negli ultimi decenni dell'Ottocento e le forme letterarie del romanticismo. A poco a poco gli scrittori maltesi divennero bilingui e produssero opere letterarie sia in italiano e sia in maltese, costruendo così una letteratura che raggiungeva anche gli analfabeti, e promuovendo quella standardizzazione del maltese che era indispensabile perché potesse nel 1934 conquistare lo status di lingua ufficiale accanto all'inglese, di essere sancito come lingua ufficiale e nazionale con l'Indipendenza nel 1964 e con la Repubblica nel 1974, e di essere riconosciuto come una delle lingue ufficiali dell'Unione Europea nel 2004.

²⁹ Friggieri (1986: 51-70) e Friggieri (2016).

BIBLIOGRAFIA

- Bonello, Vincenzo / Bianca Fiorentini / Lorenzo Schiavone, 1963. *Echi del Risorgimento a Malta*, Malta, Comitato della Società Dante Alighieri.
- Brincat, Giuseppe, 2004. *Malta. Una storia linguistica*, Udine, CIP, e Genova, Le Mani.
- , in c.s., «Pirandello e Malta: Risorgimento, ricordi familiari e rielaborazioni letterarie».
- Candido, Salvatore, 1988. «Contributi alla storia di Malta dall'età araba in un carteggio inedito di Michele Amari con Francesco Crispi (1853-1854)», In *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei*, anno 385, *Memorie*, Serie viii, vol. 31/3, pp. 115-172.
- Fiorentini, Bianca, 1963. «Il giornalismo a Malta durante il Risorgimento Italiano», in Bonello / Fiorentini / Schiavone 1963, pp. 21-110.
- , 1966. *Malta rifugio di esuli e focolare ardente di cospirazione durante il risorgimento italiano*, Malta, Lux Press.
- Frendo, Henry, [1979] 1991. *Party Politics in a Fortress Colony: the Maltese Experience*, Malta, Midsea Books.
- , 1992. «Language and Nationhood in the Maltese Experience», in Ellul-Micallef, Roger / Stanley Fiorini (eds.), *Collected Papers published on the occasion of the Collegium Melitense Quatercentenary Celebrations (1592-1992)*, Malta, University of Malta Press, pp. 439-471.
- Friggieri, Oliver, 1986. *Storia della letteratura maltese*, Milazzo, SPES.
- , 2016. «L'attività di autori esuli italiani a Malta durante il Risorgimento», in *Forum Italicum*, 50 (3), pp. 1070-1098.
- Hull, Geoffrey, 1993. *The Malta Language Question. A Case Study in Cultural Imperialism*, Malta, Said International.
- Laferla, Albert V., 1938. *British Malta*, Malta, Aquilina.
- Lanza, Franco, 1977. «Rapporti letterari tra la Sicilia e Malta», in *La presenza della Sicilia nella cultura degli ultimi cento anni*, Atti del Congresso storico internazionale tenuto a Palermo nel 1975, 2 voll., Palermo, Palumbo, vol. I, pp. 599-605.
- Mapei, Camillo, 1841. *Versi estemporanei*, Malta, P. Cumbo.
- Mazzon, Gabriella, 1989-1990. «Politica linguistica vs identità culturale: alcuni aspetti della questione della lingua a Malta nel secondo '800», in *Journal of Maltese Studies*, 19-20, pp. 100-109.
- Mifsud Bonnici, Ugo, 2001. «Prefazione». In Francesco Crispi, *Dei diritti della Corona d'Inghilterra sulla Chiesa di Malta*, Roma, Istituto di Cultura a Malta, Montagnoli Editore.
- Ortolani, Benito (a cura di), 1960. Luigi Pirandello, *Tutte le poesie*, Milano, Oscar Mondadori.
- Portelli, Sergio, 2010. *La stampa periodica in italiano a Malta*, Malta, Malta University Press.
- Rossetti, Gabriele, 1846. *Veggente in solitudine*, Parigi, François.

- Sautto, Alfonso, 1930. «Gabriele Rossetti nell'isola di Malta», in *Malta Letteraria*, n.s. 5 (11), pp. 321-324.
- Schiavone, Lorenzo, 1963. «Esuli italiani a Malta durante il Risorgimento», in Bonello / Fiorentini / Schiavone, 1963, pp. 113-164.
- Zauli-Sajani, Ifigenia, 1842. *Il ritorno dell'emigrato*, Malta, Tipografia Stocker Brothers & Co., I, p. 9.

Furio Brugnolo

«...AMOR TENENDO / MEO CORE IN MANO...».
TRE NOTE SUL PRIMO SONETTO DELLA *VITA NUOVA*

A ciascun'alma presa e gentil core
nel cui cospetto vèn lo dir presente,
in ciò che mi rescivan suo parvente,
salute in lor signor, cioè Amore.
Già eran quasi che atterzate l'ore
del tempo che onne stella n'è lucente
quando m'apparve Amor subitamente,
cui essenza membrar mi dà orrore.

Allegro mi sembrava Amor tenendo
meo core in mano, e ne le bracci'avea
madonna involta in un drappo dormendo.
Poi la svegliava, e d'esto core ardendo
lei paventosa umilmente pascea:
appresso gir lo ne vedea piangendo¹.

1. Nei commenti e negli studi sulla *Vita nuova* che ho avuto modo di scorrere (forse non tutti, ma sicuramente i più recenti e aggiornati) trovo ripetuti riscontri e discorsi a proposito del motivo del 'cuore mangiato' (vv. 12-13), mentre per la figurazione che ne è l'immediato presupposto, quella del cuore tenuto in mano da

¹ Cito dall'edizione Pirovano / Grimaldi (2015: 91-93; 327-35). Le note che seguono prendono in considerazione solo il sonetto in quanto tale, e non – se non occasionalmente e a fini informativi – il contesto prosastico della *Vita nuova* (cap. III) in cui Dante più tardi lo inserì. Ove non diversamente indicato, le citazioni da altri autori seguono le rispettive vulgate attuali.

Amore (che poi lo porge alla donna)², l'unico riferimento che trovo è ai versi finali del sonetto cavalcantiano *Perché non fuoro a me gli occhi dispeni*: «guardi costui e vederà 'l su' core, / ch'e' morto 'l porta 'n man tagliato in croce» (ovvero, a seconda degli editori: «che Morte 'l porta 'n man...»)³. Stante il cavalcantismo del giovane Dante, il riscontro è plausibile (benché si possa anche pensare, inversamente, a un'eco dantesca nello stesso Cavalcanti), ma infine esso appare un po' generico e un po' debole a fronte dell'intensità e della ieraticità quasi sacrale, totemica – e insieme realistica – dell'immagine: una personificazione colta in un gesto molto concreto, ma di chiara valenza allusiva, e anzi simbolica. C'è da chiedersi dunque se l'immaginazione dantesca (e forse il suo stesso intendimento) non sia stata sollecitata da un altro modello comunicativo, e precisamente di tipo figurativo-iconografico. Appena due decenni dopo la composizione del sonetto dantesco il gesto dell'ostensione del cuore si ritrova nell'allegoria della Carità (*Karitas*) dipinta da Giotto a Padova, tra le altre allegorie delle virtù e dei vizi, nella fascia sottostante agli affreschi della Cappella degli Scrovegni: la Carità è rappresentata come una donna che con la mano destra tiene un canestro di frutta (succedaneo della cornucopia già presente nelle raffigurazioni più antiche: Nicola Pisano ecc.), mentre con la sinistra porge verso l'alto a Cristo un cuore letteralmente reciso o strappato dalla sua sede naturale, con tanto di aorta bene in vista⁴. Questo schema iconografico (utilizzato più tardi da Giotto anche nell'Allegoria della Povertà nel ciclo della basilica inferiore di san Francesco ad Assisi,

² Rinnovando e trasfigurando così il vecchio topos del cuore dell'amante che, staccato dal corpo, dimora presso l'amata o è in suo possesso o viene ad essa inviato: vari esempi nei saggi di Charmaine Lee e Francesco Bruni in Bruni (1968: 49-78 e 79-118); e cfr. anche Pagani (1968: 172-73; 284-86).

³ Larson (2000: 98-99) cita anche, per l'immagine di Amore «detentore del cuore dell'amante», il sonetto di Rustico Filippi, *I' aggio inteso che sanza lo core*: in cui tuttavia faccio fatica a vedere «senz'altro uno dei principali antecedenti di *A ciascun'alma*» (che di antecedenti ne ha in realtà ben pochi, vd. più sotto, al punto 3).

⁴ La figura colpì, come è noto, Marcel Proust, che così, non senza *verve*, la descrive in *Du côté de chez Swann*: «Grazie a una bella invenzione del pittore, essa [la Carità] tende a Dio il suo cuore infiammato o, per essere più precisi, glielo "passa" così come una cuoca passa un cavatappi attraverso la finestrella del suo seminterrato a qualcuno che gliel'ha chiesto dal pianterreno». Dove è interessante notare che Proust parla di un cuore 'infiammato', ciò che per la verità oggi non risulta. Proust incrociava forse dati diversi, desunti da altre figurazioni a lui note?

dove *Karitas* assiste al matrimonio mistico tra Francesco e la Povertà tenendo per l'appunto bene in vista un cuore nella mano destra) diverrà canonico per l'allegoria medievale della Carità e verrà ripreso più volte nel corso del Trecento (per poi declinare nel corso del Quattrocento): per esempio da Taddeo Gaddi, da Ambrogio Lorenzetti (sia nell'allegoria del Buon Governo a Siena che nella *Maestà* di Massa Marittima), da Andrea Orcagna, da Andrea Pisano. In tutti questi il cuore è, proprio come in Dante, un cuore ardente, infuocato. Non scendo qui nei dettagli di questa – in verità complessa – vicenda iconografica, anche perché essa è benissimo esposta e illustrata da Robert Freyhan, al cui ammirevole studio rimando⁵. Stando alle attuali conoscenze, Giotto è il primo che rappresenta la Carità in questo modo (forse fondendo insieme implicazioni religiose e motivi secolari)⁶, ma, poiché nulla nasce dal nulla, non sembra illogico pensare che una tradizione figurativa in tale senso già si stesse da tempo formando e diffondendo, a partire da correnti iconografiche comunque già attestate in riferimento all'allegoria di quella specifica virtù. Dante può averne approfittato, forte della sua straordinaria reattività di fronte al concreto dato visivo, sensibile, influenzando forse a sua volta gli artisti successivi⁷.

⁵ Cfr. Freyhan (1948). Vd. poi von Thadden (1951): 101-156, che ricorda, fra l'altro, come nessun'altra virtù abbia sollecitato l'immaginazione degli artisti italiani tanto quanto la carità. In particolare il motivo dell'offerta del cuore non si ritrova fuori della penisola. Ancora nell'*Iconologia* del Ripa (1593) la Carità è rappresentata come una «donna, vestita di abito rosso, che nella destra mano tenga un cuore ardente» (nella sinistra invece un fanciullo: che è motivo più tardo).

⁶ Per restare nell'ambito delle tradizioni iconografiche, si può ricordare una delle miniature del duecentesco *Roman de la poire* (Paris, Bibliothèque nationale, ms. fr. 2186), in cui l'amante è rappresentato in atto di porgere il suo cuore alla dama (che sembra in verità un po' inorridita). In un affresco del XV secolo recentemente riportato alla luce nello *Zunftthaus zur Zimmerleuten* di Zurigo (cfr. la *Neue Zürcher Zeitung* del 26 novembre 2009), la scena rappresenta *Minne* (il corrispettivo germanico di Amore) che tiene in mano il cuore che ha appena strappato al cavaliere che le sta a sinistra, mentre si appresta a fare la stessa cosa a quello che le sta a destra. Nelle allegorie pittoriche d'amore di cui si parlerà più sotto (par. 2) il motivo (che allude allo spossamento di sé cui va incontro l'innamorato) si riflette nella filza di cuori inanellati, quasi a guisa di trofeo, intorno al busto di Amore (o del cavallo da lui sormontato): vd. la nota 26.

⁷ Si noti che sia a Siena che a Massa Marittima Ambrogio Lorenzetti dipinge la Carità – che per la prima volta è rappresentata alata – col cuore (infuocato) in una mano ma con una freccia (o comunque uno strale) nell'altra, un'attributo quest'ulti-

Ora, questa – chiamiamola così – agnizione iconografica potrebbe in quanto tale costituire non molto di più che una interessante coincidenza (ma non va dimenticato il vivo interesse di Dante per le arti figurative, attestato più volte nella *Commedia*, ma già testimoniato dal cap. XXXIV della *Vita nuova*), se non fosse che essa si riferisce a un valore chiave, addirittura fondante, del disegno della *Vita nuova*, e anzi della concezione dantesca *tout court* dell'amore. In altre parole, e ricorrendo a una domanda evidentemente e intenzionalmente retorica: l'idea di descrivere un Amore 'caritatevole' (e per questo anche «allegro», v. 9), che tiene in mano il cuore dell'amante per offrirlo in nutrimento all'amata, non sarà stata generata proprio dalla suggestione esercitata dall'iconografia della Carità, o comunque ispirata ad essa? Anche le fiamme che avvolgono il cuore, pur rinviando estrinsecamente alla metafora cortese del fuoco d'amore, hanno un evidente legame con gli attributi figurali della Carità (*l'ignis caritatis* quale simbolo, prima dell'*amor Dei*, poi dell'*amor proximi*): e abbiamo visto come questo particolare diventi canonico negli artisti del Trecento. Col che non voglio certo dire che qui Amore sia *tout court* una personificazione della *Caritas*; ma è singolare che, se la sua *essenza* è orrificica e proterva (vd. il punto successivo), i suoi gesti – compreso quello di tenere in braccio una persona – siano per l'appunto quelli che la tradizione iconografica riserva alla Carità: sincretismo puro, al livello più alto. E dunque (ulteriore domanda retorica): non sarà stato questo l'originario «verace giudizio» che i vari *trovatori* chiamati a interpretare il sogno dantesco (ma probabilmente anche l'interessato stesso, che vi applicò un *giudicio* retroatti-

mo che è quello tipico delle figurazioni di Amore (pure alato). Commenta la Newman (2003: 188-89): «Caritas, clad in a diaphanous classical tunic, resembles nothing so much as a female version of Amore. She is winged, like the God of Love but unlike traditional images of the virtue, and her attributes are an arrow and a burning heart. "Among all Caritas figures" – observes Robert Freyhan – "this is the one which comes nearest in type to the figure of Amor". In the spirit of Dante, Lorenzetti has conflated the Christian theological virtue with the lyrical God of Love – or, we might say, the *Paradiso* with the *Vita nuova*. For in the first dream vision of the *Vita Amore* also hold a flaming heart...»: dove la frase finale – che ho appositamente evidenziato in corsivo – mostra che la studiosa americana (il cui importante libro, che narra la storia di come «Caritas came to bear Cupid's arrows and Aphrodite's flaming torch», meriterebbe di essere più conosciuto in Italia) aveva già colto per prima, pur senza svilupparne le implicazioni ermeneutiche, il collegamento che ha dato spunto alla presente nota.

vo)⁸ non furono allora in grado di cogliere⁹? E cioè: non tanto la prefigurazione della morte e trasfigurazione di Beatrice (cui provvederà semmai, *ex post*, la prosa, inserendo nel racconto un'ascesa al cielo che il sonetto ignora del tutto), quanto la precoce intuizione – il presagio? – di un percorso intellettuale e poetico ancora ignoto e tutto da compiere ma inconsciamente auspicato: quello che, detto in estrema sintesi, porterà alla trasformazione dell'amore-passione, *cupiditas* o *amor hereos* (poiché questo, nell'impianto del sonetto, resta pur sempre l'ineludibile dato di partenza), in amore puro e disinteressato, amore-*caritas*. Nel primo sonetto ci sarebbe dunque già, sia pure *in nuce* (e certo ancora imperfettamente), tutto il senso – non la storia, la narrazione, ma il senso, il significato profondo – della *Vita nuova*¹⁰: una preliminare, concentratissima *mise en abyme* dell'intera opera, in cui il pensiero si esprime attraverso le immagini, o meglio: si traduce in immagini. Si coglie qui forse il vero motivo che ha spinto Dante a scegliere come prima poesia in assoluto del libello – molti anni dopo averla scritta – proprio questo componimento: un testo di corrispondenza che in sé e per sé non ha nulla di 'proemiale', ma che diventa, col senno del poi, una sorta di allusivo manifesto inaugurale.

2. La presenza in *A ciascun'alma presa* di suggestioni derivate dall'ambito delle arti figurative e delle connesse iconografie forse non si limita al passo appena commentato. Mi riferisco all'«orrore» che suscita nel poeta il ricordo della figura d'Amore (la sua «essenza») ap-

⁸ Cfr. Singleton ([1949] 1968: 22). Si va troppo oltre scorgendo nel rosso velo trasparente che avvolge l'altrettanto rossa *Caritas* di Ambrogio Lorenzetti, lasciandone intravedere le forme femminili, il ricordo del «drappo sanguigno» che avvolge «leggeramente» Beatrice nuda nella prosa del III capitolo della *Vita nuova*?

⁹ La prosa della *Vita nuova* (cap. III), dopo aver ricordato che il sonetto fu inviato, con l'invito a interpretare la visione, «a molti li quali erano famosi trovatori in quel tempo», e che da molti «fue risposto», afferma, come è noto, che «lo verace giudicio [cioè il vero significato] del detto sogno non fue veduto allora per alcuno, ma ora è manifestissimo a li più sempici». A noi sono giunti solo i sonetti di risposta di Guido Cavalcanti, Dante da Maiano e un terzo conteso fra Terino da Castelfiorentino e Cino da Pistoia. La materia è ben nota, e vd. più sotto il par. 3.

¹⁰ Quello che si compendia perfettamente nel titolo del fondamentale III capitolo di Singleton ([1949] 1968): *Dall'amore alla "Caritas"*. Sul tema, cfr. da ultimo Kay (2016: 29-31), nonché Full (2015: 246-247), che vede nel sonetto un «Träger religiös-spiritueller *significatio*», rinviando però, sul piano dell'impianto iconografico, solo all'*imago pietatis*.

parisagli in sogno (vv. 7-8). Certo, anche qui ci sarà forse, come spesso in Dante, Cavalcanti: «Io vidi li occhi dove Amor si mise / quando mi fece di sé pauroso» (XXIII 1-2); e magari ci sarà anche, come pure viene suggerito – ma è consigliabile la prudenza, se no di questo passo si rischia di arrivare a una dostoevskijana ‘bellezza terribile’ –, la paura davanti al sacro, il ‘sacro orrore’, eccetera¹¹. *Orrore* è però una parola (un latinismo) abbastanza forte – e per di più, come è già stato notato, assai raro in poesia nel Duecento¹² – e nello stesso tempo polivalente (esempio: che cosa intenderà esattamente Lapo Gianni deprecando l’‘orrore della gelosia’: «no mi donar di gelosia orrore?»)¹³, forse con la connotazione, più che di spavento e paura¹⁴, di ‘ribrezzo’, fastidio e disagio di fronte a qualcosa di *unheimlich*, di inquietante (personalmente mi verrebbe da parafrasarlo, nel nostro caso, e peccando, come tutti, di impressionismo, con ‘brivido’). E indubbiamente inquietante, ambigua e quasi mostruosa è la raffigurazione allegorica di Amore (che è, di base, quello ‘cortese’, ma certo nel senso carnale, passionale del termine) in testi, pitture e corredi iconografici dell’epoca¹⁵: non tanto o non solo per essere rappresentato come un giovane nudo, alato (ma dal volto non precisamente angelico, mentre le ali, pesanti e rigide, sono rosso porpora), bendato, armato di frecce (e insieme di rose), ritto sulla groppa di un cavallo bianco al galoppo, quanto per la caratteristica più impressionante, quella delle gambe che terminano, anziché con i piedi, con degli enormi

¹¹ Cfr. per esempio Larson (2000: 108): «la vista della divinità, a ricordarsene, ispira *orrore*»; così, e oltre, anche Gessani (2004: 51). Altri pensano che l’antitesi fra Amore che suscita orrore e Amore *allegro* (v. 9) voglia alludere all’ambivalenza della sua azione, che dispensa gioia e nello stesso tempo dolore; ma l’argomento è troppo generico.

¹² Cfr. Larson (2000: 108).

¹³ È il verso finale della ballata *Ballata, poi che ti compuose Amore*, rivolto allo stesso componimento in *envoi*. La difficoltà interpretativa, mai risolta dai commentatori, viene dal fatto che, come scrive Andrea Cappellano (*De amore* II, VIII, 44), «qui non zelat amare non potest», chi non è geloso non può amare. E comunque nessuno spiega l’*orrore* (che potrebbe però alludere anche solo alle conseguenze nefaste cui può portare la gelosia *stricto sensu*, come lo stato di abbruttimento cui si riduce un *gilos* per antonomasia, l’Archimbaut del *roman occitanico di Flamenca*).

¹⁴ Solo nella prosa, a anni di distanza, Dante definirà Amore come un «signore di pauroso aspetto» (*Vita nuova*, III, 3). Ma Petrarca terrà distinti, ancorché intrinsecamente collegati, *dolore*, *paura* e *orrore* (RVF 370, 6-7; e cfr. anche 176, 12 e 276, 3).

¹⁵ Di «allusione all’iconografia corrente» parla giustamente anche Larson (2000: 108), allegando peraltro solo citazioni letterarie.

artigli da falcone: «a demonic creature of sinister meaning», scrive Freyhan¹⁶, che, sulla scorta di Panofsky¹⁷, richiama anche un emblematico verso del guittoniano Federigo dell'Ambra (in un sonetto ovviamente *contro* l'amore): «Amore de lo diavol tien sembiança»¹⁸. Il castello di Avio (in provincia di Trento) conserva, sia pure deteriorato, un intero affresco dedicato al tema: qui il «carattere piuttosto bellicoso, aggressivo, di questo demone della passione e dei tormenti d'amore»¹⁹ è particolarmente esibito (armi, artigli, cavallo sfrenato ecc.). Avrò visto il giovane Dante figurazioni di questo tipo²⁰? La più vicina a lui – e la più antica di cui abbiamo conoscenza – era probabilmente quella (perduta) che illustrava (o doveva illustrare)²¹ la corona di sonetti *Del carnale amore* di Guittone d'Arezzo (che molti ancora si ostinano a chiamare con l'assurdo titolo di *Trattato d'amore*): dove peraltro è assente il cavallo, mentre non mancano gli artigli e le ali color porpora²². Dedicata a una puntigliosa *interpretatio* dell'immagine, la corona è databile probabilmente ai primi anni Ot-

¹⁶ Freyhan (1948: 77). Di immagine «invero demoniaca», di «piccolo mostro», parlava già Panofsky ([1939] 1975: 160), che ricorda come gli artigli fossero anche «in uso per le immagini del Diavolo e talvolta della Morte»; non so se venga da qui la supposizione di Larson (2000: 109), per il quale è «lecito pensare che Amore nel primo sonetto della *Vita nuova* abbia in sé anche la connotazione della Morte». Nell'*Inferno* i piedi «con artigli» e le ali «late» sono, vedi caso, attributi di esseri mostruosi quali le arpie (canto XIII).

¹⁷ Cfr. Panofsky ([1939] 1975: 150).

¹⁸ È il v. 9 del sonetto (rivolto a ser Pace), *Considerando ben ciò k'è l'Amore* (P 161). Si potrebbe citare anche un altro passo del medesimo Federigo: «d'ale asembra angelica figura, / ma chi l'assaggia, egli è guera mortale» (*S'amor, da cui procede bene e male*, vv. 7-8, in Capelli 2007: 126), convenzionale nell'assunto, ma a sua volta riferito all'iconografia di Amore.

¹⁹ Castri (1987: 102).

²⁰ Così come le avrà viste, quasi sicuramente, un corrispondente (in latino) del suo futuro amico Giovanni del Virgilio, ser Nuzio da Tolentino, che nell'epistola IV del *Diaffonus* descrive Amore esattamente com'esso è rappresentato ad Avio o nei *Documenti d'Amore* di Francesco da Barberino (ritto sul cavallo, *pedibus falconis*, ecc.), definendolo per di più come *superbus*, *austerus* e *atrox*: «austerus contra me veniebat atrox» (cit. in Castri 1987: 210).

²¹ Cfr. Storey (1988).

²² Cfr., per tutto l'assunto, Capelli (2007: 29-35 e 76-78), con ampie indicazioni e bibliografia pregressa; cfr. anche Capelli (2009) e Storey (1993: 171-192). Non c'è dubbio che Dante conoscesse il ciclo di Guittone (da cui infatti riprende il termine e l'accezione di *essenza*, v. 8; cfr. *Del carnale amore* III, 8), e probabilmente è anche ad esso (e alla *figura* che ne costituisce il presupposto) che pensa, parlando di *orrore*.

tanta del Duecento²³. Segue, a sua volta provvista invece di cavallo al galoppo, quella ben nota disegnata da Francesco da Barberino nei due codici originali dei *Documenti d'Amore*: che materialmente è la più antica giunta sino a noi (vi si ispirano poi Nicolò de' Rossi²⁴, Boccaccio e certo lo stesso maestro di Avio, operante verso metà Trecento), ma che quasi sicuramente presuppone, non diversamente da quella esaminata al punto precedente, un «pre-existing type»²⁵, un prototipo che non a caso si riflette anche in un'altra allegoria giottesca della basilica inferiore di san Francesco ad Assisi, quella della Castità (*Amor* artigliato, con un pettorale di cuori umani esibiti a mo' di trofeo «come gli scalpi alla cintura di un indiano»²⁶, viene scacciato dalla torre della virtù assieme ad *Ardor*). Ecco insomma da dove verrebbe, molto concretamente e ben al di qua delle superfezioni critiche moderne, l'*orrore*, davvero tutto visivo e non concettuale, di Dante.

3. Recentemente Raffaele Pinto²⁷ ha riaperto, con specifico riferimento a *A ciascun'alma presa*, l'annosa questione della cronologia, sia interna che assoluta, dei componimenti inseriti da Dante nella *Vita nuova* (e quindi anche del loro rapporto con la composizione delle parti in prosa del libello), proponendo una possibile post-datazione, rispetto alla data espressamente indicata da Dante (il 1283, quando aveva diciott'anni), del nostro sonetto. Alcune delle argomentazioni avanzate da Pinto non sono affatto abusive, ma nel complesso non mi sembrano probanti, sia perché – per toccarne solo alcune – mi pare del tutto improbabile che nella sua risposta a *A ciascun'alma* Guido Cavalcanti pensi alla morte reale di Beatrice e sia dunque al cor-

²³ Cfr. Capelli (2007: 16).

²⁴ Cfr. Benedetti (2010), con bibliografia.

²⁵ Freyhan (1948: 78). «Questo prototipo [...] deve essere stato immaginato parecchio tempo prima che Barberino scrivesse il suo trattato, sebbene certamente non prima del XIII secolo» (Panofsky 1975: 168).

²⁶ Panofsky ([1939] 1975: 163). La filza di cuori umani ritorna in Francesco da Barberino, appesa però attorno al collo del cavallo. Si tratta evidentemente dei cuori degli amanti, preda e trofeo di Amore. Non è detto che questa allusione non si sia sommata in Dante a quella che chiama in causa il tema della *Caritas* nell'immagine del cuore tenuto in mano dal dio (cfr. sopra). Siamo sempre nel campo di una cultura iconografica, prettamente viva.

²⁷ Cfr. Pinto (2016).

rente dei più tardi sviluppi in questo senso della poetica di Dante²⁸, sia perché non è affatto certo – anzi secondo me da escludere – che il secondo dei tre risponditori, l'autore di *Naturalmente chere ogni amadore*, sia Cino da Pistoia (troppo giovane nel 1283) e non invece il più oscuro Terino da Castelfiorentino²⁹. Ma non è questo che ora m'interessa, quanto il problema della priorità o meno del sonetto dantesco rispetto ad altri sonetti 'onirici' o sonetti-visione di tema analogo risalenti più o meno al «medesimo lasso di tempo»³⁰: quello di Dante da Maiano (*Provedi, saggio, ad esta visione*) e soprattutto quelli di Paolo Lanfranchi³¹. Che è quanto dire: *A ciascun'alma presa è*

²⁸ Chiamando in causa la risposta di Cavalcanti, Pinto (2017: 62-63) suppone appunto che in essa Guido alluda già al tema dantesco della morte di Beatrice, che gli sarebbe stato suggerito da un'effettiva conoscenza degli sviluppi della poetica di Dante «in direzione del lutto», sì che il sonetto e il sogno verrebbero interpretati «alla luce di tali sviluppi». Il riferimento è ovviamente al v. 10 di *Vedeste, al mio parere*, solo che non è affatto pacifico che questo verso alluda alla morte vera, fisica, della donna. La tendenza più diffusa, oggi (che condivido), è quella di interpretare il passo, sulla scorta del Barbi (anche se con sfumature di volta in volta diverse), in senso metaforico (una 'morte', diciamo così, ben cavalcantiana, qui forse come assenza o fine dell'amore), a maggior ragione se si accetta la lezione «che vostra donna a la morte cadea» di contro all'alternativa – secondo me da rigettare – «che vostra donna la Morte chedeo». Non mi addentro qui in una discussione specifica. Osservo solo che l'espressione *a la morte cadea*, che ha fatto scorrere i proverbiali fiumi d'inchiostro (anche perché la costruzione 'cadere a' + sost. preceduto da articolo è inconsueta), può essere benissimo spiegata alla luce della semantica del verbo *cadere*, usato metaforicamente, quale risulta (anche i contesti sono in parte analoghi) da un passo di Cino da Pistoia, ball. *Donna, il beato punto che m'avenne*, vv. 7-9, e in particolare 8: «l'anima mia di subito ferita / si partiva del cor che mi cadio, / cui non rimase vita» (Martì: 'era sul punto di allontanarsi dal cuore che mi venne meno'). Tradurrei perciò l'espressione dantesca non con 'precipitava verso la morte', 'era destinata alla morte' o sim., ma con 'veniva mortalmente meno' (ossia 'veniva meno come se stesse per morire'), interpretando *a la morte* come una locuzione avverbiale, esattamente la stessa che Cavalcanti usa in *Era in penser d'amor quand'i trovai* 35-36: «che fin dentro, a la morte, / mi colpìr gli occhi suoi». Che è cosa ben diversa, e meno dirimente, di una Morte che 'chiede' per sé Beatrice.

²⁹ Per la definitiva attribuzione a Terino, mi sembrano ora decisive le osservazioni e le argomentazioni di Ruggiero (2016). Quanto a *A ciascun'alma*, considerato che anche il criterio stilistico e intertestuale non approda a granché, non vedo francamente ragioni per mettere in dubbio la datazione certificata dall'autore. Perentorio Santagata (2011: 148): «è certo che la composizione del sonetto sia del 1283».

³⁰ Meneghetti (1986: 240).

³¹ In particolare, per attinenza tematica, *L'altrer, dormendo, a mi se venne Amore e Un nobel e gentil ymaçinare* e inoltre (per il tema della *disputatio in somnio* con Amore) *L'altrer, pensandomi, emaçinay* e *Dime, Amore, vorestù tornare*; cfr., anche per le successive citazioni, Savino (1982). Il sonetto-enigma di Cino da Pistoia, *Vinta e lassa era l'a-*

posteriore a questi e dunque in qualche modo ne risente o ne è influenzato, o è vero il contrario? Il problema in definitiva è il seguente: posto che prima di questo gruppo di testi non risulta attestata – o meglio divulgata – in Italia la ‘moda’ poetica del sogno (erotico o meno) allegorizzante da interpretare³², a chi si deve la sua introduzione nella lirica italiana? Studiosi e commentatori sono in generale cauti, anche se, quando parlano di una ‘tradizione’ in cui si inserirebbe *A ciascun’alma presa*, sembrerebbero propensi, diciamo così, a sminuire o attenuare i forti elementi di *novitas* del sonetto dantesco³³ (*novitas* viceversa ben avvertita da un poeta del calibro di Cavalcanti, che solo per questo – stando almeno al racconto di Dante, che ne fu evidentemente compiaciuto – si degna di rispondere a un principiante semisconosciuto...). Ora, è fuor di dubbio che Dante si ‘inserisce’ in una tradizione: ma questa è quella romanza, soprattutto occitanica, cui si deve primamente la formazione e la diffusione, in volgare, del microgenere del *somni*³⁴. Quanto all’Italia, riesce veramente arduo pensare che l’Alighieri si sia semplicemente accodato a un’iniziativa lanciata da un verseggiatore mediocre – vero campione di epigonismo – come il suo omonimo da Maiano, a maggior ragione se si dà credito – come forse è non improprio fare – ai dubbi avanzati recentemente da Stoppelli³⁵ sia sull’autenticità delle due tenzoni fra il maianese e l’Alighieri, sia soprattutto sulla cronologia stessa del minor Dante: che sarebbe, secondo lo studioso, non più anziano ma più giovane dell’Alighieri (che egli abbia poi poetato anche in occitanico e possa addirittura essere, come ri-

nima mia, che ci è giunto col corredo di ben otto risposte (segno del successo che questo microgenere ormai otteneva), è sicuramente posteriore a *A ciascun’alma presa*, coincidendo col soggiorno di Cino a Bologna negli anni Novanta del Duecento.

³² La presunta priorità di Guittone, che nella lettera in versi ad Amerigo di Narbona interpreta una visione di quest’ultimo, sostenuta da Giunta (2002: 210 n.) è contraddetta dalla datazione della lettera, che risale al 1289-91 (cfr. Margueron 1990, pp. 135-139). Esce dal quadro, non presentandosi come vero sogno o enigma da risolvere, il sonetto anonimo siculo-toscano *Poso ’l corpo ’n un loco meo pigliando* (su cui Bosy 2012: 250).

³³ Tra i quali, detto *en passant*, va annoverato anche quello della ‘bella addormentata’ (v. 11), la *sleeping beauty* dei vari repertori motivici (Aarne-Thompson, Guiraud-Jalabert ecc.).

³⁴ Cfr. Meneghetti (1986), Bosy (2012).

³⁵ Cfr. Stoppelli (2017).

tiene lo stesso Stoppelli, l'autore del *Fiore* non prova nulla a tale riguardo). C'è in questo senso anche un argomento, diciamo così, di logica interna: se il sonetto-visione del maianese, col suo enigma un po' strampalato e con tanto di invito a interpretarlo, fosse davvero anteriore a quello dell'Alighieri, perché mai il minor Dante avrebbe dovuto poi reagire a quest'ultimo con tanta ironica e sbrigativa inurbanità³⁶? La spiegazione più logica è un'altra: la novità introdotta dal maggior Dante lo aveva lasciato talmente sconcertato da farlo reagire, diciamo così, un po' scompostamente – salvo poi convertirsi pure lui alla nuova moda della *visio* enigmatica e provocare a sua volta l'Alighieri (e altri) con un suo personale saggio in merito. Insomma è tutto da condividere e anzi da corroborare il fondato sospetto della Bettarini che *Provedi, saggio, ad esta visione* venga dopo e non prima di *A ciascun'alma presa* e sia a questo debitore³⁷.

Quanto al pistoiese Paolo Lanfranchi, rimatore un po' più vivace di Dante da Maiano, i pochi dati archivistici che lo riguardano ci riportano agli anni tra il 1282-83 (quando è attestato a Bologna) e il 1295 (di nuovo a Bologna, dove si saranno diffuse anche le sue rime)³⁸, ma la critica inclina a ritenere che i suoi sonetti 'onirici' siano comunque posteriori al presunto soggiorno alla corte d'Aragona del 1285 (anno cui risale il suo sonetto in occitanico)³⁹: laddove *A ciascun'alma presa* è stato composto (e divulgato!), fino a prova contraria, già nel 1283. Sulla posterità dei sonetti-visione di Lanfranchi rispetto a quello di Dante – ossia su una loro datazione piuttosto tardo-duecentesca, se non addirittura proto-trecentesca – depongono però anche altri fattori, alcuni 'esterni' (per esempio il fatto che nessun componimento suo sia accolto nei tre grandi canzonieri antichi e che la sua produzione ci sia stata trasmessa quasi per intero solo

³⁶ Si tratta del terzo sonetto responsivo a *A ciascun'alma presa*, *Di ciò che stato sè dimandatore*, dove si obietta all'Alighieri – rinunciando a un benché minimo tentativo di esegesi – che la sua è stata tutta una farneticazione, da sottoporre a cure medico-igieniste. Confesso di non riuscire a vedere in questo componimento, pur con tutto il suo retroterra 'scientifico', gli elementi di 'serietà' che alcuni studiosi, sulla scorta di Bruno Nardi, gli attribuiscono (cfr. anche Singer 2011: 10-11). Su Dante da Maiano 'risponditore' e poi, a sua volta, 'propositore', cfr. Steinberg (2010: 98-105).

³⁷ Cfr. Bettarini (1969: XXIX n.).

³⁸ Cfr. Savino (1982); Brunetti (2004).

³⁹ Vd. per tutti Bosity (2012: 222).

dalla più tarda silloge barberiniana di Nicolò de' Rossi, che l'avrà raccolta per l'appunto durante i suoi studi a Bologna verso il 1318), altri 'interni', testuali, sintagmatici. Mi riferisco ai troppo numerosi casi in cui la la testura delle rime del Lanfranchi lascia trasparire la conoscenza e la rammemorazione del Dante lirico prima maniera, quello in particolare delle visioni e degli incontri-dialogo con Amore. Si tratta non solo o non tanto delle generiche concordanze tematiche (in sé non dirimenti), ma di riscontri propriamente stilistici e verbali, variamente disseminati nelle rime del pistoiese, e a vari livelli: una rammemorazione 'diffusa', insomma, che esclude, anche senza tener conto della diversa caratura dei due scrittori, che l'imitatore-riecheggiatore sia l'Alighieri. Si veda già l'attacco del sonetto più 'indiziato', *L'altrer, dormendo*: «L'altrer, dormendo a mi se venne Amore / e [...] disse: "Eo so..."»⁴⁰: è evidente la ripresa dello stilema d'avvio (*l'alt'ier* in combinazione col gerundio) del dantesco *Cavalcando l'altr'ier per un cammino*, combinato con la formula d'apertura del successivo v. 10: «e disse: "Io vegno...". Non solo: anche il secondo emistichio del verso appena citato: «...a mi se venne Amore», presuppone il primo Dante, quello di un altro celebre incipit: «Un dì si venne a me Malinconia» (che, vedi caso, prosegue a sua volta con «e disse...»). Sempre da *Un dì si venne a me Malinconia* l'autore di *L'altrer, dormendo* riprende, fondendoli insieme in «Et el me disse...» del v. 11, anche i successivi «Ed eo li dissi [...] ed el reponse...»; il tutto ricalcato dall'ulteriore eco, nel finale («Elo sparìo...», v. 13), dell'*explicit* dantesco: «ch'elli disparve...». Formule discorsive, si dirà: ma è Dante che le introduce in modo così incisivo nella lirica italiana (e l'ultimo riscontro è comunque univoco). Agisce in Lanfranchi anche una memoria prettamente formale, non contestuale (e per questo forse più rivelatrice), del sonetto dantesco. Questa la serie, riferita sempre a *L'altrer, dormendo* e a *Un dì si venne a me Malinconia*: de la sua parte 5 (Dante 10: di lontana parte), che parse per semblanti 6 (Dante 5: Ne la sembianza mi pareo), alor nel viso canzay 7 (Dante 13: Allora presi; per via di allora + pass. remoto, in attacco versale). Inclino fortemente a ritenere che in *L'altrer, dormendo* abbia agito anche il ricordo – molto diluito peraltro – di *A ciascun'alma presa*, se è vero che la *grand temença* del v. 9, combinata col successi-

⁴⁰ Analoghi ingredienti anche in *L'altrer, pensandomi, emaçinay*.

vo «deveni humile» (v. 12), ripropone semanticamente il nucleo centrale del v. 13 di *A ciascun'alma*: «paventosa» e «umilmente». Ma si veda anche l'altro dialogo lanfranchiano con Amore, *Dime, Amore, vorestù tornare*, dove l'amata vive e si nutre (si nutre!) dell'amante: «... che de mi vive e se nutrica» (v. 13, in cui è in qualche modo implicato il *cor* dei circostanti vv. 5 e 14). Nel medesimo sonetto la rima *compagnia*: *via* della seconda quartina (vv. 6-7) è esattamente la stessa dei vv. 4-5 del già citato *Un dì si venne a me Malinconia*. Di quest'ultimo sonetto, oltre che di *Cavalcando l'altr'ier* e, in aggiunta, di *Deh ragioniamo insieme un poco, Amore* (per via delle rime in *-ia* e del motivo del dialogo con Amore), risente infine anche l'altro sonetto lanfranchiano, più sopra citato, *L'altrer, pensandomi, emaçinay*: il cui verso 14: «Parsemi alor che l'alma se partisse» sembra presupporre, più che il cavalcantiano «che l'anima si briga di partire» (*Tu m'hai sì piena di dolor la mente*, v. 2), il dantesco «che fa de' polsi l'anima partire» (*Spesse fiate vegnonmi a la mente* 14), e questo per ragioni quanto meno posizionali, dacché si tratta in entrambi i casi di *explicit* di componimento (senza dire che Lanfranchi ripropone, caricandola, anche l'allitterazione di *p-* del verso dantesco).

Non c'è niente da fare: Lanfranchi, lungi dall'essere un precursore, un iniziatore, un 'modello' (ammesso che Dante abbia avuto, a parte due grandi quali Guinizzelli e Cavalcanti, dei 'modelli'), si rivela essere in realtà un precoce epigono del giovane Dante, un lettore attento e sensibile di un ben preciso e coeso gruppo di componimenti, che attraggono la sua attenzione proprio per il loro carattere particolare (quegli incontri e dialoghi con Amore che erano quasi un tratto distintivo, un emblema del primo Dante, ben colto anche da Cavalcanti⁴¹, e di cui Lanfranchi si appropria, ricamandoci sopra ulteriori variazioni) e il loro tipo di scrittura, particolarmente innovativo senza essere smaccatamente esibito.

Ma il senso di quanto ho esposto è infine un'altro: anche questi dati, nel loro piccolo, confermano che la poesia di Dante riscosse

⁴¹ Che non a caso si rivolge così a Dante nell'*incipit* di un sonetto di corrispondenza: «*Se vedi Amore, assai ti priego, Dante*». Quasi sempre, quando scrive a Dante, Guido adotta la tecnica dell'amico di far apparire e interloquire direttamente Amore: vd. il sonetto *Dante, un sospiro messagger del core* e soprattutto – allusione maligna – la celebre 'rimenata' *I vegno 'l giorno a te 'nfinite volte*, fatta pronunciare interamente da Amore.

fin da subito, fin dalle sue primissime prove, uno straordinario successo, suscitando sorpresa e ammirazione, per non dire entusiasmo, e voglia d'emulazione, e che si impose – a parte i casi di ottusa resistenza conservatrice – anche prima (e a maggior ragione dopo) che la pubblicazione della *Vita nuova* ne sancisse il primato tra i poeti in volgare. È un punto che dovrebbe essere tenuto sempre presente da commentari ed esegeti, che inclinano spesso a schiacciare le novità del Dante lirico (ben diverse, e oggi forse meno appariscenti, da quelle di Cavalcanti) sulla solita onnicomprensiva, livellatrice, 'tradizione': che Dante conserva, beninteso, ma per trasformarla completamente.

Tornando a *A ciascun'alma*, e cioè, ripetiamolo, a una data tanto precoce quanto quella che coincise col diciottesimo anno del suo autore, dovette fare colpo soprattutto, oltre all'audace immaginazione visiva, l'innovativa capacità di fondere inestricabilmente il sogno erotico e il sogno allegorico, enigmatico e dunque bisognoso d'interpretazione⁴². Con questo sonetto di «eccezionale densità»⁴³ stilistica e immaginativa Dante diventa subito un'*auctoritas*, un maestro, 'fa scuola', per così dire: come mostrano del resto i puntuali riecheggiamenti, già da tempo additati, che emergono nel tessuto del primo sonetto della *Corona di casistica amorosa* del cosiddetto Amico di Dante, da considerare senza dubbio a sua volta un imitatore e non un imitato. C'è persino il rischio che anche Cavalcanti abbia risentito del componimento che segnò, come dichiara la prosa della *Vita nuova*, l'inizio della sua amicizia con Dante. Proprio in un sonetto spedito direttamente all'Alighieri (e dunque per forza di cose senz'altro posteriore a *A ciascun'alma*), *Dante, un sospiro messenger del core*, Cavalcanti riprende dall'intero dittico – evidentemente a lui caro – rappresentato da *A ciascun'alma* e dalla sua propria risposta *Vedeste, al mio parere* ben sei parole-rima, quattro di Dante: *core*, *Amore*, *dormendo* e *piangendo*, e due sue: *valore* e *temendo*. La cosa non può essere casuale, tanto più che anche *Dante, un sospiro* è il resoconto di un sogno (il v. 2 suona «subitamente m'assalì dormendo»!)⁴⁴. Il sin-

⁴² Cfr. Bosy (2012: 199).

⁴³ Larson (2000: 114).

⁴⁴ Cfr. anche Rea (2011: 219), che vi nota «puntuali richiami» al sonetto dantesco.

tagma dantesco «core ardendo» compare infine al v. 11 di un altro sonetto cavalcantiano, *Ciascuna fresca e dolce fontanella*⁴⁵.

Una prova indiretta della fama e del prestigio di Dante già negli anni Ottanta del Duecento, anche in ambienti non proprio vicini agli stilnovisti, è data dall'attribuzione a lui della ballata *Fresca rosa novella* nel canzoniere Palatino, compilato, com'è ormai assodato, intorno al 1285, dunque appena pochi anni dopo *A ciascun'alma*. Che si tratti di un'attribuzione, a detta di tutti, erronea, giacché l'autore della ballata è Cavalcanti mentre Dante ne è solo il destinatario (ma ora Paola Allegretti Gorni sembra invitare a un riesame della questione)⁴⁶, non conta molto in questa sede. Conta che il compilatore del Palatino (o della sua fonte) reputasse comunque il nome dell'allora giovanissimo «*Dante d'Alaghieri da Firenze*» (siamo, ripeto, intorno al 1285) degno di entrare con tutti gli onori nel «*who 's who* a maiuscola incipitaria in lamina d'oro»⁴⁷ della sua silloge. Insomma, intorno alla metà circa degli anni Ottanta del Duecento non solo Dante era tutt'altro che uno sconosciuto, ma anche non destava difficoltà assegnare a lui un testo del più anziano (e famoso) Cavalcanti.

Ad ammettere poi che le trascrizioni di poeti contemporanei nei cosiddetti *Memoriali bolognesi* costituiscano un indizio della loro risonanza e della diffusione dei loro testi, non c'è dubbio che la posizione subito assunta da Dante in quel piccolo Parnaso sia delle più alte. A Bologna Dante è già noto e apprezzato nel 1287, a ventidue anni (trascrizione del sonetto della Garisenda); quando ha ventisette anni, nel 1292, anche la canzone *Donne ch'avete* trova tempestiva ospitalità in quelle carte bolognesi. A questa data, e comunque prima della fine del secolo, i *Memoriali* registrano testi, oltre che, com'è naturale, di rimatori bolognesi (Guinzelli, Fabruzzo, Pilizaro), solo di Giacomo da Lentini, Albertuccio dalla Viola, Bonagiunta da Lucca, Muscia da

⁴⁵ Ancora nel Trecento *A ciascun'alma* sarà puntualmente riecheggiato sia da Boccaccio che da Nicolò de' Rossi.

⁴⁶ Cfr. Allegretti Gorni (2017: 22-28). Forti dubbi sull'attribuzione della ballata a Cavalcanti aveva già manifestato Eisermann (1992), che propendeva per un'attribuzione a Dante da Maiano. Non entro nel merito, ma non conosco altri casi sicuri in cui un rimatore invia a un collega non un sonetto (o talora una canzone) su cui, diciamo così, tenzonare, ma una ballata, e per di più una ballata d'amore che non implica minimamente una risposta o una replica.

⁴⁷ Allegretti Gorni (2017: 22).

Siena e Nuccio sanese; Dante è l'unico 'moderno', e l'unico, oltre a Guinizzelli, di cui vengano trascritti due distinti componimenti (il sonetto della Garisenda, appunto, e *Donne ch'avete*; tutti gli altri rimatori sono rappresentati da un unico componimento, semmai ripetuto). Per avere trascrizioni di Cavalcanti e di Cino, bisogna attendere il 1300, il 1319 per Cecco Angiolieri, il 1321 per Lapo Gianni⁴⁸. Già solo questo, nel suo piccolo, la dice lunga sul peso e il prestigio che aveva, ben prima della fine del Duecento, quel ragazzo prodigio – come Mozart, come Rimbaud – che si chiamava Dante Alighieri e quanto «inaudita» fosse (per citare Auerbach) la «forza di penetrazione» della sua voce⁴⁹. Le date, insomma, contano. Con tutto ciò è possibile, ahimè, che qualcuno continui ancora a ritenere⁵⁰ che sia Dante a imitare o emulare, in *A ciascun'alma*, i ben più oscuri e modesti Dante da Maiano e Paolo Lanfranchi, e non viceversa; e che siano questi due gli iniziatori di un microgenere destinato a destare ancor oggi nella critica un certo interesse: ma solo per merito di Dante.

BIBLIOGRAFIA

- Allegretti Gorni, Paola, 2017. «Poeti antichi italiani nelle carte del Palatino», in Suitner 2017, pp. 15–28.
- Antonelli, Armando, 2015. «Dante e Bologna. Un omaggio a Emilio Pasquini», in *Bollettino dantesco. Per il settimo centenario*, 4, pp. 9–24.
- Auerbach, Erich, 1966. *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli.
- Battaglia, Lucia, 1970. «Per l'interpretazione del sonetto cavalcantiano 'Vedeste, al mio parere'», in *Giornale storico della letteratura italiana*, 147, pp. 354–362.
- Benedetti, Roberto, 2010. *Appendice a F. Brugnolo, Ancora sui canzonieri di Nicolò de' Rossi (e sul destinatario del Barberiniano)*, in F. Brugnolo, *Meandri. Studi sulla lirica veneta e italiana settentrionale del Due-Trecento*, Roma-Padova, Antenore, pp. 452–456.
- Bettarini, Rosanna, 1969. Dante da Maiano, *Rime*, a cura di R. B., Firenze, Le Monnier.

⁴⁸ Desumo tutti questi dati dall'edizione Orlando (2005). Del già citato Lanfranchi, che pure gravitava su Bologna, non c'è traccia nei Memoriali. Sulla 'fortuna' bolognese di Dante, cfr. da ultimo Antonelli (2015).

⁴⁹ Cfr. Auerbach (1966: 34), citato giustamente, a proposito del nostro sonetto, anche da Battaglia (1970: 359).

⁵⁰ Sulla scorta, per esempio, di Kleinhenz (1972) o, da ultimo, Noto (2017).

- Bosy, Grażina Maria, 2012. *Romanische alba- und somni-Dichtungen. Ein Beitrag zur Motiv- und Themengeschichte der romanischen Lyrik des Mittelalters*, Berlin-Boston, De Gruyter.
- Brunetti, Giuseppina, 2004. Voce *Lanfranchi Paolo*, in Istituto dell'Enciclopedia Italiana, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 61, Roma, Treccani, pp. 155-156.
- Bruni, Francesco, 1988. *Capitoli per una storia del cuore. Saggi sulla lirica romanza*, a cura di F. B., Palermo, Sellerio.
- Capelli, Roberta, 2007. Guittone d'Arezzo, *Del carnele amore. La corona di sonetti del codice Escorialense*, a cura di R. C., Roma, Carocci.
- , 2009. «“Amor si pinge figurato”? Guittone (non) risponde», in *Italianistica*, 38, pp. 11-19.
- Castri, Serenella, 1987. «La camera d'Amore: proposte interpretative», in Enrico Castelnovo (a cura di), *Castellum Ava. Il castello di Avio e la sua decorazione pittorica*, Trento, Temi, pp. 199-221.
- Eisermann, Tobias, 1992. «Die Ballata della Primavera zwischen Guido und Dante. Ein neuer Attributionsvorschlag für Cavalcantis *Fresca rosa novella* (I)», in *Deutsches Dante-Jahrbuch*, 67, pp. 103-133.
- Freyhan, Robert, 1948. «The evolution of the Caritas figure in the thirteenth and fourteenth centuries», in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 11, pp. 68-86.
- Full, Bettina, 2015. *Passio und Bild. Ästhetische Erfahrung in der italienischen Lyrik des Mittelalters und der Renaissance*, Paderborn, Fink.
- Gessani, Alberto, 2004. *Dante, Guido Cavalcanti e l'“amoroso regno”*, Macerata, Quodlibet.
- Giunta, Claudio, 2002. *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna, il Mulino.
- Kay, Tristan, 2016. *Dante's Lyric Redemption. Eros, Salvation, Vernacular Tradition*, Oxford, University Press.
- Kleinhenz, Christopher, 1972. «The Interrupted Dream of Paolo Lanfranchi da Pistoia», in *Italica*, 49, pp. 187-201.
- Larson, Pär, 2000. «A ciascun'alma presa, vv. 1-4», in *Studi mediolatini e volgari*, 46, pp. 85-119.
- Margueron, Claude, 1990. Guittone d'Arezzo, *Lettere*, Edizione critica a cura di C. M., Bologna, Commissione per i testi di lingua.
- Meneghetti, Maria Luisa, 1986. «Beatrice al chiaro di luna. La prassi poetica delle visioni amorose con invito all'interpretazione dai Provenzali allo Stilnovo», in *Symposium in honorem prof. M. de Riquer*, Barcelona, Quaderns Crema, pp. 239-255.
- Newman, Barbara, 2003. *God and the Goddesses. Vision, Poetry, and Belief in the Middle Ages*, Philadelphia, University of Philadelphia Press.
- Noto, Giuseppe, 2017. «Paolo Lanfranchi da Pistoia 'Valenz senher, rei dels Aragones' (BdT 317.1)», in *Lecturae Tropatorum*, 10, pp. 1-15 (rivista online).

- Orlando, Sandro, 2005. *Rime due e trecentesche tratte dall'Archivio di Stato di Bologna*, edizione critica a cura di S. O., con la consulenza archivistica di Giorgio Marcon, Bologna, Commissione per i testi di lingua.
- Pagani, Walter, 1968. *Repertorio tematico della Scuola poetica siciliana*, Bari, Adriatica.
- Panofsky, Erwin, [1939] 1975. *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi [traduz. di *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York, Oxford University Press].
- Pinto, Raffaele, 2016. «Naturalmente chere ogni amatore e il dialogo fra Cino, Dante e Guido», in *Cino da Pistoia nella storia della poesia italiana*, a cura di Rossend Arqués Corominas e Silvia Tranfaglia, Firenze, Cesati, pp. 61-74.
- Pirovano, Donato / Marco Grimaldi, 2015. Dante Alighieri, *Le opere*, I. *Vita nuova - Rime*, a cura di D. P. e M. G., t. I *Vita nuova - Le rime della Vita nuova e altre rime del tempo della Vita nuova*, Roma, Salerno.
- Rea, Roberto, 2011. Guido Cavalcanti, *Rime d'amore e di corrispondenza*, Revisione del testo e commento di R. R. [...], Roma, Carocci.
- Ruggiero, Federico, 2016. «Per la paternità di *Naturalmente chere ogni amatore*: questioni antiche e nuovi rilievi», in *Carte romanze*, 4, pp. 181-208.
- Santagata, Marco, 2011. *L'io e il mondo. Un'interpretazione di Dante*, Bologna, il Mulino.
- Savino, Giancarlo, 1982. «Il piccolo canzoniere di Paolo Lanfranchi da Pistoia», in *Filologia e critica*, 7, pp. 78-95.
- Singer, Julie, 2011. *Blindness and Therapy in late medieval French and Italian Poetry*, Cambridge, Brewer.
- Singleton, Charles Southward, [1949] 1968. *Saggio sulla "Vita Nuova"*, Bologna, il Mulino [traduz. di *An Essay on the Vita Nuova*, Cambridge/Mass.].
- Steinberg, Justin, 2010. «Dante's First Dream between Reception and Allegory: The Response to Dante da Maiano in the *Vita nova*», in Zygmunt G. Barański and Martin McLaughlin (edited by), *Dante the Lyric and Ethical Poet. Dante lirico e etico*, London, Legenda, pp. 93-118.
- Stoppelli, Pasquale, 2017. «Per un nuovo profilo di Dante da Maiano», in *Suitner 2017*, pp. 65-74.
- Storey, H. Wayne, 1988. «The Missing Picture in the Text of Escorial e.III.23: Guittone's "Trattato d'amore"», in *Italiana. Selected Papers from the Third Annual Conference of the AATI*, River Forest, Rosary College, pp. 59-75.
- , 1993. *Transcription and visual poetics in the early Italian lyric*, New York, Routledge.
- Suitner, Franco (a cura di), 2017. *La poesia in Italia prima di Dante*, Atti del Colloquio Internazionale di Italianistica, Università degli Studi di Roma Tre, 10-12 giugno 2015, Ravenna, Longo.
- Von Thadden, Maria, 1951. *Die Ikonographie der Caritas in der Kunst des Mittelalters*, Inaugural-Dissertation [...], Bonn, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität.

Patrizia Caraffi

IL GIARDINO DELLE DAME E DEI CAVALIERI

Nella letteratura medievale, il giardino cortese¹ è un luogo d'amore, di intimità e di *bonheur*. Natura ordinata e organizzata da un esperto *artifex*, il giardino è armonia e bellezza, civiltà e cultura che trionfano sulla natura e la foresta selvaggia. Recintato da un alto muro o una palizzata, chiuso e protetto, il giardino è uno spazio esclusivo – con una sola porta d'accesso –, riservato all'aristocrazia che si autorappresenta e si riconosce nei rituali della cortesia. Rallegrato dal canto degli uccelli e come sospeso nella dolcezza di una eterna primavera, il giardino abbonda di acqua, piante, frutti, fiori, erbe medicinali, in un tripudio di luce, colori e profumi, in cui tutti i sensi sono coinvolti.

Al centro del giardino, un albero², maestoso e possente, e una sorgente o una fontana da cui sgorga acqua limpida e pura, simbolo femminile di vita, energia, fertilità. Accanto alla fontana e sotto l'albero siede una giovane donna; un cavaliere le si avvicina, in cerca d'amore, potere, discendenza, felicità, ricchezza. La dama sotto l'albero e vicino a una fontana annuncia un incontro erotico-amoroso³.

¹ Cfr. Grimal (2014), Haudebourg (2001); Gousset (2001); Regnier-Bohler (1990).

² Il discorso intorno alle varie simbologie dell'albero è molto complesso e mi limito in questa sede a segnalare alcuni studi: Planche (1993), Pastoureau (1993), Paravicini Bagliani (2009).

³ A. Planche (1993). I testimoni sono numerosi e in parte studiati: tra gli altri la dama del sicomoro nell'*Erec et Enide* di Chrétien de Troyes, Blanche fleur nel *Floire et Blanchefleur*, Isiphile nel *Roman de Thèbes*, la fata dell'ulivo nel *Bel Inconnu*, le fanciulle-fiore nel *Roman d'Alexandre*; cfr. Besnardeau (2002–2004), Angeli (2016 e 2017), Caraffi (2008a, 2008b, 2017), Buschinger (2007), Ménard (1989).

Nel topos un intreccio fitto di tracce di memoria, dalla scena fondatrice di Eva nuda e il serpente⁴ nel primo Giardino, il *Paradiso*, da *pairidaeza* in antico persiano, *pardes* in ebraico e *paradeisos* in greco, uno degli archetipi più frequentemente evocati⁵, – alle creature silvestri, Driadi e Amadriadi, il cui destino era intrecciato a una quercia, alle fanciulle mutate in piante o fiori, per volere degli dei – Filide in mandorlo, Mirra nell'albero che da lei prende il nome, Leucotoe in incenso, Dafne in alloro, Clizia in girasole, Pitis in pino. E il pino è l'albero per così dire preferito dalla narrativa cortese; sempreverde, è simbolo di eternità, forse un pino domestico⁶, o più probabilmente il possente e maestoso cedro del Libano, *Cedrus Libani*, una conifera della stessa famiglia, che resiste anche a climi più freddi e che si eleva con le sue ampie chiome, mentre i rami più bassi si allargano, come una immensa loggia verde.

Alla fontana sotto il pino

Nella tradizione di Tristano e Isotta⁷ – il racconto della passione amorosa che ha profondamente segnato la memoria culturale europea, un vero mito fondatore – il giardino è uno spazio centrale della narrazione. Attiguo alla *chambre* di Isotta, è il luogo dove gli amanti sono sorpresi da re Marco, mentre dormono abbracciati. L'episodio apre la versione francese di Thomas (1170), pervenutaci frammentaria: «[...] Entre ses bras Iseut la reïne / bien cuidoient estre a seor» ([...] tra le sue braccia la regina Isotta / pensavano di essere al sicuro, vv. 1-2). Prima di separarsi, Isotta dona un anello a Tristano «l'anel [...] qu'Isolt al jardin lui dona / la dereigne feiz qu'il i parla» (l'anello [...] che Isotta gli donò in giardino / durante il loro ultimo incontro, vv. 393 e 394-395).

⁴ Si veda l'interessante libro di Giallongo (2013).

⁵ Delumeau (1994); Van Zuylen (1995); Cardini / Miglio (2002); Scafi (2007); Doueïhi (2009).

⁶ Planche (1993: 99).

⁷ Della monumentale bibliografia degli studi sulla tradizione di Tristano, rinvio solo a Baumgartner (1987), Marchello-Nizia (1995), Brusegan (2001), Punzi (2005), Croizy-Naquet / Paupert (2012); Chocheyras (2011). Sulla fortuna europea si veda Dalla Piazza (2003). Per le versioni italiane Delcorno Branca (1968 e 1998). Per la bibliografia progressiva si può vedere Paradisi (2013).

Nella versione in medio-alto tedesco di Goffredo di Strasburgo (inizi XIII sec.)⁸ Isotta cerca nel giardino un luogo in disparte, all'ombra e al riparo, «di aiuto e protezione / refrigerio e solitudine», vv. 18147-18148, vi fa collocare un letto preparato con lenzuola e coperte di porpora e seta e manda a chiamare Tristano. Ma re Marco li sorprende:

Re Marke si avviò
 a incontrare il suo dolore:
 ché trovò sposa e nipote
 tra le braccia l'uno dell'altra,
 strettamente avviluppati.
 L'una guancia contro l'altra,
 l'una bocca contro l'altra.
 [...]
 le lor braccia e loro mani,
 le lor spalle e il loro petto,
 strettamente erano tanto
 abbracciati e rinserrati
 che se fossero opra fusa
 o di bronzo oppure d'oro,
 modellata non sarebbe
 con maggiore precisione.
 Con Tristano la regina
 dormiva dolcemente.
 (vv. 18197-18203 e 18208-18217)

Tristano è costretto a fuggire e inizia la lunga serie di viaggi alla ricerca di occasioni in cui poter segretamente incontrare la regina, travestito da mendicante, da lebbroso, da *fou*.

In un episodio del *Donnei des amans*, lai anonimo della fine del XII secolo – *Il corteggiamento degli amanti*, noto come “Tristan Rossignol” (“Tristano l'usignolo”), Tristano imita il canto dell'usignolo, del pappagallo, dell'orologio, e di tutti gli uccelli della foresta, per segnalare la sua presenza a Isotta. Tristano è nascosto, in attesa, nei pressi della fontana, sotto il pino («la fontaine suz le pin», v. 8⁹).

Nella *Folie* Tristano si traveste e finge di essere folle per poter entrare a palazzo e vedere Isotta, che non lo riconosce. Tristano rac-

⁸ Cito da Mancinelli (1994).

⁹ «Tristan Rossignol», in Lacroix / Walter (1989), pp. 322-333, traduzione italiana di chi scrive.

conta alla regina per convincerla i dettagli dei loro incontri, tra cui lo stratagemma utilizzato per segnalare la sua presenza in giardino:

Raïne, souvenir vus dait,
 quant li reis cungié m'aveit
 et je ere mult anguisus,
 amie, de parler od vus
 e quis engin, vinc el vergez
 u suvent fumes enveisez.
 Desus un pin el umbre sis,
 de mun canivet les cospels fis
 k'erent enseignes entre nus
 quant me pleiseit venir a vus.
 Une funteine iloc surdeit
 Ki devers la chambre curreit;
 ene ewe jetai les cospels:
 aval les porta li rusels.
 Quant veïez la doleüre,
 savïez ben a dreiture
 que jo vendreie la nuit
 pur envaiser par mun deduit.

(vv. 777-794)

(Regina, dovrete ricordarvi, / quando il re mi aveva bandito, / e io ero pieno d'angoscia, / amica, di non potervi più vedere / escogitai un modo: / venni nel giardino / dove sovente eravamo stati felici, / con un coltello / tagliavo dei pezzettini di legno, / erano il nostro segnale / quando volevo venire da voi. / C'era una fonte, / che scorreva verso la camera; / gettavo in acqua i legnetti, / e la corrente li portava a valle. / Quando li vedevate, / eravate certa / che io sarei venuto quella notte / per gioire insieme.)¹⁰.

Nel *Tristano* di Goffredo di Strasburgo sono rami incisi con le iniziali di Tristano e di Isotta, come Brangana, la fidata ancella, aveva suggerito:

Vi consiglio in questi giorni
 che da noi siete lontano,
 che ogni volta che vedete
 presentarsi l'occasione,
 dell'olivo un ramo abbiate,
 lo tagliate per il lungo,
 e null'altro vi scriviate,
 che una T dall'una parte

¹⁰ Marchello-Nizia (1995), traduzione di chi scrive.

e una I dall'altra parte,
 che si legga l'iniziale
 di ciascun dei vostri nomi;
 e null'altro poi facciate
 che recarvi nel verziere
 (vv. 14423-14435)

Il che riconduce al *lai* di Maria di Francia *Chievrefoil* (*Il caprifoglio*, seconda metà XII sec.) che descrive nel segno della *brevitas*, soli 118 versi, un incontro degli amanti nella foresta. Tristano, in questa versione Tristram, “triste ramo”, in esilio ormai da un anno e tormentato dal desiderio di rivedere Isotta, ritorna in Cornovaglia, si nasconde nella foresta, dove sarebbe passato il corteo della regina, e incide un messaggio su un ramo di nocciolo, che Isotta sa riconoscere, sottolinea l'autrice, come sempre «Autre feiz li fu avenu / que si l'aveit aperceü» (altre volte le era accaduto / di notarlo, vv. 57-58). Il racconto è molto noto, anche per la metafora vegetale del caprifoglio e del nocciolo avvinghiati uno all'altro che non potrebbero sopravvivere alla separazione:

D'euls deus fu il tut autresi
 Cume del chievrefoil esteit
 ki a la codre se perneit:
 quant il s'i est laciez et pris
 et tut entur le fust s'est mis,
 ensemble poënt bien durer,
 mes qui puis les voelt desevrer,
 li codre muert hastivement,
 e li chivrefoilz ensement.
 Bele amie, si est de nus:
 ne vuz sans mei, ne jeo sanz vus.
 (vv. 68-78)

(Avveniva di loro due / come del caprifoglio / che si avvinghia al nocciolo: / quando si è attaccato e stretto / e attorcigliato al fusto, / assieme possono durare a lungo, / ma se uno li separa, / allora il nocciolo subito muore / e il caprifoglio lo stesso. / «Mia bell'amica, così è di noi: / né voi senza di me, né io senza di voi».)¹¹.

Nell'intenso viaggio del testo, che approderà al registro comico nella novella VII, 7 del *Decameron*, una tappa importante e sovente

¹¹ Angeli (2014).

trascurata è la “leggiadra versio brevis”¹² del toscano *Novellino* (fine XIII sec.), con una variante, il segnale è “intorbidare” l’acqua:

Amando messere Tristano di Cornovaglia, Isotta la Bionda, moglie del re Marco, si fecero tra loro un segnale d’amore di cotal guisa: che quando messer Tristano le volea parlare, si andava a un giardino del re, dove era una fontana, e intorbidava il rigagnolo che faceva la fontana. E andava questo rigagnolo per lo palazzo, dove stava la detta madonna Isotta: e quando vedeva l’acqua intorbidata, si pensava che Tristano era alla fonte¹³.

Il re che stava sull’albero

In Goffredo il segnale dei legni incisi è l’antefatto del cosiddetto “rendez-vous epié” (l’incontro spiato), attestato già nella versione di Bérout, pervenuta frammentaria e che con questo episodio esordisce. Nel *Tristano* di Bérout la vicenda assume un tono politico, mettendo in scena due fazioni in lotta tra loro; Tristano, nipote di Marco, e suo legittimo erede, è l’imbattibile cavaliere di cui il re non può privarsi, per mantenere il potere: «je sai bien n’a de sa cort / qui a batalle o moi s’en tort» (so bene che a corte / nessuno oserebbe affrontarmi, vv. 15-156). Isotta, sposa di Marco e innamorata di Tristano, è anche la regina straniera lontana dal suo paese e dal suo lignaggio¹⁴. Valeria Bertolucci osserva in proposito che la qualifica di rango è dominante in maniera assoluta: Isotta viene definita in 96 casi “regina” (*roïne* o *reine*), a fronte di 30 di *dame* e 20 di *amie*. Antagonisti, i baroni felloni e il nano Frocin, che continuamente spiano gli amanti per sorprenderli e denunciarli: «qu’il ne voudroient que o lui / eüst home de son linage» (non vorrebbero che con lui / ci fosse qualcuno del suo stesso lignaggio, vv. 124-125).

Una sera gli amanti si danno appuntamento come di consueto in giardino, vicino alla fontana sotto il pino¹⁵; re Marco, indotto dal nano Frocin, era salito sull’albero per spiarli. Tristano e Isotta ne ve-

¹² Picone (2008: 292). La novella di Boccaccio cede decisamente al comico, inserendo la narrazione nella lunga serie di racconti intorno al “cocu battu et content”.

¹³ Conte (2001: 111-114); si veda anche Delcorno Branca (1998).

¹⁴ Sulla regalità di Isotta in Bérout (“Je suis roïne”, v. 2205) cfr. Frappier (1972-1973) e Bertolucci Pizzorusso (1982: 25).

¹⁵ Per la rappresentazione di questa scena si veda Loomis (1938); Newstead (1956).

dono l'immagine riflessa nello specchio d'acqua della fontana e riescono a mascherare le loro parole, in modo da risultare innocenti. Isotta finge di rimproverare Tristano per averle dato appuntamento a sì tarda ora mettendola in grave pericolo («bien sai qu'il me dorroit la mort», [Marco] so bene che mi ucciderebbe, v. 67), e Tristano lamenta a sua volta la condizione di cavaliere senza feudo, costretto a impegnare le proprie armi, la dipendenza economica da Marco, lo spettro della povertà, il legame di parentela, il vincolo del lignaggio.

La scena, di sapore squisitamente teatrale, è talmente nota da essere continuamente riprodotta nelle miniature e negli arazzi, nei capitelli ma anche in oggetti personali come cofanetti, pettini e piccoli specchi, con «una propria autonomia iconografica come tipico soggetto amoroso»¹⁶. L'accaduto è rievocato in una retorica della ripetizione una prima volta nel racconto di Isotta a Brangana, sua fedele amica e alleata: «Li roi Marc estoit en l'arbre, / ou li perrons estoit de marbre. / Je vis son onbre en la fontane» (Il re Marco era sull'albero, / dove il bordo della fonte è di marmo. / Ho visto la sua ombra riflessa nell'acqua, vv. 350-352). Una seconda volta quando Isotta finge di confessare l'incontro a Marco: «o ton nevo soz cel pin fui» (ho incontrato tuo nipote sotto quel pino, v. 404), e «Tristran, tés niés, vint soz cel pin, / qui est laienz, en cel jardin» (Tristano, tuo nipote, venne sotto quel pino / là, nel giardino, vv. 415-416) e una terza volta quando Marco riferisce a sua volta a Isotta che era stato indotto a salire sull'albero dai maldicenti e in particolare dal nano Frocin «com el pin, plus hautement, le fist monter pour eus voier» (come sul pino, più in alto, / lo aveva fatto salire per spiarli, vv. 472-473), atto che l'ha coperto di disonore «En cest arbre me fist monter, il ne me pout plus ahonter.» (Mi fece salire sull'albero, / non avrebbe potuto disonorarmi di più, vv. 267-268), con una nota di comicità: il re rischia di cadere di sotto, per l'emozione «petit falli / que de l'arbre jus me chäi» (mancò poco, / che cadessi giù dall'albero, vv. 481-482).

Il comportamento di Marco è, nelle sue stesse parole, disonorevole, degno di un *vilain*, e non del sovrano che è o dovrebbe essere. Nella rappresentazione del giardino regio nell'epica, l'immagine del

¹⁶ Delcorno Branca (1998: 119). Nell'ampia ricezione novecentesca, la scena è riproposta nella versione cinematografica di J. Delannoy, su sceneggiatura di Cocteau, *L'Eternel Retour*, del 1942.

re *sotto* un grande albero, maestoso e protettore – e non *sopra*, come Marco, che spia furtivamente –, da sola conferisce regalità.

L'image du roi sous l'arbre est non seulement liée de manière indissociable à son décor caractéristique mais, dans une large mesure, constituée par lui, au point que dans certains décors, en l'absence de la personne du roi, il peut réaliser à lui seul une forme d'image de majesté¹⁷.

Nella *Chanson de Roland*¹⁸ se il giardino è citato genericamente come *verger* senza descrizioni dettagliate – «Li empereres est en un grant verger» (L'imperatore è in un grande giardino, v. 103) – i consigli di guerra con i baroni riuniti, o scene di grande intensità tragica, come la morte di Orlando, avvengono sotto un albero: un tasso, un ulivo, un alloro, e più di tutti un pino, che compare sempre ove è messa in rilievo la maestosità del re¹⁹: «desuz un pin en est li reis alez / ses baruns mandet pur sun conseil fenir» (il re è andato sotto il pino / e manda a chiamare i baroni per tenere consiglio, vv. 165-166); «Desuz un pin, delez un eglenter, / un faldestoed i out, fait tut d'or mer: / la siet li reis ki dulce France tient.» (Sotto un pino, accanto a un roseto, / c'era un trono d'oro fino: / là siede il re che governa la dolce Francia, vv. 114-116). Il re in trono sotto un grande albero è immagine simbolica di grande solennità, l'albero conferisce regalità e protezione. Simmetricamente, anche il re saraceno è rappresentato negli stessi termini: «Un faldestoet out suz l'umbre d'un pin, / envelopét d'un palie alexandrin: / la fut li reis ki tute Espagne tint, / tut entur lui vint milie Sarrazins.», vv. 407-410 (Sotto l'ombra di un pino c'era un trono, / tutto coperto di un drappo alessandrino: / vi sedeva il re che dominava tutta la Spagna. / Tutti intorno a lui, ventimila Saraceni.).

Dame sotto gli alberi

Nel *Cligès* di Chrétien de Troyes, Fenice – altro nome parlante che rinvia al mitico uccello rinato dalle proprie ceneri²⁰ –, è sposa di

¹⁷ A. Labbé (1987: 103).

¹⁸ Cito e traduco da ed. Segre (1985).

¹⁹ Cfr. Planche (1998); si veda anche Pastoureau (1993).

²⁰ Cfr. Méla (1994: 5-19). Tutte le citazioni da questa edizione, traduzione di chi scrive. Si veda Bianchini (2012) e sull'episodio il saggio di Angeli (2017).

Alis, e innamorata di suo nipote Cligès; per via di una serie di eventi che la fanno credere morta, Fenice deve rimanere nascosta nell'oscurità di una torre per più di un anno. Una mattina di primavera ode cantare l'usignolo²¹ e, in sintonia con il risveglio della natura, in una tradizionale *reverdie*, prova il forte desiderio di rivedere la luce del giorno, e vorrebbe andare a distrarsi in un giardino: «grant bien me feïst uns vergiers ou je me poïsse deduire» (gradirei tanto un giardino / dove potermi svagare, vv. 6276-6277). Jean, l'architetto-giardiniere, conduce gli amanti in un giardino chiuso e protetto da un alto muro collegato alla torre, a cui si accede attraverso una porticina nascosta; nel *vergier* c'era un grande albero da frutta i cui rami erano stati piegati ad arte dal sapiente giardiniere, a formare una loggia verde: «Si le sot Jehanz compasser / et les branches mener et duire» (Jean ben seppe guidare, / condurre e piegare i rami, vv. 6334-6335). Sotto l'albero un prato delizioso dove, protetti dalle fronde, i due giovani godono l'una dell'altra: «La se va Fenice deduire / si a fez sot l'ante son lit; / la sont a joie e a delit» (Là va a dilettersi Fenice, / e ha fatto il suo letto sotto l'albero: / là hanno gioia e diletto, vv. 6336-6338).

Jean Frappier mette in relazione questa scena con l'episodio della foresta del Morois nel *Tristano* di Béroul:

Cet arbre aux branches forcées, image des élégances et des artifices courtois, contraste avec la loge de feuillage dans la forêt du Morois du *Tristan*, et le “bel arbre”, poussé vers le ciel d'un élan naturel [...] Le néo-Tristan de Chrétien transforme la forêt en un jardin d'agrément²².

Il romanzo è stato considerato dalla critica una sorta di anti-Tristano. Harf Lancner stempera questo carattere antitetico e definisce Cligès un “simili-Tristan”:

Le parallélisme entre l'histoire de Cligès et de Fénice et celle de Tristan et Iseut est évident et les correspondances multiples à la fois avec la version de Béroul et celle de Thomas. L'analogie est si accusée, soulignée de façon si explicite et si provocante que se pose immanquablement la question du sens que prend le mythe de Tristan dans le roman anti-Tri-

²¹ Si veda Zink (2006: 150): «les oiseaux ne sont pas un élément parmi d'autres du décor printanier. Ils sont la voix de la nature à laquelle répond la voix du poète, la voix de l'amour, loi de la nature à laquelle se soumet l'amour du poète». Cfr. anche Bégou-Ball (2009).

²² Frappier (1957: 122) e Legros (1990).

stan? néo-Tristan? plutôt un simili-Tristan, qui n'est autre qu'un des éléments du trompe l'œil que constitue le roman dans son ensemble²³.

Dall'albero innestato (*ante*) si stacca un frutto, che cade, risvegliando gli amanti: si tratta di una pera, in epoca medievale frutto intimamente associato al desiderio²⁴, al centro di una complessa tradizione di racconti che virano verso il *fabliau*, come ben ha dimostrato Lucie Polak (1972). Dalla *Comoedia Lydiae*, commedia latina del XII secolo, ripresa da Chaucer nel *Merchant'Tale* e da Boccaccio (*Decameron*, X, 7), le rotondità della pera si prestano a mettere in scena situazioni erotico-comiche.

Il *Roman de la Poire* (*Romanzo della Pera*), ampio poema allegorico composto da un certo Thibaut (XIII secolo) «consacre définitivement la poire comme un fruit à fort contenu symbolique: douceur, amour, féminité, ambiguïté»²⁵. Il poeta e la sua amata siedono all'ombra di un pero, *locus amoris*, quando lei sbuccia con le labbra e i denti il frutto delizioso:

Si elle commença
 a parer la poire a ses denz
 plus blanches qu'yvoire n'argenz.
 Cele poire a ses denz para,
 onc autre chose ni toucha.
 Toucha? Si, fist voir, par foi
 les levres et la langue un poi.
 Si voi ge bien sans alumer
 qu'en ne puet riens a denz parer
 que les .II. levres de la bouche
 et la langue dedenz n'i touche.
 (vv. 429-439)²⁶

(Cominciò a pelare la pera con i denti, più splendenti dell'avorio e dell'argento. Pelò la pera con i denti, e niente altro la toccò. Niente altro? Sì, in fede mia, le labbra e la lingua un pochino. Non si può pelare nulla con i propri denti senza che sia toccato dalle labbra e dalla lingua.)

Dopo aver assaggiata la pera, la bella la offre al poeta perché anch'egli ne possa gustare. Da quel morso nasce l'amore: «mort m'a li

²³ Harf-Lancner (2006: 18-19).

²⁴ Pastoureau (2009).

²⁵ Pastoureau (2009: 290).

²⁶ Marchello-Nizia (1984), traduzione di chi scrive. Si veda Allen (1998).

mors», v. 242 – che gioca abilmente con l'omofonia tra 'mort' (morto, nel senso di arreso all'amore) e 'mors' (morso).

Nel delizioso racconto provenzale *Las Novas del papagay* (*La novella del pappagallo*, XIII secolo), un esempio di *castiagilos*²⁷, Antiphonor è il principe innamorato di una nobildonna strettamente sorvegliata dal marito. Il giardino in questo caso è sia un luogo di prigionia, *clôture* annunciata dall'esordio: «verdier de mur serat»²⁸ (un giardino cinto da mura, v. 1), e dichiarata dal pappagallo messaggero «aquest verdier es trop claus» (questo giardino è troppo chiuso, v. 173) che occasione di felicità, *verdier joyos* (giardino felice, v. 123), e «da la dona trobet sotz .I. pi» (trovò la dama sotto un pino, v. 160), ancora una volta esplicita anticipazione dell'esito erotico-amoroso dell'avventura²⁹. Il fedele pappagallo dà fuoco al castello, per distrarre i guardiani, gabbare il marito e permettere l'incontro dei due innamorati, che trovano così il loro personale paradiso:

Antiphonor intr'el vergier;
 en .I. lieg de jotz .I. laurier
 ab sa dona s'enet colcar,
 e luhns hom non o sap contar
 lo gaug que fo entre los dos,
 c'als pus fu de l'autre joyos.
 Vejaire lor es – so m'es vis –
 c'aquo sia lur paradis:
 gran gaugz es entre lor mesclatz.
 (vv. 266-274)

(Antifonor entra nel giardino / in un letto, sotto un alloro, / con la sua dama si sdraiò, / e nessuno potrebbe descrivere / il loro piacere, / la gioia reciproca. / Sembra loro – è evidente – / di essere in paradiso; / grande piacere si donano reciprocamente.)

Il giardino delle dame e dei cavalieri

Natura sapientemente organizzata e ordinata, il giardino cortese è l'immagine di un mondo raffinato, nobile e colto in opposizione

²⁷ Limentani (1977).

²⁸ *Las Novas del Papagay*, in Méjean-Thiolier / Notz-Grob (1997: 186-205); si veda Barca (1992).

²⁹ Cfr. *supra*, p. 2.

sia alla rusticità della campagna che al caos della foresta, un mondo esclusivo, e riservato a un unico gruppo sociale: i cavalieri e le dame della corte³⁰. Nel più celebre giardino cortese della letteratura occidentale, il *Roman de la Rose* di Guillaume de Lorris, un giovane di vent'anni racconta in prima persona un sogno “veritiero”, la propria esperienza di iniziazione ai turbinosi movimenti del cuore preso d'amore per una giovane donna – la Rosa – e le difficoltà, emozioni e turbamenti provati per conquistarla, un'arte d'amare dichiarata sin dai primi versi: «ce est li Romanz de la Rose, / ou l'art d'Amors est tote enclose», vv. 37-38, dove *enclose* si riferisce sia alla composizione poetica, che alla sua visualizzazione nella *clôture* del giardino, che include ed esclude. È il mese di maggio, il giovane Amante mentre passeggia lieto e felice della nuova stagione, si imbatte in un grande giardino quadrato tutto cinto da un alto muro dipinto in blu e in oro con immagini dolorose e tristi («dolereuses et tristes», v. 599), allegorie dei nemici dell'amore, esclusi dal mondo della cortesia³¹: Odio, Fellonia, Villania, Avidità, Avarizia, Invidia, Tristezza, Vecchiaia, Ipocrisia, Povertà. Amante cerca l'ingresso del giardino, e alla fine trova un usciolino piccolo e stretto; una dama ricca ed elegante, Oziosa (*Oiseuse*) lo accoglie e lo conduce da Piacere (*Deduit*), il signore del giardino, che si sta svagando in bella compagnia, cortese e ben educata: Letizia, Cortesia, il dio d'Amore, Dolce Sguardo, Bellezza, Ricchezza, Liberalità, Franchezza, Cortesia, Giovinezza, Amabilità. Tutti lietamente danzano e cantano, ci sono musicisti e menestrelli. Nel giardino, ogni tipo di pianta, alberi da frutto, alcuni importati da Oriente (“de la terre Alixandrins”, v. 590), spezie, una moltitudine di fiori, appagamento dei sensi che genera nell'Amante uno stato di gioia e di euforia tale da sentirsi come in Paradiso:

et sachiez que je cuidai estre
 por voir em paradis terrestre
 [...]
 il ne fet en nul paradis,
 si bon estre com il fessoit
 el vergier, qui tant me plesoit
 (vv. 633-634 e 638-640)³²

³⁰ Bohler (2009: 269-284).

³¹ Strubel (1990: 343-357); cfr. anche il saggio classico Lewis ([1936] 1969).

³² Cito da Liborio / De Laude (2014), a cui rinvio per la bibliografia progressiva.

(e sappiate che pensai di essere, / senza mentire, nel paradiso terrestre / [...] / in nessun paradiso si sta / tanto bene come si stava / nel giardino, che tanto mi piaceva).

Amante vaga nel giardino ed ecco il pino e la Fontana d'Amore, dove Narciso trovò la morte:

C'est li miroërs perilleus,
ou Narcisus, l'orgueilleus,
mira sa face et ses ieuz vers,
dont il jut puis morz toz envers.
Qui en ce miroërs se mire
ne puet avoir garant ne mire
que il tel chose as ieuz ne voie
qui d'amors l'a mis tost en voie.
(vv. 1569-1576)

(È lo specchio pericoloso, / in cui Narciso, l'orgoglioso, / rimirò il suo viso e gli occhi chiari / per cui giacque poi morto riverso al suolo. / Chi si guarda in questo specchio / non può avere garante né medico / che non veda con gli occhi cosa / che lo metta dritto sulla strada d'amore).

Sul fondo della fontana, due pietre di cristallo hanno la straordinaria particolarità di riflettere tutto il giardino. Amante guarda e vede un roseto tutto carico di rose così profumate, da fargli quasi perdere i sensi. Nel roseto, protetto da una siepe di rovi, l'oggetto del desiderio, un bocciolo vermiglio e puro. Amore a quel punto lo colpisce con le sue frecce d'oro, e Amante non avrà più pace per il grande desiderio di «raccolgere la rosa», il che avverrà solo diverse migliaia di versi dopo, nella «ossessione scrittoria»³³ della continuazione di Jean de Meun (diciottomila versi dei ventiduemila totali).

Soleggiato, fecondo, ricco di acqua, fiori e alberi, la ricchezza del giardino ha per corollario il lusso degli abiti dell'aristocrazia che lo frequenta; mantelli bordati d'ermellino, abiti sontuosi di velluto, seta e altri tessuti preziosi, incastonati di perle e gemme splendenti, il tutto celebrato secondo i dettami e i fasti dell'arte retorica. Alla fine del XII secolo l'*Ars Versificatoria* di Matteo di Vendôme, tra le varie *arts poétiques*, codifica le sette caratteristiche necessarie alla *descriptio loci*³⁴ collegandole ai quattro elementi e ai cinque sensi e ne

³³ Pasero (2003: 48).

³⁴ Faral (1962: 148ss)

fissa così il modello: fiori, radura, un albero, frutti, uccelli, una fonte d'acqua limpida, una lieve brezza. Procedendo per amplificazione retorica, questo sistema, che fornisce all'autore una sequenza predefinita, può essere dilatato all'infinito moltiplicando e diversificando i dettagli, come già sottolineava Curtius:

dapprima si dice «l'uccello cinguetta, il ruscello mormora, l'acqua è tiepida», e poi «gli uccelli ci diletano con il loro canto, il ruscello col suo mormorio, la brezza col suo tepore, ecc.» [...] il gergo logico della dialettica penetra nel lessico letterario³⁵.

La sovrabbondanza retorica pervade ogni descrizione. Guillaume de Lorris non si limita a scrivere che nel giardino ci sono moltissimi uccelli, ma ne fornisce un dettagliato elenco: usignoli, ghiandaie e stornelli, regoli e tortorelle, cardellini, rondini, allodole e cinciallegre, calandre, merli, tordi e pappagalli (vv. 643-672). E gli alberi: meli, melograni, noci, noci moscate, mandorli, fichi, datteri; le spezie: chiodi di garofano e liquirizia, grani di paradiso, zafferano, anice e cannella; alberi domestici pieni di frutti: mele cotogne, pesche, castagne, noci, mele e pere, nespole, prugne bianche e nere, ciliegie fresche e appena rosse, bacche dolci, sorbe e nocciole, allori e pini, ulivi e cipressi, olmi, carpini e faggi noccioli e frassini, aceri, abeti e querce. E così via, in una vertiginosa enumerazione³⁶ di animali, fiori, piante che occupa più di millecinquecento versi (dal v. 169 al v. 1678).

Ma se il villano entra nel giardino, allora tutto perisce. Nel *Fablel dou dieu d'amors*³⁷ ('Racconto del dio d'amore', XII sec.), ai *vilains* è esplicitamente impedito l'accesso al giardino attraverso molteplici sbarramenti – un fossato, un ponte levatoio, un muro: «[...] se vilains i venist, / [...] / levast li pons e li porte closist / [...] / car ne voloient que vilains i entrast» (se fosse giunto un villano / [...] avrebbero alzato il ponte e chiuso la porta / [...] poiché non volevano far entrare un villano)³⁸.

Nel *Lai de l'oiselet* ('Lai dell'uccellino') si racconta di un meraviglioso *vergier*, il più bello al mondo («si bel vergier n'avoit el mont»,

³⁵ Curtius ([1948] 1992: 221).

³⁶ Cfr. Spitzer ([1945] 1991), Eco (2009).

³⁷ Edizione Lecompte (1910).

³⁸ Strofe 15 e 16.

v. 46³⁹): vi crescevano tutte le specie di fiori e rose profumate, spezie ed erbe medicinali capaci di guarire da qualsiasi malattia, tutto l'anno vi si poteva trovare ogni genere di frutti. Nel giardino, una fontana accanto, ancora una volta, a un pino «*deliteus e beaus*» (v. 73) i cui rami erano stati sapientemente guidati in modo da formare una grande ombra; due volte al giorno vi si posava un uccellino che cantava meravigliosamente. L'esistenza del *verger* è intimamente legata al canto dell'uccellino: è dal canto che nascono gli amori, è del canto che il giardino si nutre. Il *verger* non era stato progettato da una persona qualunque, ma da un nobile cavaliere⁴⁰; il figlio di questi l'aveva poi venduto a un ricchissimo *vilain*, di cui si racconta con malcelato disprezzo: «*le vendit a cel vilain; / ainsi ala de main en main; / bien savés que par mauvais oir / dechieent vile e manoir*» (lo vendette al villano; / passò così di mano in mano; / si sa che un erede indegno / manda in rovina proprietà e dimore, vv. 25-28). L'*oiselet* era solito cantare per dame e cavalieri che lo ascoltavano incantati e in quel luogo apprendevano l'arte d'amare e coltivavano i valori cavallereschi; il *vilain* accecato dall'avidità, intento solo ad arricchirsi, cattura l'uccellino, per venderlo. Ma l'altro riesce con intelligenza e astuzia a farsi liberare e scaglia la sua maledizione: «*Lasse ton corre, riviere! / Donjons, peris! tors, car dechiés! / Matissiés, flors! erbes, sechiés! / Arbres, car laissiés le porter!*» (Fonte, arresta il tuo corso! / Torre e castello, crollate! Fiori appassite! Erbe, seccate! Alberi, cessate di dare frutti!, vv. 176-179). Il giardino è un luogo che non deve essere profanato⁴¹: quando l'uccellino vola via per non tornare mai più, il pino perde tutte le foglie, il *verger* si secca, la fonte tace per sempre.

BIBLIOGRAFIA

Allen, Anthony, 1998. «L'écriture et le fruit défendu: textualité et conversion dans le 'Roman de la Poire'», in *Études littéraires*, 31, pp. 77-94.

³⁹ Méjean-Thiolier / Notz-Grob (1997).

⁴⁰ Tra le figure allegoriche escluse dal giardino nel *Roman de la Rose* figurano proprio Avarizia e Povertà.

⁴¹ Bohler (2009).

- Angeli, Giovanna (a cura di), 2017. *Maria di Francia, Lais*, Roma, Carocci (1983¹).
- , 2016. «Viaggi fantastici, meravigliosi, estremi», in Maria Rita Digilio *et alii* (a cura di), *Viaggi letterari. Per Catherine Maubon*, Roma, Artemide, pp. 15-24.
- , 2017. «I giardini magici nella letteratura medievale francese», in *Prati, verzieri e pomieri*, a cura di Patrizia Caraffi e Paolo Pirillo, Firenze, Edifir, pp. 39-57.
- Barca, Daniele (a cura di), 1992. *Novella provenzale del pappagallo*, Roma, Salerno editore.
- Baumgartner, Emmanuelle, 1987. *Tristan et Iseut*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987.
- Bégou-Ball, Anne-Marie, 2009. «L'oiseau chanteur: esquisse d'une ornithologie courtoise», in *Déduits d'oiseaux au Moyen Age*, éd. Chantal Connochie-Bourgne, Aix en Provence, Presses Universitaires de Provence, pp. 59-67.
- Bertolucci Pizzorusso, Valeria, 1982. «La corte e le sue immagini nel "Tristan" di Bérout», in Id., *Morfologie del testo medievale*, Bologna, il Mulino, pp. 19-33.
- Besnardeau, Wilfrid, 2002-2004. «Le jardin d'Isiphile dans le 'Roman de Thèbes'», in *L'Information Littéraire*, 54, pp. 29-38.
- Bianchini, Simonetta (a cura di), 2012. *Chrétien de Troyes, Cligès*, Roma, Carocci.
- Bohler, Danielle, 2009. «Espaces horticoles. Des lieux pour l'allégorie (XII^e-XV^e siècle)», in *Le monde végétale. Médecine, botanique, symbolique*, textes réunis par Agostino Paravicini Bagliani, Firenze, SISMELE-Edizioni del Galluzzo, pp. 269-284.
- Branca Delcorno, Daniela, 1968. *I romanzi italiani di Tristano e 'La Tavola Ritonda'*, Firenze, Olschki.
- , 1998. «I racconti arturiani del 'Novellino'», in Id., *Tristano e Lancillotto in Italia*, Ravenna, Longo, pp. 117-142.
- Branca, Vittore (a cura di), 1999. *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi.
- , 2010. *Decameron. Con le illustrazioni dell'autore e di grandi artisti tra Tre e Quattrocento*, Firenze, Le Lettere.
- Brusegan, Rosanna (a cura di), 2001. *Le roman de Tristan. Le maschere di Bérout*, Roma, Salerno Editrice.
- Buschinger, Danielle, 2007. «Les filles-fleurs dans l'Alexandre de Paris, l'Alexandre de Strasbourg et le Parsifal de Wagner», in *Romans d'Antiquité et littérature du Nord. Mélanges offerts à Aimé Petit*, Textes recueillis par Sarah Baudelle-Michels *et alii*, Paris, Champion, 2007, pp. 88-98.
- Caraffi, Patrizia, 2008a. «Giardini incantati (XII-XIII secolo)», in *La medicina magica. Segni e parole per guarire*, a cura di Sonia Maura Barillari, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 103-119.

- , 2008b. «Alessandro in Oriente: le fanciulle-fiore ('Roman d'Alexandre' III, vv. 3286-3550)», in *Alessandro/Dhû l-Qarnayn in viaggio tra i due mari*, a cura di Carlo Saccone, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 77-90 (*Quaderni di Studi indo-mediterranei*, 1).
- Cardini, Franco / Massimo Miglio, 2002. *Nostalgia del paradiso. Il giardino medievale*, Roma-Bari, Laterza.
- Chocheyras, Jacques, 2011. *Réalité et imaginaire dans le Tristan de Béroul*, Paris, Champion.
- Conte, Alberto (a cura di), 2001. *Il Novellino*, Roma, Salerno Editrice.
- Croizy-Naquet, Catherine / Anne Paupert (études réunies par), 2012. *Regards croisés sur le Tristan de Béroul*, in *Textuel*, 66.
- Curtius, Ernst Robert, [1948] 1992. *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Firenze, La Nuova Italia [tr. di *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, Francke, 1948].
- Dalla Piazza, Michael, 2003. *Tristano e Isotta. La fortuna di un mito europeo*, Trieste, Parnaso.
- Delumeau, Jean, 1994. *Storia del Paradiso. Il giardino delle delizie*, Bologna, il Mulino.
- Doueihi, Milad, 2009. *Il Paradiso terrestre. Miti e filosofie*, Costabissara, Angelo Colla Editore.
- Eco, Umberto, 2009. *La Vertigine della Lista*, Milano, Bompiani.
- Faral, Edmond, 1962. *Les Arts Poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*, Paris, Champion.
- Frappier, Jean, 1957. *Chrétien de Troyes. L'homme et l'œuvre*, Paris, Hatier-Boivin.
- , 1972-1973. «La reine Iseut dans le Tristan de Béroul», in *Romance Philology*, 26, pp. 215-228.
- Giallongo, Angela, 2013. *La donna serpente*, Roma-Bari, Laterza.
- Gousset, Marie-Thérèse, 2001. *Eden. Le jardin médiéval à travers l'enluminure. XIII^e-XVI^e*, Paris, Albin Michel-BNF.
- Grimal, Pierre, [ed. or. Paris, 1974, Milano, 2000] 2014. *L'arte dei giardini. Una breve storia*, Milano, Feltrinelli.
- Harf-Lancner, Laurence (publication, présentation, traduction et notes par), 2006. *Chrétien de Troyes, Cligès*, Paris, Champion.
- Haudebourg, Marie-Thérèse, 2001. *Le jardins du Moyen Age*, Paris, Perrin.
- Lacroix, Daniel / Philippe Walter (éds.), 1989. «Tristan Rossignol», in *Tristan et Iseut*, Paris, Librairie Générale Française, Paris, pp. 322-333.
- Labbé, Alain, 1987. *Architecture des palais et des jardins dans les chansons de geste. Essai sur le thème du roi en majesté*, Paris-Genève, Champion-Slaktine.
- Lecompte, Irville Charles, 1910. «Le fablel dou dieu d'amors», in *Modern Philology*, 8, 1, pp. 63-86.
- Legros, Huguette, 1990. «Du verger royale au jardin d'amour. Mort et transfiguration du *locus amoenus* (d'après Tristan de Béroul et Cligès)», in *Verger et jardins dans l'univers médiéval*, Aix en Provence, Presses Universitaires de Provence, pp. 215-233.

- Lewis, Clive Staples, [Oxford 1936] 1969. *L'allegoria d'amore*, Torino, Einaudi.
- Liborio, Mariantonia / Silvia De Laude, 2014. Guillaume de Lorris-Jean de Meun, *Romanzo della Rosa*, a cura di M. L. / S. D. L., traduzione di M. Liborio, Torino, Einaudi.
- Limentani, Alberto, 1977. *L'Eccezione narrativa. La provenza medievale e l'arte del racconto*, Torino, Einaudi.
- Loomis, Roger Sherman / Laura Hibbrad Loomis, 1938. *Arthurian Legends in Medieval Arts*, London-New York, Oxford University Press-Modern Language Association of America.
- Mancinelli, Laura, 1994. Gottfried von Strassburg, *Tristano*, a cura di L. M., Torino, Einaudi (1985¹).
- Marchello-Nizia, Christiane, 1984. *Le roman de la Poire par Tibaut*, édition par C. M-N., Paris, Picard pour la Société des Anciens Textes Français.
- , 1995. *Tristan et Iseut. Les premières versions européennes*, édition par C. M-N., Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- Méjean-Thiolier, Suzanne / Marie-Françoise Notz-Grob, 1997. *Nouvelles courtoises occitanes et françaises*, Paris, Librairie Générale Française.
- Méla, Charles, 1994. Chrétien de Troyes, *Cligès*, édition critique, traduction et notes par C. M., Paris, Librairie Générale Française.
- Ménard, Philippe, 1989. «Femmes séduisantes et femmes malfaisantes; les filles-fleurs de la forêt et les créatures des eaux dans le *Roman d'Alexandre*», in *Bien dire et bien apprendre*, 7, pp. 5-17.
- Newstead, Helaine, 1956. «The Tryst beneath the Three: An Episode in the Tristan Legend», in *Romance Philology*, 9, pp. 269-284.
- Paradisi, Gioia, 2013. Bérout, *Tristano e Isotta*, a cura di G. P., Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Paravicini Bagliani, Agostino, 2009. *Le monde végétale. Médecine, botanique, symbolique*, textes réunis par A. P. B., Firenze, SISMEL, Edizioni del Galuzzo.
- Pasero, Nicolò, 2003. «Un testo mostruoso (Il "Roman de la Rose")», in *Il romanzo*, vol. V, a cura di Franco Moretti / Pier Vincenzo Mengaldo / Franco Ernesto, Torino, Einaudi, pp. 47-63.
- Pastoureau, Michel (a cura di), 1993, *L'arbre. Histoire naturelle et symbolique de l'arbre, du bois et du fruit au Moyen Age*, Paris, Le Léopard d'Or (Les Cahiers du Léopard d'Or, 2).
- , 2009. «La pomme antique et médiévale. Jalons pour une histoire symbolique», in Paravicini Bagliani, pp. 285-329.
- Picone, Michelangelo, 2008. «Il rendez-vous sotto il pino (VII, 7)», in Id., *Boccaccio e la codificazione della novella*, Ravenna, Longo, pp. 285-296.
- Planche, Alice, 1993. «La belle était sous l'arbre», in *L'arbre. Histoire naturelle et symbolique de l'arbre, du bois et du fruit au Moyen Age*, Paris, le Léopard d'Or, pp. 93-103.
- , 1998. *Des plantes, des bêtes et des couleurs*, Orléans, Paradigme.
- Polak, Lucie, 1972. «Cligès, Fénice et l'arbre d'amour», in *Romania*, 113, pp. 303-316.

- Punzi, Arianna, 2005. *Tristano. Storia di un mito*, Roma, Carocci, Roma.
- Regnier-Bohler, Danielle, 1990. «Esplorazione di una letteratura», in Philippe Ariès / Georges Duby (a cura di), *La vita privata. II. Dal Feudalesimo al Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, pp. 255-336.
- Scafi, Alessandro, 2007. *Il Paradiso in terra. Mappe del giardino dell'Eden*, Milano, Bruno Mondadori.
- Segre, Cesare, 1985. *La canzone di Orlando*, cura di C. S., Milano, Rizzoli.
- Spitzer, Leo, 1991. «L'enumerazione caotica nella poesia moderna», in *L'Asino d'oro*, 2, pp. 99-130 (ed. or. *La enumeración caótica en la poesía moderna*, Instituto de Filología, Buenos Aires 1945).
- Strubel, Armand, 1990. «L'allégorisation du verger courtois», in *Vergers et jardins dans l'univers médiévale*, Aix en Provence, Presses Universitaires de Provence, pp. 343-357.
- Van Zuylen, Gabrielle, 1995. *Il giardino paradiso del mondo*, Trieste, Electa-Gallimard.
- Zink, Michel, 2006, *Nature et poésie au Moyen Âge*, Paris, Fayard.

Francesco Carapezza

LE MELODIE PERDUTE DI GUGLIELMO IX*

Ho avuto sempre l'impressione che la musica
dei trovatori (per quanto se ne possa capire)
imporrebbe una lettura diversa dei loro canti.
(A. Varvaro in Fassò / Varvaro 2016: 236)

Al principio della tradizione trobadorica si staglia, in apparente isolamento, la figura di Guglielmo, IX duca d'Aquitania e VII conte di Poitiers (1071-1126), uno dei grandi signori feudali del tempo¹. Egli è insieme il più antico autore romanzo conosciuto e l'unico trovatore della sua generazione di cui si sia conservata, almeno in parte, l'opera poetica. Non è probabilmente un caso se il primo trovatore attestato sia un aristocratico di assoluto rilievo storico e se nelle dieci (o undici) liriche a lui attribuite si manifesti un'eccentrica personalità poetica e una distinta coscienza autoriale. La tradizione manoscritta guglielmina, massimamente distanziata dall'epoca di produzione, è però caratterizzata da una «notevole esiguità quantitativa» (Capusso 1987: 166) sicché il posto occupato dal *coms de Peitieu*s all'interno dei pochi canzonieri che ne tramandano il nome e i

* Questo capitolo è stato pensato anni fa come parte di un libro sulla musica dei trovatori che, nel suo impianto originario, non vedrà probabilmente mai la luce: da qui il taglio saggistico e alcune arretratezze bibliografiche cui ho cercato di porre rimedio nelle note.

¹ Esistono ad oggi cinque edizioni scientifiche delle poesie di Guglielmo: Jeanroy (1927), Pasero (1973), Bond (1982), Eusebi (1995), che uso per le citazioni e i rinvii testuali, e Bec (2003), tutte meritevoli per alcuni aspetti e carenti per altri. Dopo Bezola (1960: 253-292), la biografia e il contesto storico-culturale in cui operò il conte-trovatore sono stati ricostruiti dall'editore Bond (1982: xv-xlix); si vedano inoltre Riquer (1989, I: 105-109), Meliga (2001: 201-223; 2011), Bec (2003: 9-28), e i saggi contenuti nelle raccolte Casanova / Fasseur (2011) e *Guilhem de Peiteus* (2015).

testi risulta secondario, se non addirittura marginale². In queste condizioni non ci si può stupire se le melodie che accompagnavano le liriche di Guglielmo IX non siano giunte alle fonti musicali trobadoriche. È comunque verosimile che egli componesse melodie originali per i suoi *vers*, e che in lui si realizzasse già quell'unità di poeta-musico-esecutore che caratterizzerà i maggiori esponenti della scuola trobadorica. Lo fa pensare anzitutto la strofa conclusiva di *Pos vezem* (*BdT* 183.11), che contiene una dichiarazione di eccellenza poetica dove la composizione della melodia (*son* o *sonetz*) è messa sullo stesso piano di quella del testo verbale (*mot*)³. Nella *Historia Ecclesiastica* del normanno Orderico Vitale (ca. 1135) si trova poi un riferimento all'esecuzione in pubblico di un suo canto relativo alla Crociata del 1101: «pictauensis uero dux [...] est ad sua reuersus, et miserias captiuitatis suae, ut erat iocundus et lepidus, postmodum prosperitate fultus, coram regibus et magnatis atque Christianis ce-tibus multotiens retulit rithmicis versibus cum facetis modulationibus»⁴. L'espressione *facetis modulationibus*, variamente tradotta⁵, fa senz'altro riferimento all'intonazione musicale (*modulatio* è il termine tecnico dei trattati medievali), sebbene *facetis* non sia d'interpretazione univoca: le occorrenze dell'agg. e del sost. *facetia* in altri passi relativi al comportamento istrionico del conte («nimiumque iocundus, facetos etiam histriones facetiis superans multiplicibus» [Orde-

² I soli codici che presentano una sezione dedicata al 'conte di Poitiers' sono la coppia *CE*, entrambi occitani e risalenti per la quasi totalità della sezione a una fonte comune, che tramandano rispettivamente otto e sei componimenti, e l'italiano *N*, con cinque componimenti in doppia attestazione (la prima sezione è rimasta adespota); inoltre *a'* e *D'* trasmettono rispettivamente tre (di cui due con attribuzione errata) e due componimenti in luoghi diversi della raccolta, mentre *IK*, *R* e *V* hanno un solo componimento. Si veda ora Viel (2017) che ravvisa nell'accordo *Na* presente in alcuni trovatori antichi, fra cui Guglielmo IX, un'antica «fonte pittavina» che sarebbe poi transitata verso est sullo scorcio del secolo XII per giungere in Italia del Nord già al principio del Duecento.

³ «Del vers vos dic que mais ne vau / qui be l'enten, e n'a plus lau, / que'l mot son faitz tug per egau / comunalmens, / e'l sonetz, ieu meteus m'en lau, / bos e valens» (vv. 37-42).

⁴ Chibnall (1969-1980, V: 342s); cfr. anche Bond (1982: 120).

⁵ Riquer (1989, I: 108): «con alegre melodía»; Bond (1982: 121): «with skillful modulations»; Varvaro (1985: 165): «con modulazioni facete»; Meliga (2001: 216 n. 46): «con melodie eleganti»; Bec (2003: 20): «avec d'élégantes 'modulations'»; Gambino (2010: 14): «con briose melodie».

rico]; «Nugas porro suas, falsa quadam venustate condiens, ad facetias revocabat, audentium rictus cachinno distendens» [Guglielmo di Malmesbury]) depongono tuttavia per un'accezione traslata del termine (col Forcellini: 'faceto, scherzevole, burliero, piacevole ed anche ironico'), talché è possibile che il cronista abbia associato anche alle melodie il carattere preponderante dei suoi testi. Per quanto riguarda l'attività d'interprete del conte-duca, essa è menzionata pure dal compilatore della *vida* trådita dai canzonieri *IK*, secondo cui egli «saup ben trobar e cantar»⁶. Alcuni dati utili si possono ancora dedurre dalle forme strofiche dei suoi componimenti, come pure da un frammento melodico attribuito al 'conte di Poitiers' che si è conservato eccezionalmente entro un'opera teatrale religiosa del secolo XIV, il cosiddetto *Mistero* (o *Jeu*) provenzale di sant'Agnese.

Prima di valutare questi dati è opportuno ribadire che l'isolamento poetico di Guglielmo IX, come pure il suo presunto ruolo d'iniziatore di una tradizione lirica in volgare, andrà considerato in parte solo apparente. Sappiamo, per esempio, che egli fu in rapporti d'amicizia col visconte Ebles II di Ventadorn (attestato dal 1096 al 1147), suo vassallo, menzionato nelle fonti storiche con l'epiteto di *cantator* o come appassionato compositore di *cantilena*e, e nominato presso alcuni autori successivi in qualità di trovatore (Marcabru, Guiraut de Cabreira) e perfino di caposcuola (Bernart de Ventadorn). Dal famoso e controverso epistolario di Pietro Abelardo (1079-1142), suo contemporaneo, si evince poi l'esistenza di una fortunata produzione poetico-musicale d'ispirazione amorosa del filosofo di Nantes, anche questa perduta come quella di Ebles ma probabilmente in latino, che è stata definita «concorrenziale rispetto al lavoro dei trovatori» (Bologna / Fassò 1991: 23)⁷. Ma l'argomento più cogente che permette d'ipotizzare l'esistenza di una lirica in volgare contigua e forse anche precedente al canzoniere di Guglielmo IX è quello

⁶ Boutière / Schutz (1973: 7). L'informazione è stata senz'altro raccolta dalla critica: ultimamente Meliga (2001: 216) parla di «esecuzione personale dei suoi componimenti».

⁷ Particolarmente esplicito il seguente passo di Eloisa, epistola II, § 12: «pleraque amatorio metro vel rhythmo composita relinquisti carmina quae prae nimia suavitate tam dictaminis quam cantus saepius frequentata tuum in ore omnium nomen incessanter tenebant ut etiam illitteratos melodiae dulcedo tui non sineret immemores esse. Atque hinc maxime in amorem tui feminae suspirabant» (Pagani 2008: 248); si veda anche l'epistola I, § 14 (ivi: 138s e n. 78). Cfr. Duby (1995: 115s).

dell'elaborazione stilistica e formale delle sue poesie, che presentano un'alto grado di letterarietà (carattere allusivo se non addirittura parodico di alcuni testi, incipiente codificazione di un sistema di generi poetici) e tendono a definire un sistema culturale 'cortese' anche attraverso la selezione del pubblico di ascoltatori⁸. A questo proposito non sarà inopportuno evocare la tesi di d'A. S. Avalle che, tenendo conto del prestigio culturale del Poitou nei secoli IX–XI, riconosceva in alcune forme linguistiche abnormi presenti in testi letterari gallo-romanzi delle origini le tracce di una «antichissima letteratura pittavina», per noi irrimediabilmente sommersa, e ipotizzava l'esistenza di una koinè letteraria a base pittavina «sin dai tempi più remoti», antecedenti alla prima fioritura trobadorica⁹. Un dato da valutare in questa prospettiva è la designazione di 'son poitevin' o 'chanson poitevine' che compare in testi e manoscritti francesi a partire dalla fine del Cento, e che parrebbe indicare una forma musicale di provenienza meridionale, se non proprio pittavina¹⁰. Un'altra indicazione che fa sospettare l'esistenza di una tradizione o quanto meno di una prassi consolidata di canti profani nel Poitou si ricava dall'aneddoto riferito da Jean de Marmoutier nella sua *Historia Gaufrédi ducis Normannorum et comitis Andegavorum*, scritta intorno al 1180, a proposito della magnanimità del conte d'Angiò Goffredo V Plantageneto († 1151), il quale avrebbe liberato quattro prigionieri pittavini dopo aver ascoltato un canto da loro composto in sua lode. Sono significative, in particolare, le parole con cui il siniscalco Josselin de Tours (Goslenus de Turonis) consiglia ai *milites* in sua custodia di comporre il canto: «Nunc ergo, ait, de probitatibus consulis aliquem compo-

⁸ Cfr. Varvaro (1985: 167ss); Di Girolamo (1989: 37ss); Beltrami (1990: 13s).

⁹ Si veda in part. Avalle ([1962] 2002): citazioni a p. 489.

¹⁰ La designazione ricorre in testi narrativi di vario genere e di varie epoche (*chansons de geste*, romanzi con inserti lirici, poemi allegorici), sempre associata a concrete situazioni di performance vocale e/o strumentale. L'impressione che essa non vada riferita semplicemente alla lingua (*poitevin* 'occitano') come finora si è pensato, bensì a una forma musicale di tradizione meridionale, sembra avallata dai due casi finora noti in cui «son poitevin» funge da intestazione, ovvero nel canzoniere francese C (Bern, Burgerbibliothek, 389, c. 234r), in riferimento alla canzone provenzale *Tuit demandon qu'es devengud'Amors* (BdT 421.10, con melodia in *W*), e nel ms. BnF fr. 12786, c. 42v, in testa alla prima strofe della canzone francese *Puis qu'en moi a recovree seignorie* (RS 1208), presente anche nei canzonieri C e O, qui con notazione musicale: si veda per tutto Carapezza (2012).

nite rimulum, quod genti vestre de facili et velut ex natura decurrit». Dopo aver composto, fra il timore e la speranza, questo *rimulum* (più avanti definito anche *canticum* e *rhythmus*), gli stessi soldati lo eseguiranno davanti al conte con voce chiara: «rhythmmum quem in laudem comitis composuerant clara, ut poterant, voce concinentes»¹¹. Questa rappresentazione, benché naturalmente stilizzata e riferita a un'epoca di non molto successiva a quella di Guglielmo IX, fornisce un'informazione preziosa sulla diffusione nel Poitou medievale di canti versificati e rimati, anche a un livello socio-culturale basso, che fa presumere l'esistenza di «una tradizione relativamente differente da quella che verrà dopo Guglielmo e della quale egli, pur cominciando ad allontanarsene, parteciperebbe ancora» (Meliga 2001: 222).

L'analisi delle forme strofiche concorre ad avvalorare questa affermazione, con possibili implicazioni sul piano musicale. Pur tenendo conto delle probabili perdite, si può dire che l'esiguo canzoniere del 'conte di Poitiers' accordi una preferenza piuttosto netta a due tipi strofici «très simples et fort anciens» (Jeanroy 1927: xiv), che non hanno avuto praticamente seguito nella tradizione trobadorica, se non come riprese isolate e possibilmente allusive¹². Si tratta di una strofa monorima di tre versi composti (talvolta con rime interne o altre figure di suono in sede cesurale), (7+4)a (7+4)a (7+7)a, condivisa dai cosiddetti '*vers ai companhos*' (*BdT* 183.3, 4 e 5), rivolti cioè ai compagni d'arme del conte e fortemente connotati in senso erotico e burlesco, e di un tipo strofico a due rime e a base ottonaria coi due versi finali 'allungati' da un'appendice tetrasillaba, 8a 8a (8+4)b (8+4)b, con rima interna (a) nei versi composti e con rima b fissa¹³. Esso è condiviso da *BdT* 183.2 (con l'incremento di un ottonario nella prima parte della strofa), 7, 11 e 12 (senza rima interna sistematica nell'ultimo verso composto e con rima b variabile). Questo gruppo appare meno coeso, dal punto di vista stilistico e tematico, rispetto al primo, anche se è possibile individuare alcuni elementi ricorrenti, come le dichiarazioni metapoetiche in apertura (con attacco identico in *BdT* 183.7 e 12: «Farai un vers...») o in

¹¹ Halphen / Poupardin (1913: 194ss); cfr. Bezzola (1960: 364s), Meliga (2001: 221).

¹² Da parte di Marcabru (*BdT* 293.24 e 33), Guillem de Berguedà (*BdT* 210.6a) e Peire Cardenal (*BdT* 335.14a).

¹³ Adotto la scansione strofica ipotizzata da Mölk (1986).

chiusura (*BdT* 183.11), e il carattere giocoso di *BdT* 183.7, 12, 2 – accostati dai critici rispettivamente ai futuri generi del *devinalh*, del *fabliau*, del *gap* – oppure parzialmente didascalico di *BdT* 183.11, anche questo una sorta di *ensenhamen* ante litteram con vistosi elementi del registro lirico cortese, primo fra tutti l'esordio primaverile (ma una significativa affinità tematica col *vers de dreit nien* [*BdT* 183.7] s'incontra al v. 18: «tot es nien»).

La modalità schiettamente lirica amorosa è praticata dal controvatore soltanto in due componimenti, e la marginalità di questo registro nella ricezione antica della poesia di Guglielmo IX risulta anche dalle fonti storiche che fanno riferimento alla sua preponderante vena istrionica e giocosa¹⁴. Entrambi i pezzi sono, non a caso, in strofe isometriche di sei ottonari ossitoni più o meno nettamente divisi a coppie nella sintassi (*Molt jauzions*, *BdT* 183.8: ab ba ab; *Ab la douzor*, *BdT* 183.1: aa bc bc, con l'introduzione, isolata nel corpus, di una terza rima) e presentano un tipico collegamento a *coblas unissonans* (con permutazione delle rime dopo la seconda strofa in *BdT* 183.1)¹⁵, prefigurando così la struttura della canzone, con distinzione di due piedi seguiti da una *cauda* di estensione variabile. In effetti, lo schema metrico di *BdT* 183.8 (Frank 470:4) è ripreso da Jaufre Rudel, *No sap chantar* (*BdT* 262.3, Frank 470:5), realizzato musicalmente in forma di canzone, AB AB CD, secondo l'attestazione del canzoniere *R*. L'idea che nelle due 'liriche' in senso stretto del conte si configuri una diversa tipologia musicale sembra confortata anche dal fatto che in esse non si trova l'autodesignazione *vers* presente in tutti gli altri componimenti¹⁶, nei cui modelli strofici è stata da tempo ravvisata un'affinità formale con pezzi contenuti nella sezione antica del cosiddetto *versarium* di San Marziale di Limoges (BnF lat. 1139), databile agli ultimissimi anni del secolo

¹⁴ Cfr. ad es. Riquer (1989, I: 108). Secondo una brillante mossa critica di Roncaglia (1992: 1112), l'«attitude essentiellement ludique» propria di Guglielmo permeerebbe anche i due testi d'argomento amoroso.

¹⁵ Billy (1989: 141) considera questo dispositivo un'anticipazione delle *coblas redondas per doblas*, praticate da trovatori successivi.

¹⁶ Entro la formula esordiale *farai un vers* (*BdT* 183.3, 7, 10 e 12), ricorrente presso altri trovatori antichi, o nella corrispettiva *fait ai lo vers* in chiusura (*BdT* 183.7, v. 37); all'interno di dichiarazioni di vanto poetico complesse (*BdT* 183.2, vv. 2 e 6; 183.11, v. 37); in dispositivi retorici d'invio (*BdT* 183.11, vv. 45 e 49; 183.12, v. 72).

undecimo¹⁷. La presenza sporadica di tipi strofici assimilabili a quelli più frequentati da Guglielmo IX in un codice redatto mentre egli era in vita nell'ambito di un'abbazia che intratteneva relazioni coi duchi d'Aquitania, è stata tradizionalmente assunta come prova dell'adozione di modelli formali (e musicali) paraliturgici da parte del conte-trovatore. Non si può escludere però che esistessero, già a quell'altezza cronologica, rapporti più complessi fra i *nova cantica* della scuola aquitana e una tradizione di lirica profana non attestata¹⁸.

Alla categoria dei *vers* non lirici con affinità formali nel repertorio liturgico appartiene pure il cosiddetto 'canto di penitenza' *Pos de chantar m'es pres talenz* (*BdT* 183.10), che ha goduto di particolare fortuna nella tradizione manoscritta del 'conte di Poitiers'¹⁹. Nella lunga serie di dieci strofe monometriche con schema 8 a a b (dove la rima a cambia ad ogni strofa mentre la rima b rimane fissa) si può ravvisare ancora una volta il modulo zagialesco, mentre la quartina ottosillabica nettamente divisa in due distici (a a, a b) potrebbe rimandare alla tradizione innodica cui appartiene pure il canto bilingue *In hoc anni circulo* del ms. di San Marziale, metricamente affine a questo *vers*²⁰. Si tratta in effetti di una poesia unica nel suo genere, riferibile alla tradizione mediolatina di canti penitenziali ma con distinti tratti del com-

¹⁷ Sulla pista aperta da Becker ([1932] 1967: 101ss), Spanke ([1934] 1983; 1936; 1940: 15 e 37) individuava rispettivamente nei 'versus' *Promat chorus hodie* (c. 51v) e *In laudes Innocentium* (c. 40r) i modelli dei due tipi strofici guglielmini. Si vedano poi Chailley (1955: 229ss), De Alessi (1971: 49ss), Lazzerini (2001: 50ss), Switten (2007).

¹⁸ La tesi di A. Burger (1951) e M. Burger (1957: 65-81), secondo cui Guglielmo IX avrebbe derivato la strofe tristica dei 'vers ai *companhos*' dalla «poésie populaire de son temps» (Burger 1957: 80), farebbe in effetti supporre che sia il 'versus' presente nella raccolta di San Marziale che la strofe guglielmina rappresentino delle manifestazioni colte di un preesistente modello comune di tradizione orale.

¹⁹ È l'unico presente in sette canzonieri (gli altri componimenti sono trasmessi da un minimo di uno a un massimo di quattro testimoni) riconducibili a tre diversi rami della tradizione, *D^aIK*, *Na¹* e *CR*, perturbati da rapporti di contaminazione (in particolare fra *C* e il primo gruppo): cfr. almeno Capusso (1987: 243ss).

²⁰ Cfr. Spanke ([1934] 1983: 273ss; e (1946); De Alessi (1971: 50). Lo schema di *BdT* 183.10 (Frank 44:7) è usato soltanto da trovatori antichi, in part. nel sirventese *Empeiraire, per vostre prez* di Marcabru (*BdT* 293.23; cfr. Gruber 1983: 172s) e nel dibattito sulla natura d'amore fra Uc Catola e lo stesso Marcabru (*BdT* 451.1 / 293.6), ovvero in testi «con forte connotazione didattica e moraleggiante» (Bianchini 2000: 31); probabilmente non casuale è l'affinità formale col *planh* di Cercamon su Guglielmo X, figlio del trovatore, in strofi monometriche di ottosillabi con schema a a a b (*BdT* 112.2a: cfr. Fassò 1995-96).

pianto funebre (*planctus*) che presto farà la sua comparsa anche in ambito romanzo²¹, dove la personalità politica dell'autore e il sistema dei valori feudali da lui incarnato si manifestano appieno prevalendo sul versante istrionico della sua produzione, forse intenzionalmente censurato dai compilatori delle antologie. Le preoccupazioni dinastiche di un potente e l'abbandono dell'esistenza terrena nel momento della dipartita sono i temi principali di questa autorappresentazione nobile e pia del conte-trovatore, in cui la lingua poetica volgare assurge a una funzione, fino ad allora inusitata in ambito profano, di rilievo storico-politico e di edificazione spirituale e morale²². Sono forse questi alcuni dei motivi che hanno favorito la diffusione del canto e la sua registrazione in manoscritti che altrimenti non tramandano l'opera del 'primo' trovatore. Sintomatica è ad esempio la presentazione del testo nei canzonieri veneti *IK*, dove esso costituisce una sezione d'autore a sé stante, preceduto dalla *vida* (che identifica nel 'conte di Poitiers' Guglielmo IX d'Aquitania) e introdotto da una grande iniziale miniata, che in *I* raffigura un cavaliere bardato con le insegne araldiche imperiali (*d'or à l'aigle de sable*): un'immagine senz'altro consona all'autore e al contenuto della poesia²³. La redazione di *CR* presenta d'altro canto vistose varianti testuali che denunciano la fortuna e la vitalità del componimento nel processo di trasmissione a monte dei due canzonieri, entrambi linguadociani del primo Trecento.

²¹ Pasero (1973: 274) la definiva un «compianto tutto incentrato sull'io dell'autore», mentre Bec (2003: 246), preferisce vedervi «une sorte de *congé*»: sulle questioni critiche poste da *Pos de chantar* si veda ora la sintesi di Meliga (2015). La tradizione penitenziale mediolatina riflessa nelle 'preghiere formulari' romanze è studiata da Di Girolamo (2005). Un testo per alcuni aspetti assimilabile a quello di Guglielmo IX è la famosa canzone di prigionia del pronipote Riccardo Cuor di Leone, *Ja nus hons pris / Ja nuls hom pres* (RS 1891 / *BdT* 420.2), composta nel 1193 e tramandata in due redazioni, francese (con melodia) e provenzale, che presenta una forma strofica più complessa ma strutturalmente affine a quella di *BdT* 183.10, ovvero 10 a a a a a 6b (Frank 17:1), dove alla rima b fissa corrisponde il *mot-refranh* tematico *pris / pres* 'imprigionato'.

²² Melani (2000) ha riproposto di collegare la composizione del *vers* alla partenza di Guglielmo IX per il 'pellegrinaggio armato' in Terrasanta (primavera del 1101), contro l'accreditata ipotesi di J. Storst (1111-12) e contro quella, meno fortunata, di A. Jeanroy (1117).

²³ Cfr. Palasi (2006: LXXXII): «Volonté de marquer la prééminence de ce prince parmi les troubadours par l'usage des armes prestigieuses de l'Empire ou plus simplement déficience de connaissances héraldiques?». Nel canzoniere gemello *K* il conte è invece rappresentato in veste di semplice trovatore: cfr. Bond (1982: xi) e Lemaitre / Vieillard (2006: 2-3).

Considerate queste premesse, apparirà meno sorprendente che il canto più famoso ed emblematico del ‘conte di Poitiers’ fosse ancora familiare a un anonimo drammaturgo provenzale che al principio del secolo XIV mise a frutto i *Gesta sanctae Agnetis* dello pseudo-Ambrogio (sec. V), una delle fonti principali della leggenda relativa alla santa nei secoli medievali, per comporre il cosiddetto *Jeu de sainte Agnès*, oggi conservato all’interno di un codice miscelaneo anch’esso trecentesco (Biblioteca Vaticana, Chigi C.V. 151, cc. 71-87)²⁴. La caratteristica più rilevante dell’anonimo *Jeu* – che gli è valsa la qualifica di «tragédie lyrique» ante litteram²⁵ nonché di «specimen di tutte le interferenze, i rapporti, le derivazioni, fra letteratura, musica, semiografia, ecclesiastica e profana, del medioevo» (Sesini 1942: 20) – è costituita dalla presenza di numerosi inserti lirici, forgiati su canti sia religiosi che profani preesistenti e corredati dalla notazione musicale, che servono a mettere in risalto i momenti cruciali dell’azione. Uno degli ultimi inserti canori del dramma religioso è la preghiera di ringraziamento intonata dal senatore romano Sempronio e dai suoi *familiares* che si sono appena convertiti alla fede cristiana in seguito a un miracolo compiuto da Agnese ed hanno quindi ricevuto il battesimo purificatore per mano della stessa santa; essa è articolata in tre strofe ed è preceduta dalla seguente didascalia rubricata: «Modo surgunt omnes et tendunt in medio campi et faciunt omnes simul planctum in sonu del comte de peytieu» (‘Adesso si alzano tutti e si dirigono in mezzo alla scena e fanno tutti assieme un compianto [?] sulla melodia del conte di Poitiers’)²⁶. Che il modello metrico-mu-

²⁴ Cfr. Henrard (1998: 62-82 e 474-509); Lazzarini (2001: 230s). L’edizione di riferimento è stata a lungo quella di Jeanroy (1931), ora sostituita da De Santis (2016) che colloca il *Mistero* «nella fascia rodaniana o mediterranea della Provenza» e il ms. che lo tramanda, assai vicino alla composizione del testo, nella regione di Arles e Avignone.

²⁵ La definizione di L. Petit de Julleville, risalente al 1880, è citata da Henrard (1998: 80).

²⁶ «Bel seiner Dieus, tu sias grasiz / quar nos as ves tu convertiz, / que non siam trastut periz; / grasiz sias de nostra salut. // Seiner, ques en croz fust levaz / e morz per nostres grius pecaz: / mil vez, seiner, en sias lausaz / quar nos as mostrat ta vertut. // Seiner Dieus, nostri griu pecat / non nos sian recastenat, / maih ajhas de nos pietat / pueh ques a tu nos em rendut» (vv. 823-834: Jeanroy 1931: 37s, con ritocchi alla punteggiatura). De Santis (2016: 248) mantiene a testo la lezione del ms. al v. 825, «que nos siam trastut perdut» (‘che noi eravamo tutti perduti’), corretta per motivi metrici dai precedenti editori.

sicale cui si fa riferimento nella rubrica sia proprio *Pos de chantar* è provato dall'identico schema metrico ma anche da significative affinità di tono e di contenuto. In particolare, il motivo del perdono dei peccati e della conversione a Dio nell'ora estrema s'incontra pure nella seconda parte di *Pos de chantar* (strofe VI-IX) e potrebbe aver agito da stimolo nella scelta del modello musicale da parte dell'autore del *Jeu*, consapevole del fatto che il suo pubblico avrebbe colto la reminiscenza²⁷. Ma veniamo, finalmente, alla notazione musicale («aquitana a punti legati», con Sesini 1942: 20)²⁸. Originariamente prevista su tutte e tre le strofe, munita di tetragramma, essa fu inserita solo nei due righi in fondo a c. 84r (col. b) e non venne continuata sulla pagina successiva, sicché ne possediamo solo un frammento corrispondente al primo verso e alle prime cinque sillabe del secondo.



BAV, Chigi C.V. 151, c. 84r, part.

²⁷ Come osservava Bond (1982: 145), «both are songs of conversion». Non è invece accettabile la proposta di Bianchini (2000: 35) che il termine *planctus* ('lamentazione, compianto') della didascalia latina vada riferito al genere poetico del modello musicale: l'etichetta appare infatti, come già osservava Hoepffner (1950: 97), in quasi tutte le didascalie del dramma che introducono un *contrafactum* (si veda a riscontro l'inventario Henrard 1998: 484ss). C'è ancora da riflettere sul motivo del suo utilizzo e sul suo significato.

²⁸ Si veda ora la descrizione semiografica in De Santis (2016: 136-143).

La notazione risulta interrotta anche sugli inserti lirici n° 7 e 11 del dramma mentre è del tutto assente sul n° 13 (secondo l'ordine delle trascrizioni musicali di Th. Gérold, in calce all'ed. Jeanroy 1931), questi ultimi due contigui al nostro (n° 12), sempre in corrispondenza a un cambio di facciata, dal *recto* al *verso*²⁹. Va inoltre osservato che il notatore pone due neumi in corrispondenza dei monosillabi *Dieus* (trittongo) e *sias* (qui sineretico «come in altri testi provenzali tardivi» [Roncaglia 1973: 590]): una discrepanza imputabile alla prassi di scindere i neumi sugli incontri vocalici che può aver condizionato il trasferimento sul nuovo testo della melodia originaria³⁰. Per questo motivo, congiunto ai fenomeni di adattamento metrico e di alterazione strutturale osservati per altri *contrafacta* musicali del *Jeu*, non sembra lecito ricostruire con esattezza la melodia del *vers* di Guglielmo IX sulla base dell'esiguo frammento³¹, anche se andrà ragionevolmente postulata una sostanziale identità di tipo musicale e di contorno melodico col *contrafactum*.

Si tratta di un'intonazione impostata sul primo modo che ascende gradatamente dal re grave, indugiando sulla quarta (sol), fino al si (bemolle?) – in sesta posizione, dopo un espressivo intervallo di terza – per riguadagnare quindi il tono fondamentale (re) con una *ligatura* di cinque suoni sull'ultima sillaba. La seconda frase-verso sembra imitare l'attacco della prima, senza note ribattute, e s'interrompe dopo il culmine alla sesta (re, fa, sol, si, la...): non ci è dato sapere quale fosse il segmento cadenzale, possibilmente anche qui

²⁹ Questa situazione, forse riferibile a un guasto nella fonte del notatore, fa dubitare fortemente dell'ipotesi di F. Gennrich, raccolta da Storost (1930: 67s), che collegava l'interruzione a un'erronea anticipazione del verso musicale conclusivo al posto del secondo, forse indotta dalla corrispondenza iniziale delle due frasi.

³⁰ Cfr. H. van der Werf presso Bond (1982: 145); *ETM*, p. 151*.

³¹ Oltre all'ipotesi di ricostruzione complessiva della strofe da parte di F. Gennrich (cfr. n. 29), hanno tentato un restauro del solo primo distico musicale J.-B. Beck (presso Jeanroy 1927: 43), Chailley (1955: 235), Machabey (1959: 209), Fernandez (1986: 84). I repertori *CdT*, p. 88 e *ETM*, p. 151* si limitano opportunamente a trascrivere il frammento superstite ipotizzando tutt'al più l'adattamento dei neumi sulle rispettive sillabe dei primi due versi di *Pos de chantar* (*CdT*). Si veda ora la scheda e la trascrizione della melodia in De Santis (2016: 161ss [n° 15]) dove è però fuorviante la formula musicale «AB[CD?]: in realtà, è probabile (anche per via degli adattamenti neumatici sugli incontri vocalici) che la seconda frase sia una ripetizione della prima, e nulla impedisce di pensare che il seguito della melodia riproducesse lo schema zagalesco (AAAB).

tendente al grave, sulla parola *convertiz*. La struttura si potrebbe descrivere come AA'..., mentre lo stile sillabico-neumatico, fortemente ancorato a un modo ecclesiastico, è ancora quello della tradizione innodica: esso si addice al tono grave e dolente del congedo dal mondo di Guglielmo IX, come pure a quello, solenne e cerimonioso, della preghiera dei romani convertiti. Anche in questo caso i musicologi hanno proposto analogie col repertorio liturgico, e in particolare con la frase iniziale del 'versus' *Annus novus in gaudio*, contenuto anch'esso nella raccolta di San Marziale (BnF lat. 1139, c. 36v)³².

Dai pochi elementi a nostra disposizione risulta arduo esprimere un giudizio complessivo sulle modalità di realizzazione musicale delle poesie sopravvissute di Guglielmo IX. La netta selezione dei tipi strofici, in parte polarizzati dal punto di vista registrale e tematico, potrebbe in teoria riferirsi anche alla musica. L'affinità di questi tipi metrico-musicali (escluso quello 'lirico', non designato come *vers* e associabile invece alla futura canzone d'amore trobadorica) con alcuni pezzi del repertorio di San Marziale potrebbe d'altro canto essere letta come una intenzionale trasposizione di temi laici e profani entro un veicolo colto di matrice religiosa (*versus* medio-latino → *vers* romanzo) da parte del più antico trovatore conosciuto. In altre parole, Guglielmo IX non avrebbe potuto sperimentare forme strofiche nuove e diversificate, come farà presto Marcabru, perché interessato a comporre versi in volgare su forme già codificate e riconoscibili, magari con intento parodico o addirittura anticlericale. Un'altra possibile spiegazione è che le concomitanze formali fra i canti dell'abbazia limosina e quelli del conte-trovatore non vadano lette secondo un paradigma derivativo o imitativo finora prevalso nella critica, ma configurino invece due versanti complementari, e solo per alcuni aspetti antagonisti, dello stesso fenomeno artistico e culturale, ovvero la fioritura di una nuova tradizione colta di poesia per musica, in latino e in volgare, nei monasteri e nelle corti più evolute dell'Aquitania medievale.

³² Cfr. Chailley (1955: 235s), ripreso da altri fino ad Acciai (2002: 348s).

BIBLIOGRAFIA

- Acciai, Giovanni, 2002. «Il testo musicale e le sue esecuzioni», in Piero Boitani / Mario Mancini / Alberto Varvaro (diretto da), *Lo spazio letterario del medioevo*, 2. *Il medioevo volgare*, II. *La circolazione del testo*, Roma, Salerno, pp. 341-372.
- Avalle, d'Arco Silvio, [1962] 2002. «Cultura e lingua francese delle origini nella *Passion* di Clermont-Ferrand», in Id., *La doppia verità. Fenomenologia ecdotica e lingua letteraria del medioevo romanzo*, Firenze, Edizioni del Galuzzo, pp. 449-549.
- BdT = Alfred Pillet, *Bibliographie der Troubadours*, ergänzt, weitergeführt und herausgegeben von Henry Carstens, Halle, Niemeyer, 1933.
- Bec, Pierre, 2003. *Le Comte de Poitiers, premier troubadour: à l'aube d'un verbe et d'une érotique*, Montpellier, Université de Montpellier.
- Becker, Philipp August, [1932] 1967. «Die Anfänge der romanischen Verskunst», in Id., *Zur romanischen Literaturgeschichte. Ausgewählte Studien und Aufsätze*, München, Francke, pp. 78-134.
- Beltrami, Pietro G., 1990. «Ancora su Guglielmo IX e i trovatori antichi», in *Messana*, n.s. 4, pp. 5-45.
- Bezzola, Reto R., 1960. *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident (500-1200)*, II. *La société féodale et la transformation de la littérature de cour*, Paris, Champion.
- Bianchini, Simonetta, 2000. «Struttura e significato. *Pos de chantar m'es pres talenz* (BdT 183,10)», in Id., *Sconvenienti convenienze. Sondaggi guglielmini*, Roma, Bagatto, pp. 31-48.
- Billy, Dominique, 1989. *L'architecture lyrique médiévale*, Montpellier, Section française de l'AIEO.
- Bologna, Corrado / Andrea Fassò, 1991. *Da Poitiers a Blaia: prima giornata del pellegrinaggio d'amore*, Messina, Sicania.
- Bond, Gerald A., 1982. *The Poetry of William VII*, edited and translated by G. A. B., New York-London, Garland.
- Boutière, Jean / Alexander H. Schutz, 1973. *Biographies des troubadours*, 2^e édition refondue, Paris, Nizet.
- Burger, André, 1951. «De Virgile à Guillaume IX. Histoire d'un mètre», in *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 13, pp. 7-25, 121-136.
- Burger, Michel, 1957. *Recherches sur la structure et l'origine des vers romans*, Genève, Droz.
- Capusso, Maria Grazia, 1987. «Guglielmo IX e i suoi editori: osservazioni e proposte», in *Studi mediolatini e volgari*, 33, pp. 135-256.
- Carapezza, Francesco, 2012. «Un'ipotesi sul *son poitevin*», in *Medioevo romanzo*, 36, pp. 390-405.
- Casanova, Jean-Yves / Valérie Fasseur (dir.), 2011. *L'Aquitaine des littératures médiévales (XI^e-XIII^e siècles)*, Paris, PUPS.

- Chailley, Jacques, 1955. «Les premiers troubadours et les Versus de l'école d'Aquitaine», in *Romania*, 76, pp. 212-239.
- Chibnall, Marjorie, 1969-1980. *The Ecclesiastical History of Orderic Vitalis*, edited by M. C., 6 voll., Oxford, Clarendon.
- CdT = *Las Cançons dels Trobadors*, melodias publicadas per Ismael Fernández de la Cuesta, Tolosa, Institut d'estudis occitans, 1979.
- De Alessi, Giorgio, 1971. *Repertorio metrico del ms. Paris, B.N., lat. 1139 (sezione antica)*, Torino, Giappichelli.
- De Santis, Silvia, 2016. *Il Mistero provenzale di sant'Agnese*, edizione critica a cura di S. D. S., Roma, Viella.
- Di Girolamo, Costanzo, 1989. *I trovatori*, Torino, Bollati Boringhieri.
- , 2005. «Longino che vide. Una riflessione sulle preghiere formulari e una nota per Arnaut Daniel», in *Romania*, 123, pp. 384-405.
- Duby, Georges, 1995. *Dames du XII^e siècle*, 1. *Héloïse, Aliénor, Iseut et quelques autres*, Paris, Gallimard.
- ETM = Hendrik van der Werf, *The Extant Troubadour Melodies*, Rochester (NY) 1984.
- Eusebi, Mario, 1995. Guglielmo IX, *Vers. Canti erotici e amorosi del più antico trovatore*, a cura di M. E., Parma, Pratiche.
- Fassò, Andrea, 1995-96. «Due note sui primi trovatori», in *Studi orientali e linguistici*, 6 (= *Miscellanea in memoria di Luigi Rosiello*), pp. 179-191.
- Fassò, Andrea / Alberto Varvaro, 2016. «Un dialogo epistolare su musica e poesia», in *Quaderni di filologia romanza*, 24, n.s. 3, pp. 231-237.
- Fernandez, Marie-Henriette, 1986. «Une réminiscence hébraïque dans la musique du troubadour Guillaume IX», in Keller *et al.* 1986, vol. I, pp. 81-86.
- Frank = István Frank, *Répertoire métrique de la poesie des troubadours*, 2 voll., Paris, Champion 1953-1957.
- Gambino, Francesca, 2010. «Guglielmo di Poitiers, *Ab la douzor del temps novel* (BdT 183.1)», in *Lecturae tropatorum*, 3, pp. 1-51.
- Gruber, Jörn, 1983. *Die Dialektik des Trobar*, Tübingen, Niemeyer.
- Guilhem de Peitieux* = *Guilhem de Peitieux. Duc d'Aquitaine, prince du 'trobar'*, Moustier Ventadour, Cahiers de Carrefour Ventadour, 2015.
- Halphen, Louis / René Poupardin, 1913. *Chroniques des Comtes d'Anjou et des seigneurs d'Amboise*, publiées par L. H. et R. P., Picard, Paris.
- Henrad, Nadine, 1998. *Le théâtre religieux médiéval en langue d'oc*, Genève, Droz.
- Hoepffner, Ernest, 1950. «Les intermèdes musicaux dans le Jeu provençal de sainte Agnès», in *Mélanges d'histoire du théâtre du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Gustave Cohen*, Paris, Nizet, pp. 97-104.
- Jeanroy, Alfred, 1927. *Les chansons de Guillaume IX, duc d'Aquitaine (1071-1127)*, publiées par A. J., 2^e édition revue, Paris, Champion (CFMA, 9).
- , 1931. *Le Jeu de Sainte Agnès, drame provençal du XIV^e siècle*, édité par A. J., avec la transcription des mélodies par Th. Gérold, Paris, Champion (CFMA, 68).

- Keller, Hans-Erich *et al.* (edited by), 1986. *Studia occitanica in memoriam Paul Rémy*, 2 voll., Kalamazoo, Medieval Institute Publications.
- Lazzerini, Lucia, 2001. *Letteratura medievale in lingua d'oc*, Modena, Mucchi.
- Lemaitre, Jean-Loup / Françoise Vieillard (publiées par), 2006. *Portraits de troubadours. Initiales des chansonniers provençaux I et K*, Ussel, Musée du Pays d'Ussel-Centre Trobar.
- Machabey, Armand, 1959. «Introduction à la lyrique musicale romane», in *Cahiers de civilisation médiévale*, 2, pp. 203-211, 283-293.
- Melani, Silvio, 2000. «Il cammino della croce e gli artigli della lussuria: ipotesi sulle 'perdute' *cantilenae* composte da Guglielmo IX in occasione della sua crociata», in Antonio Pioletti (a cura di), *Le letterature romanze del Medioevo: testi, storia, intersezioni*, Atti del V Convegno nazionale della SIFR (Roma, 23-25 ottobre 1997), Soveria Mannelli, Rubbettino, pp. 281-293.
- Meliga, Walter, 2001. «L'aquitania trobadorica», in Piero Boitani / Mario Mancini / Alberto Varvaro (diretto da), *Lo spazio letterario del medioevo*, 2. *Il medioevo volgare*, I. *La produzione del testo*, Roma, Salerno, t. II, pp. 201-251.
- , 2011. «L'Aquitaine des premiers troubadours. Géographie et histoire des origines troubadouresques», in Casanova / Fasseur 2011, pp. 45-58.
- , 2015. «*Pos de chantar m'es pres talenz*: l'adieu au monde du comte-duc», in *Guilhem de Peitieu*, pp. 193-203.
- Mölk, Ulrich, 1986. «Les vers longs de Guillaume d'Aquitaine», in Keller *et al.* 1986, vol. I, pp. 131-142.
- Pagani, Ileana, 2008. Abelardo ed Eloisa, *Epistolario*, a cura di I. P., Torino, Utet (1974¹).
- Palasi, Philippe, 2006. «L'héraldique des troubadours», in Lemaitre / Vieillard 2006, pp. LXXXI-LXXXII.
- Pasero, Nicolò, 1973. Guglielmo IX, *Poesie*, edizione critica a cura di N. P., Modena, Mucchi.
- Riquer, Martín de, 1989. *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 tomi, Barcelona, Ariel (1975¹).
- Roncaglia, Aurelio, 1973. «Appunti per una nuova edizione del Mistero provenzale di Sant'Agnese», in *Scritti in onore di Luigi Ronga*, Milano-Napoli, Ricciardi, pp. 573-591.
- , 1992. «Guillaume IX d'Aquitaine et le jeu du trobar», in Gérard Gouiran (édités par), *Contacts de langues, de civilisations et intertextualité*, Actes du III^e Congrès International de l'AIEO (Montpellier, 20-26 août 1990), 3 voll., Montpellier, Université Paul-Valéry, vol. III, pp. 1005-1117.
- RS = G. Raynauds *Bibliographie des altfranzösischen Lieder*, neu bearbeitet und ergänzt von Hans Spanke, Leiden, Brill, 1955.
- Sesini, Ugo, 1942. *Le melodie trobadoriche nel Canzoniere provenzale della Biblioteca Ambrosiana (R. 71 sup.)*, Torino, Chiantore.
- Spanke, Hans, [1934] 1983. «Zur Formenkunst des ältesten Troubadours», in Id., *Studien zur lateinischen und romanischen Lyrik des Mittelalters*, Hildesheim-Zürich-New York, Olms, pp. 266-278.

- , 1936. *Beziehungen zwischen romanischer und mittellateinischer Lyrik*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung.
- , 1940. *Untersuchungen über die Ursprünge des romanischen Minnesangs. Zweiter Teil: Marcabrustudien*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- , 1946. «La teoría árabe sobre el origen de la lírica románica a la luz de las últimas investigaciones», in *Anuario musical del Instituto español de musicología*, 1, pp. 5-18.
- Storost, Joachim, 1930. *Geschichte der altfranzösischen und altprovenzalischen Romanzenstrophe*, Halle, Niemeyer.
- Switten, Margaret L., 2007. «Versus and troubadours around 1100: A comparative study of refrain technique in the 'New Song'», in *Plainsong and Medieval Music*, 16, pp. 91-143.
- Varvaro, Alberto, 1985. *Letterature romanze del medioevo*, Bologna, il Mulino.
- Viel, Riccardo, 2017. «Sulle tracce di una fonte antica: la diffusione dei primi trovatori», in Alessio Decaria e Claudio Lagomarsini (a cura di), *I confini della lirica. Tempi, luoghi, tradizione della poesia romanza*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, pp. 115-132.

Rosario Coluccia

VARIANTI E APPARATI

1. La famosa canzone XXX di Guido Cavalcanti comincia:

- 1 Era in penser d'amor quand'i' trovai
- 2 due foresette nove.

Il lemma di cui ci occuperemo ricorre ancora nello stesso testo, ai versi 9 e 30:

- 9 Deh, foresette, no m'abbiate a vile,
- 30 la qual mi fece questa foresetta.

E si ripete all'inizio della canzone XXXI:

- 1 Gli occhi di quella gentil foresetta.

Il significato è trasparente: 'giovane donna di campagna; contadina' (*TLIO*). L'edizione critica di Favati segnala che (a parte numerate eccezioni di singoli testimoni) il ramo β della tradizione manoscritta che tramanda il canzoniere cavalcantiano reca le varianti *fo-rosetta*, *fo-rosette*¹ (trascorso evidente, attribuibile a una forma di assi-

¹ Favati (1957: 99): «niente vieta di pensare che β rappresenti addirittura un primo stadio di elaborazione a cui furono sottoposte le composizioni che offriva Ar [= Raccolta Aragonese] appunto in vista di una loro utilizzazione per preparare la stampa dei Giunti; [...] β è il risultato del lavoro di una persona colta, anzi di un dotto, che aveva una ottima conoscenza dei manoscritti che adoperava, e che per il Cavalcanti ricorse per l'appunto alla Raccolta Aragonese che, elaborata nella cerchia del Magnifico, aveva tutto il prestigio di un lavoro condotto con metodi umanistici, e di Lb [= Biblioteca Medicea-Laurenziana, pl. 41, 20, redatto nella prima parte da Nicolaus Pupiensis nel sec. XV; la seconda parte è del sec. XVI], che era ritenuto il più au-

milazione progressiva, forse favorita dalla produttività della serie in *-oso, -osa*); questo gruppo di manoscritti, collegabile alla «Raccolta Aragonese», è in grado di influire sulla lezione della «Giuntina di Rime antiche» del 1527² e, successivamente, sulla vulgata editoriale del testo di Cavalcanti, nella forma largamente prevalente fino alla corretta restituzione testuale operata da Favati.

A quest'ultimo precedente editoriale si rifanno (come è ragionevole) le due successive stampe di Contini³ e di De Robertis⁴, direttamente nel primo caso e sostanzialmente (pur se non esplicitamente) nel secondo. Infatti in entrambe le edizioni viene accolta la lezione ristabilita dal primo editore critico aggiungendovi il commento, corredato di riferimenti tematici⁵; prive di apparato, le due fonti non danno conto delle varianti della tradizione manoscritta (per le quali valgono dunque le informazioni richiamate prima)⁶.

torevole, ed era comunque il più completo, dei testimoni dell'opera cavalcantiana». Per l'indicazione delle varianti e dei codici che le attestano cfr. *ivi*, pp. 250 e 257.

² Leggibile mediante la ristampa anastatica curata da De Robertis (1977), con ampia introduzione. Nel libro sesto sono radunate ventitré poesie di Cavalcanti: le due canzoni che ci riguardano ricorrono rispettivamente alle cc. 66r-67r («Era in pensier d'amor, quand'io trovai») e 67r-v («Gli occhi di quella gentil foresetta») e recano in tutti i versi interessati la variante con «foro-» (ringrazio Valentina Nieri e Marco Maggiore, che mi hanno facilitato nella consultazione del lavoro di De Robertis, per me di difficile accessibilità). Impossibile menzionare gli studi sulla importantissima antologia cinquecentesca; mi limito perciò a citare il recente Stoppelli (2016), con indicazioni bibliografiche.

³ Contini (1960: vol. II, 487-567, per l'edizione complessiva). I due testi che ci riguardano: vol. II, 532-535, e vol. II, 899-906, per la *Nota ai testi*. In particolare 899 per il punto che specificamente ora ci interessa: «È accolta, con non grandi variazioni, la lezione fermata nell'edizione critica di Guido Favati»; e poco dopo: «Poiché tutto il materiale giustificativo è raccolto nell'edizione del Favati, sarà sufficiente riassumere nelle sue linee maestre la situazione della tradizione manoscritta». A p. 901 un paio di indicazioni su codici relatori della canzone XXX.

⁴ De Robertis (1986: pp. 113-123, e XXV): «Il debito che ogni commento contrae con la tradizione esegetica [...] è particolarmente accusato nei confronti del primo commento moderno, corrispondente alla prima edizione veramente critica di queste rime, quello di Contini».

⁵ Contini (1960: II, 532): «*foresette* 'contadinelle' (la cui presenza evoca la situazione della pastorella)». De Robertis (1986: 114): «*foresette*: diminutivo di *forese*, equivalente [...] di 'contadino' o 'villano', qui si tratta della versione "rustica" della pastorella (Contini)».

⁶ Rea (2008: 306 n. 4) raccosta il sintagma *di quella gentil foresetta* a *di quella gentil donzella* di Bonagiunta (si legga ora l'edizione di Menichetti [2012: 132-140]), discordo II, «Oi amadori, intendete l'affanno», v. 47: «di quella gentil donsella», con il commen-

Il caso si rivela di un certo interesse per la sorte che ha arriso alla lezione erronea *foresetta*, neologismo foneticamente ingiustificato (la base della forma corretta è, naturalmente, il lat. tardo **forēnsem**) e tuttavia singolarmente fortunato. Lungi dall'essere considerato un errore, il lemma ha una notevole vita nella letteratura dei secoli successivi. La vicenda della coesistenza dei due lemmi *foresetta* ~ *forosetta* nella storia della nostra lingua è ben tracciata in Brambilla Ageno ([1975] 2000: 228):

se *foresetta* è ancor vivo nel Quattrocento, e sparisce insieme a *forese* già nel Cinquecento, sembra probabile che *foresetta* appartenga solo alla lingua scritta e non abbia avuto altra vita che letteraria. Vita tenace, peraltro, e tale che non si può certo definire *foresetta* una parola fantasma,

considerata la continuità delle attestazioni che, dalla prima apparizione del refuso nella *Coltivazione* di Luigi Alamanni del 1546 perviene, attraverso una fitta e ininterrotta filiera, fino a *Beato tra le donne* di Antonio Baldini del 1956 (come documenta *GDLI*, cui la stessa Brambilla Ageno può aggiungere una citazione di Ippolito Nievo). La consultazione di *BIZ* conferma l'impianto complessivo di questa ricostruzione, accostandovi ulteriori attestazioni (anche otto-novecentesche): Giovan Leone Sempronio, Francesco Redi, Lorenzo Da Ponte, *Il Conciliatore*, Ippolito Pindemonte, Emilio Praga, Giovanni Camerana, Carlo Dossi, Giovanni Faldella. E altri esempi si rinvengono qua e là nei testi letterari, a riprova della vitalità del lemma⁷. In un caso *foresetta* è agg.f.: 1802, Gian Battista Casti, *Gli animali parlanti*, *GDLI*: «Forosetta trovâr bella ragazza».

Dalla lista del *GDLI* va espunto il supposto precedente *foresetta* nel *Pataffio*, erroneamente documentato da un'edizione napoletana datata 1788⁸. L'edizione critica dell'opera (Della Corte 2005) ne at-

to: «gentil 'nobile' accentua un valore nel Duecento ancora implicito in *donsella* ('damigella', più che genericamente 'ragazza')». Naturalmente sarebbero possibili altri riscontri (ma niente assicura una filiazione reale delle forme da un testo ad un altro): Anonimo, «Po' ch'io partio, amorosa» [→ *PSs* 25,21], 32: «quella gentil damigella» (Pagano).

⁷ Ad esempio nella *Marfisa bizzarra* di Carlo Gozzi (ante 1774): «fu moda lo scarlato col ricamo [...] Non correan più que' rozzi panni e bigi / que' zoccoli all'antica e i cappellacci; le forosette andavano a Parigi» (Ortiz 1911: 253).

⁸ In *GDLI*, *Indice*, p. 216, si legge: *Il Pataffio*, Napoli, 1788. L'indicazione bibliografica corretta è: Brunetto Latini. *Il Pataffio*. *Il Tesoretto*, Napoli, Tommaso Chiappari, 1788 [ma in realtà 1799].

tribuisce la paternità a Franco Sacchetti, scartando sia l'attribuzione tradizionale a Brunetto Latini, asserita tra l'altro dalla stampa napoletana appena ricordata, sia l'altra candidatura di Ramando d'Amareto Mannelli, sostenuta da vari studiosi e da ultimo da Franca Brambilla Ageno. Sacchetti è invece proposto sulla base di procedimenti indiziari basati soprattutto su riscontri lessicali con opere di paternità certa dello stesso Sacchetti; anche se non manca chi, un po' più cautamente, prospetta la possibilità che il *Pataffio* vada semplicemente collocato «nelle immediate vicinanze dello scrittoio del poeta e novellista» (Marrani 2007: 221). L'edizione recente del *Pataffio* reca non *forosetta* ma *foresetta*, sulla base della lezione del manoscritto più vetusto e autorevole, il laurenziano XC inf. 47 (L), databile tra la fine del sec. XIV e la prima metà del XV. Per il commento lessicale, piuttosto che al *Glossario* del volume (pp. 91-170), conviene rifarsi ad una versione, migliorata e più estesa, apparsa in uno successivo studio in due puntate: «*foresetta* 'ragazzetta' (con diminuzione vezzeggiativa, da personaggio cavalcantiano, assai stridente nel contesto)», con allegazione del brano «la vaga foresetta disse "Or du"» (ricorrente a testo), riscontri di Cavalcanti, Matteo Frescobaldi, Pucci (sulla scorta di *GDLI*) e aggiunta di un caso di *forese* f. in Sacchetti: «E passando una forese, o trecca...» (Della Corte 2005-2006: (I), 134).

Dunque *forosetta* sembra prender vita solo nel Cinquecento, in epoca nettamente successiva rispetto all'originario *foresetta* e a scapito di esso: specifica del ramo β della tradizione cavalcantiana, la svista viene messa in circolo nella lingua italiana e per così dire coonestata dalla Giuntina del 1527, la cui importanza negli ambienti letterari dell'epoca e posteriori risulta palmare anche da questo riscontro lessicale.

Sull'ampia circolazione della variante avrà inciso il prestigio del vocabolario degli Accademici della Crusca che già nella prima edizione reca: «*forosetto*, cioè *foresetto* 'contadinello, villanello' lat. ruricola. Guid. Cavalc. Rim. Era in pensier d'amor quando io trovai Duo forosette». L'esempio del *Pataffio* entra nella quarta edizione, s.v. *du*. La forma *foresetta* entra solo nella quinta impressione del Vocabolario: «Diminut. e anche vezzegiat. di *forese* nel gen. femm. Lo stesso che *forosetta*, ma è assai meno comune», con allegazione di un unico esempio di Matteo Frescobaldi. La fortuna lessicografica della forma errata è testimoniata da una fonte moderna di alto profilo scientifi-

co, che sceglie **forosetta** come lemma principale, mentre l'originario *foresetta* merita non più di un rinvio: **foresétta** v. *foresétta* (*DELLn*).

Il fortunato errore «lega al vocabolario italiano un lemma supposito, da cui a suo tempo [ante 1928] Giovanni Faldella ricaverà lo pseudo-positivo *forosa*» (Contini [1977, 1986] 2007: 43), falsa coniazione confermata da quest'altro esempio di Antonio Baldini, *La tastiera*, 1940-47, *GDLI*: «cavar cogli occhi la camicia alle forose che incontra». L'incipit *foro-* (svincolato da ogni presupposto etimologico) genera *forosella* f. 'contadinella' (in Giovanni Pascoli, *Le canzoni di re Enzo*, 1908-1909, *GDLI*) e *forosetto* m. 'contadinello' (Giovann Leone Sempronio, *Il Boemondo*, ante 1646, *GDLI*).

2. Al di là del singolo caso lessicale, l'episodio acquista una valenza più ampia. Esso dimostra l'importanza che la tradizione manoscritta complessivamente considerata (lezioni corrette, varianti e perfino errori) può assumere ai fini di una più ampia valutazione storica e geografica: sotto il profilo lessicografico, anche le lezioni non attribuibili all'autore appartengono a pieno titolo alla lingua italiana, considerata nella varietà dei percorsi storici e della distribuzione territoriale dei testi. La consultazione mirata degli apparati critici si rivela per questo fondamentale.

L'archetipo scientifico di questo genere di considerazioni si può far risalire a Giovanni Nencioni, nella relazione al famoso convegno bolognese su «Studi e problemi di critica testuale» del 1960:

La buona edizione, e *a fortiori* l'edizione tecnicamente "critica", tendono a certificare la lingua individuale degli autori, recuperandola, quando è il caso, dalle sviste o dalle manomissioni arbitrarie di copisti e stampatori. Ma quest'ultime, che per il filologo editore sono veri e propri guasti, per lo storico della lingua e per il lessicografo sono interpretazioni o, per tenersi in limiti più specifici, traduzioni nella lingua del copista, del tipografo o del correttore di bozze; la quale, benché sia anch'essa, a rigore, individuale, dovrà rassegnarsi, salvo il caso che quegli individui acquistino un peso singolare, a fungere da testimonianza cosiddetta collettiva, cioè dell'uso linguistico del tempo e del luogo dove il manoscritto fu / copiato o composto tipograficamente. E siccome un vocabolario storico integrale ha il compito di documentare tutte le manifestazioni linguistiche, le collettive non meno delle individuali, anzi piuttosto quelle che queste, è evidente che dovranno essere registrate anche le deviazioni amanuensistiche e tipografiche, sempre che non siano banali errori o mostri partoriti dall'ignoranza, insomma parole-fantasma, ma testimonianze

di un uso diverso, qualitativamente o cronologicamente, da quello dell'autore (Nencioni [1961] 1983: 61-62).

A questo primo, e forse più noto, intervento possiamo affiancare altri, elencati in ordine meramente cronologico e elaborati in occasioni diverse, in riferimento a varietà diverse di testi:

se l'equivalente dell'originale è un'ipotesi di lavoro per lo più di certezza discontinua mal rappresentabile quantitativamente nel piano (e anche dell'originale si esegue un'interpretazione), lo stato dinamico del testo critico è omogeneo a quello di ogni indagine genetica anche costretta a un'espressione metatestuale. Questa dinamicità è tanto più da affermare in quanto è da riconoscere la necessità, in contraddizione o piuttosto composizione con essa, di piattaforme dove sostare lungo la linea evolutiva: sincronie intermedie che si oppongono alla sincronia originaria come limite di un processo diacronico. A quel modo che un'indagine etimologica non deve obliterare le fasi della storia d'una parola, così la mira d'una ricerca ecdotica non è sempre di necessità la ricostruzione del testo primitivo, ma quella di momenti della "fortuna" testuale. Il fondamento all'esortazione verso apparati (di sostanza) completi quanto fisicamente possibile (salvo al più le sviste servili in luogo di sincere innovazioni) ha lo scopo di salvaguardare non soltanto, euristicamente, quelle *lectiones singulares* che domani potranno, adottate come parametro per saggiare nuovi individui, rivelarsi lezioni di gruppo, ma il materiale che faccia conoscere la fisionomia del testo in ogni frazione della sua storia culturale (Contini [1977, 1986] 2007: I, 41).

Come è [...] noto, delle edizioni non si dovrebbe a rigore utilizzare solo il testo critico, reso interrogabile nel corpus, ma si dovrebbero considerare anche le lezioni registrate dagli apparati, per non lasciarsi sfuggire attestazioni che, soprattutto nel caso di voci, accezioni, usi rari rischierebbero di restare non documentate (Beltrami 2011: 342).

Il processo storico della copia e la fenomenologia testuale e linguistica della trasmissione manoscritta sono documentati dall'apparato, che dovrebbe essere analitico, articolato, "stereoscopico" il più che sia possibile [...] Un buon apparato dovrebbe aspirare ad offrire in forma semplificata i materiali della tradizione manoscritta non assunti a testo, lezioni ritenute non originarie e tuttavia appartenenti a pieno titolo alla lingua dell'epoca, o perlomeno alla lingua del copista: una sorta di fotografia della realtà linguistica meritoriamente salvaguardata in una zona di solito poco considerata (Coluccia 2016: 29).

un siffatto metodo [considerare sia le forme a testo che quelle in apparato] non può che proporsi come paradigmatico a chi oggi con intento lessicografico guardi all'opera di Dante e in particolare alla *Commedia*, de-

positaria di una lingua che non trae garanzia non dico da un autografo ma neppure da copie ad esso prossime, bensì è affidata a una tradizione quanto mai ricca, contraddistinta fin dai rami più alti da una consistente alterazione del dettato, e capace quindi di testimoniare attraverso le varianti le tante modalità con cui quella stessa lingua, tanto dirompente rispetto agli schemi consueti, è stata recepita nello spazio, nel tempo e nei diversi ambienti. Il laboratorio lessicografico non può quindi agire se non in stretto contatto con il cantiere aperto che opera sul testo della *Commedia*, un cantiere peraltro che in questi ultimi quindici anni è stato, com'è noto, particolarmente attivo e produttivo (Manni *et al.*, i.c.s.).

La linea teorica è chiara. I materiali apparentemente deceduti relegati in apparato, sovente trascurati e inutilizzati, sono invece culturalmente significativi: se si accetta questo presupposto, discendono conseguenze operative per la storia della lingua e per la filologia. Le copie vanno considerate individui con una precisa identità linguistica, non semplici portatrici di varianti da setacciare per ricostruire l'originale che esse hanno modificato (peggio: adulterato). Al contrario: le varianti non accolte dall'editore, pur non attribuibili all'originale, meritano a pieno titolo l'attenzione del linguista, al quale interessano tutti i dati del percorso diacronico e non esclusivamente le lezioni autentiche (o ritenute tali).

Sul versante filologico, la divaricazione tra lachmanniani e bédieriani, che in alcune posizioni oltranziste legate alla ricostruzione dell'epidermide formale pare ricomponibile con difficoltà, può trovare sul terreno del lessico e delle varianti sostanziali motivi di proficuo accostamento, eliminando (o riducendo) le ragioni di un divorzio antistorico e forse oggi ricomponibile, almeno in parte⁹. Sotto il profilo lessicografico, le varianti confinate in apparato, appartenenti a pieno titolo al patrimonio lessicale dell'epoca e aventi gli stessi diritti delle forme assunte a testo non meritano di restare sepolte vive nell'apparato. Utilizzato appieno, l'apparato vale a testimoniare esistenza in vita e diffusione storica e geografica dei lemmi, permettendone acquisizione, datazione, collocazione geografica e, di conseguenza, la registrazione nei vocabolari storici ed etimologici della nostra lingua.

⁹ Metodologicamente esemplare Segre (2016), relazione plenaria al XXVII Congresso della Société de Linguistique Romane (Nancy, 15-20 luglio 2013).

3. Sulla base di questi presupposti metodologici è in avanzato allestimento un *Lessico dei Poeti della Scuola siciliana (LPSs)*. Il riferimento all'edizione di *PSs* è grata occasione che consente di ricordare che nell'edizione dei Meridiani di Mondadori a Margherita Spampinato Beretta (carissima dedicataria di questo lavoro) si deve l'edizione di un considerevole contingente di Anonimi Siciliani e del fondamentale Cielo d'Alcamo.

Il glossario [...] realizza la raccolta del materiale lessicale e la sua analisi su due diversi piani: quello sincronico, rappresentato dal testo critico elaborato dall'editore, e quello diacronico della sua ricca e illustre tradizione, restituendo in questo modo l'intero spettro variantistico. Partendo dalla considerazione che lo scarto del filologo può essere materiale prezioso per il lessicografo interessato anche alla stratigrafia del testo, il *LPSs* propone dunque una visione sinottica di tutte le attestazioni e dei relativi contesti per ognuna delle sue voci; e, accanto a queste, per la prima volta, registra tutte le varianti lessicali e grafo-fonetiche non accolte a testo, conducendole puntualmente ai manoscritti di provenienza, di modo che possano ricavarvene (sebbene per via indiretta) utili informazioni di natura geocronologica (De Blasi 2015-2016: 26).

L'apparato, considerato in tutta la sua stratigrafia, consente di recuperare informazioni di vario tipo: sia di natura grafo-fonetica (a patto che l'edizione rispetti il testo tradito dai manoscritti fin nelle più minute particolarità, senza indulgere a tentazioni modernizzanti o uniformanti) sia di natura lessicale e semantica. In altre parole, sia le varianti di forma sia le varianti di sostanza¹⁰.

Analizziamo qualche esempio di quest'ultima categoria rinviano, per una valutazione integrale dell'ampia casistica, alla pubblicazione aggiornata del lavoro della De Blasi, progettata dal «Centro di studi filologici e linguistici siciliani» diretto da Giovanni Ruffino. In ogni coppia della lista seguente, il primo elemento è a testo, il secondo ricorre in apparato; non si dà conto delle varianti grafo-fonetiche, pure presenti in quantità ancor più ragguardevole. Aggiungo, quando pare il caso, un parco commento.

¹⁰ Una rassegna puntuale delle variazioni formali e sostanziali che si riscontrano confrontando i testi trascritti nel codice Vat. Lat. 3793 e l'indice allestito dallo stesso copista produce Antonelli 2014 e Antonelli 2016. Se ne conclude che «studiare gli indici è operazione comunque produttiva anche (e forse soprattutto) se sono stati redatti dalla stessa mano del copista dei testi» (Antonelli 2016: 229).

Iacopo Mostacci, *Di sì fina ragione* [→ 13.5], 39: *falta* ≠ *fallita* (Fratta). Il primo lessema *falta* ‘errore, difetto’ è occitanismo. Con riferimento alla variazione di testo e apparato, è stato opportunamente osservato: “Per ragioni metriche e per l’influenza della forma poetica provenzale *falta*, *difalta*, di cui troviamo esempi in altri poeti [...], è accettabile la forma *falta* di A [= V]; però il copista doveva sentir viva la forma *fallita*” (Corti [1953] 2005: 42, ripreso da Fratta). Si noti che *falta* è *unicum* nell’intero corpus di PSs;

Re Enzo / Semprebene?, *S’eo trovasse Pietanza* [→ 20.2], 8: *agechimento* ≠ *aciechamento*; 31: *sparge* ≠ *spande*; 39: *campare* ≠ *scampare* (Calenda). Il significato di *agechimento* è ‘abbandono’, “dall’occ. *gequir* ‘lasciare’; il verbo corrispondente (*agechire*) è in NeriPop, *Poi l’Amor vuol* [→ 29.1], 26 e sarà ripreso da ChiaroDav, *Lungiamente portai*, 26 (cfr. Menichetti 1965, glossario, s.v. *aggechire*)” (Calenda). E inoltre Cella 2003: 417-418, s.v. *ge(c)chire* / *giachire* v. [anche rifl.] ‘umiliare’, ‘sottomettere’ (con documentazione di forme della flessione verbale e dei derivati);

Percivalle Doria / Semprebene?, *Come lo giorno* [→ 21.1], 21: *or sento e vio* ≠ *e saccio e crio* (Calenda);

Galletto Pisano, *Inn-Alta-Donna* [→ 26.1], 18: *prodessa* ≠ *gioia*; 27: *lo mutulo* ≠ *lomo muto* (Berisso);

Galletto Pisano, *Credeam’essere, lasso* [→ 26.2], 4: *caduto* ≠ *condotto*; 44: *stringe* ≠ *taglia* (/ *tagla*); 57: *saggio* ≠ *sauio* (Berisso)¹¹;

Tiberto Galliziani, *Blasmomi de l’amore* [→ 30.1], 6: *disviansa* ≠ *disianza* (/ *-nça*); 72: *convenensa* ≠ *caunoscenza* (/ *ca-*); 84: *Amore* ≠ *amare* (Berisso);

Tiberto Galliziani, *Già lungiamente Amore* [→ 30.2], 17: *dogliensa* ≠ *volgiensa*; 45: *pentimento* ≠ *perdimento* (Berisso);

Lunardo del Gualacca, *Sì come ’l pescio al lasso* [→ 31.1], 6: *disse* ≠ *conta*; 9: *fallir* ≠ *parlare*; 24: *opr’è* ≠ *romppe* (Berisso);

Carnino Ghiberti, *Poi ch’è sì vergognoso* [→ 37.1], 4: *dolore* ≠ *ardore*; 20: *spessamente* ≠ *strettamente* (Lubello). Il v. 4 reca a testo “la pena e ’l dolore”. Le ragioni della scelta vengono così esposte: “Si preferisce *dolore* di V, nonostante Contini [1960: vol. I, 371] (ripreso in Catenazzi [1977: 53]) opti per *ardore*, *lectio difficilior*: la serie dei riscontri intertestuali consente di verificare la formularità della dittologia *pena e dolore* (con variazioni: *pena e doglienza*), mentre *ardore* non è mai connesso con *pena* (ma

¹¹ È diversa la situazione di 49: *lo vostro amor* ≠ *lochio strano*. La lezione dell’apparato non è perspicua, andrebbe discussa per verificarne un significato plausibile dell’intera espressione, al di là del lessema *strano*. Se nell’apparato ci sono refusi ed errori materiali privi di rilevanza lessicografica questi naturalmente non vanno assunti nel glossario.

col *foco d'amore*), a meno che non si voglia ipotizzare in Carnino un'innovazione/infrazione della formula" (Lubello).

4. Dagli ultimi mesi del 2012, all'interno dell'Accademia della Crusca e in stretta collaborazione con l'OVI, è nata e si è sviluppata un'iniziativa finalizzata a celebrare scientificamente il prossimo settimo centenario della morte di Dante. Il progetto è rivolto alla creazione di un *Vocabolario* che raccolga l'intero patrimonio lessicale contenuto nelle opere dantesche, sia volgari che latine (in sigla *VD*), a cominciare dall'opera maggiore. Fondamentali sono la definizione dell'impianto metodologico (obiettivo raggiunto), la scelta delle modalità di pubblicazione (nella prima fase online, ma è prevista anche una pubblicazione cartacea), l'acquisizione di risorse sufficienti a garantire il raggiungimento del primo obiettivo concreto, il *Vocabolario della Commedia*, entro la scadenza temporale del 2021 (la data, per i tempi della filologia, appare praticamente alle porte). La Commissione scientifica è costituita da Paola Manni, Giancarlo Breschi, Rosario Coluccia, Giovanna Frosini, Lino Leonardi, Aldo Menichetti e Mirko Tavoni. Nelle fasi di impianto e di avvio, il progetto ha potuto avvalersi del contributo di idee e operativo di Pietro G. Beltrami, all'epoca ancora direttore dell'OVI. A questo nucleo si affiancano, anche allo scopo di favorire il massimo di collegamenti, dal punto di vista formale e sostanziale, tra la nuova impresa lessicografica e il *TLIO*, Rossella Mosti e Zeno Verlato; è stato inoltre chiamato a dare il suo contributo attraverso l'"associatura" al progetto Giuseppe Marrani. Fondamentale è il lavoro, svolto da Francesca De Blasi, Barbara Fanini, Cristiano Lorenzi Biondi, Fiammetta Papi, Veronica Ricotta, per la redazione dei lemmi, che prima di pervenire alla pubblicazione sono sottoposti al filtro collettivo di tutti i componenti del *VD*; in una certa fase hanno fatto parte del gruppo di redattori anche Vito Luigi Castrignanò e Luca Morlino, oggi passati ad altri impegni. Il sito è curato da Salvatore Arcidiacomo. Fin qui le forze in campo, alla data odierna.

Ampie informazioni su struttura e finalità dell'opera e su modalità operative si possono leggere nei lavori di Manni *et al.*, i.c.s., di Verlato 2016 e di altri più recenti. Ci sono state anche occasioni di presentazione pubblica e discussione del progetto. Ne ha parlato Lino Leonardi nella 3ª seduta plenaria del XXVIII Congresso Inter-

nazionale di Linguistica e di Filologia Romanza (Roma, 18-23 luglio 2016) dedicata al tema: *Tra storia, lingua, testo e immagini: la Commedia oggi* (Accademia dei Lincei, 21 luglio 2016). La Redazione del Vocabolario Dantesco (Barbara Fanini, Cristiano Lorenzi Biondi, Fiammetta Papi, Veronica Ricotta) ha intitolato *Come si fa il Vocabolario della lingua di Dante* l'intervento a più voci svolto al seminario *Dante, le opere e i giorni. Attribuzioni, dibattiti, idee*, coordinato da Giovanna Frosini e Luigi Spagnolo, all'interno del Dottorato Pegaso in «Linguistica storica, Linguistica educativa e Italianistica» (Casa di Giovanni Boccaccio a Certaldo Alta, 3-4 maggio 2017).

Non si entra qui nei dettagli del metodo: mi soffermo su un unico elemento, di carattere strutturale. Il VD non si accontenta di dar conto esclusivamente del lessico a testo dell'edizione Petrocchi, scelta come edizione di riferimento. Prende anche in considerazione le varianti delle edizioni successive (Lanza, Inglese, Bellomo) o in allestimento (Trovato) e analizza per quanto possibile le varianti significative della tradizione manoscritta. Le ragioni di principio (esposte nelle citazioni del § 2) si rafforzano in questo caso per motivi contingenti, legati alle caratteristiche specifiche della trasmissione testuale. Un tradizione assai abbondante e caratterizzata fin dai rami più alti da variazioni significative che hanno prodotto una lista cospicua di casi indecidibili sotto il profilo stemmatico e di pari peso semantico, su cui si è esercitata per secoli la critica dantesca (esemplare e recente la casistica, ovviamente non integrale, prodotta da Pasquini 2014). Variabile nella forma e nella sostanza, la *Commedia* ha circolato nei gangli più intimi della cultura italiana con enorme successo, rappresentando nei secoli il punto di riferimento linguistico (oltre che letterario, ideologico, concettuale) di milioni di italiani; in particolare quelli nati in regioni diverse dalla Toscana attraverso il testo dantesco hanno familiarizzato con una lingua che poco alla volta diventava lingua dell'intera Italia.

L'affermazione che segue ha il sapore del paradosso. Quelli che per il filologo rappresentano elementi di crisi (a causa delle indicazioni non perentorie provenienti dalla situazione stemmatica), per lo storico della lingua e per il lessicografo possono costituire una ricchezza, capaci quindi di testimoniare attraverso la variazione intrinseca al testo le modalità con cui la lingua di Dante (o meglio at-

tribuita a Dante dalla tradizione) è stata accolta nello spazio, nel tempo e nei diversi ambienti.

Il lavoro del *VD* è ben avviato: fino ad oggi (autunno 2017) sono state allestite, riviste e completate oltre centottanta schede. In altra occasione (al Convegno internazionale su «La Critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro. Trent'anni dopo. In vista del Settecentenario della morte di Dante», organizzato dal «Centro Pio Rajna» in collaborazione con «La Casa di Dante in Roma», che si terrà a Roma dal 23 al 26 ottobre 2017) ho potuto trattare il tema *Morfologie e funzioni degli apparati critici* (gli Atti sono in stampa presso Salerno Editrice). Lì si è visto con chiarezza quante informazioni importanti, lessicografiche e storiche, fornisca la consultazione dell'apparato critico della *Divina Commedia*, sfruttato a dovere.

Qui, ora, solo un rinvio.

BIBLIOGRAFIA

- Antonelli, Roberto, 2014. «Il Vat. Lat. 3793 e il suo copista. Studiare i *descripti*: prime riflessioni», in *Studj Romanzi*, 10, n.s., pp. 141-154.
- , 2016. «Il cod. Vat. Lat. 3793 e il suo copista²», in *Studj Romanzi*, 12, n.s., pp. 207-229.
- Beltrami, Pietro G., 2011. «Il mito dell'edizione per i lessicografi e il *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*», in Anja Overbeck / Wolfgang Schweickard / Harald Völker (herausgegeben von), *Lexikon, Varietät, Philologie. Romanistische Studien. Günter Holtus zum 65. Geburtstag*, Tübingen, Niemeyer, pp. 341-349.
- BIZ* = *Biblioteca Italiana Zanichelli. DVD-ROM per Windows per la ricerca in testi, biografie, trame e concordanze della Letteratura italiana*. Testi a cura di Pasquale Stoppelli, con il volume *Biografie e trame*, Bologna, Zanichelli, 2010.
- Brambilla Ageno, Franca, [1975] 2000. «Foresetta, forosetta», in Id., *Studi lessicali*, a cura di Paolo Bongrani / Franca Magnani / Domizia Trolli, Bologna, CLUEB, pp. 227-229.
- Catenazzi, Flavio, 1977. *Poeti fiorentini del Duecento. Edizione critica con introduzione e commento*, Brescia, Morcelliana.
- Cella, Roberta, 2003. *I gallicismi nei testi dell'italiano antico (dalle Origini alla fine del sec. XIV)*, Firenze, Accademia della Crusca.
- Coluccia, Rosario, 2016. «Trasmissione e variazione del testo, scelte degli editori e conseguenze per la storia della lingua», in Id., *Storia, lingua e filologia della poesia antica. Scuola siciliana, Dante e altro. Bibliografia degli scritti a cura degli allievi*, Firenze, Cesati, pp. 13-30.

- Contini, Gianfranco (a cura di), 1960. *Poeti del Duecento*, 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi.
- , [1977, 1986] 2007. «Filologia», in Contini 2007, vol. I, pp. 3-62 [infine anche in sede autonoma, a cura di Lino Leonardi, Bologna, il Mulino, 2014].
- , 2007. *Frammenti di filologia romanza. Scritti di ecdotica e linguistica (1932-1989)*, a cura di Giancarlo Breschi 2 voll., Firenze, Edizioni del Galluzzo.
- Corti, Maria [1953] 2005. «Contributi al lessico predantesco. Il tipo “il turbato”, “la perduta”», in Id., *La lingua poetica avanti lo Stilnovo. Studi sul lessico e sulla sintassi*, a cura di Giancarlo Breschi / Angelo Stella, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, Tavarnuzze (Firenze), pp. 29-66.
- De Blasi, Francesca, 2015-2016. *Per un Lessico dei Poeti della Scuola siciliana (LPSs)*, Tesi di dottorato in «Lingue, Letterature, Culture moderne e classiche. Curriculum filologico-linguistico-letterario», tutor (Università del Salento): Marcello Aprile; tutor (Université de Lorraine): Yan Greub.
- DELIn = Manlio Cortelazzo / Paolo Zolli, *Il nuovo Etimologico con CD-ROM. DELI - Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, seconda edizione in volume unico a cura di Manlio Cortelazzo e Michele A. Cortelazzo, Bologna, Zanichelli, 1999.
- Della Corte, Federico, 2005. Franco Sacchetti, *Il Pataffio*, edizione critica a cura di F. DC, Bologna, Commissione per i testi di lingua.
- , 2005 e 2006, «Glossario del *Pataffio* con appendici di antroponomi e toponimi» (I) e (II), rispettivamente in *Studi di lessicografia italiana*, 22, pp. 43-181 e 23, pp. 5-111.
- De Robertis, Domenico (a cura di), 1977. *Sonetti e canzoni di diversi antichi autori toscani*, vol. I. *Introduzione e indici*, vol. II, *Testo*, Firenze, Le Lettere.
- , (a cura di), 1986.
- Guido Cavalcanti, *Rime. Con le rime di Iacopo Cavalcanti*, Torino, Einaudi.
- Favati, Guido (a cura di), 1957. Guido Cavalcanti, *Rime*, Milano-Napoli, Ricciardi.
- GDLI = *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, fondato da Battaglia, Salvatore, successivamente diretto da Giorgio Barberi Squarotti, 21 voll., Torino, UTET, 1961-2002 (più un *Supplemento 2004* e un *Supplemento 2009*, diretti entrambi da Edoardo Sanguineti, e un *Indice degli autori citati nei volumi I-XXI e nel Supplemento 2004*, a cura di Giovanni Ronco, Torino, UTET, 2004 [= *GDLI. Indice*]).
- Manni, Paola, *et al.*, in c.s. «Per un nuovo “Vocabolario dantesco”» (con la collaborazione di Rossella Mosti / Barbara Fanini / Luca Morlino), in Domenico De Martino (a cura di), *Significar per verba. Laboratorio dantesco. Atti del convegno di studio*, Udine, 22-23 ottobre 2015, Ravenna, Longo Editore.
- Marrani, Giuseppe, 2007. Recensione a Della Corte 2005, in *Medioevo Romano*, 31, pp. 221-225.
- Menichetti, Aldo, 1965. Chiaro Davanzati, *Rime. Edizione critica con commento e glossario*, a cura di A. M., Bologna, Commissione per i testi di lingua.

- , 2012. Bonagiunta Orbicciani da Lucca, *Rime. Edizione critica e commento*, a cura di A. M., Firenze, Edizione del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini.
- Nencioni, Giovanni, [1961] 1983. «Filologia e lessicografia a proposito della “variante”», in Id., *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Bologna, Zanichelli, pp. 57-66.
- Ortiz, Cornelia (a cura di), 1911. Carlo Gozzi, *La Marfisa bizzarra*, Bari, Laterza.
- OVI → TLIO
- Pasquini, Emilio, 2014. «Variazioni sul testo della *Commedia*», in Mario Spedicato / Marco Leone (a cura di), *Una vita per la letteratura. A Mario Marti colleghi ed amici*, Lecce, Edizioni Grifo, pp. 319-329.
- PSs = *I poeti della Scuola siciliana*, vol. I. *Giacomo da Lentini*. Edizione critica con commento a cura di Roberto Antonelli; vol. II. *Poeti della corte di Federico II*. Edizione critica con commento diretta da Costanzo Di Girolamo; vol. III. *Poeti siculo-toscani*. Edizione critica con commento diretta da Rosario Coluccia, Milano, Mondadori, 2008.
- Rea, Roberto, 2008. *Cavalcanti poeta. Uno studio sul lessico lirico*, Roma, Edizioni Nuova Cultura.
- Segre, Cesare, 2016. «Lachmann et Bédier. La guerre est finie», in Buchi, Éva / Jean Paul Chauveau / Jean Marie Pierrel (éd.), *Actes du XXVII^e Congrès International de linguistique et de philologie romans (Nancy, 15-20 juillet 2013)*, 2 voll. [i soli a stampa, atti completi in rete: <http://www.atilf.fr/cilpr2013/actes>], Strasbourg, Éditions de linguistique et de philologie, vol. I, pp. 15-28.
- Stoppelli, Pasquale, 2016. «La Giuntina di Rime antiche», in Enrico Malato / Andrea Mazzucchi (a cura di), *Antologie d'autore. La tradizione dei florilegi nella letteratura italiana. Atti del Convegno internazionale di Roma. 27-29 ottobre 2014*, Roma, Salerno Editrice, pp. 156-171.
- TLIO = *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, redatto presso l'Istituto CNR OVI «Opera del Vocabolario Italiano», Firenze, <http://www.oivi.cnr.it/>
- Verlato, Zeno, 2016. «“Onorate l'altissimo poeta!”». L'OVI e i lavori per il nuovo “Vocabolario dantesco”, in Lino Leonardi, / Marco Maggiore (a cura di), *Attorno a Dante, Petrarca, Boccaccio: la lingua italiana. I primi trent'anni dell'Istituto CNR Opera del Vocabolario Italiano 1985-2015. Convegno internazionale sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica, Firenze, 16-17 dicembre 2015*, Alessandria, Dell'Orso, pp. 229-255.

Anna Maria Compagna

LA VERSIONE ITALIANA DI ULLOA (VENEZIA 1556)
DELLA *HISTORIA* DI BEUTER (VALENZA 1546):
IL CASO DEL CID

Credo che leggere la storia del Cid all'interno della traduzione italiana di Alfonso Ulloa (Venezia 1556) della *Primera parte de la Coronica general de toda España*, di Pietro Antonio Beuter (Valenza 1546), a sua volta autotraduzione, o meglio ampliamento e riscrittura dell'edizione catalana (Valenza 1538)¹, provochi un'emozione da condividere con chi ha un comune sentire². Perciò ho pensato di proporla qui, in un volume di studi dedicati a Margherita Spampinato.

Probabilmente nell'immaginario di una buona parte di noi è rimasta traccia dell'immagine finale del film con Charlton Heston nei panni del Cid, o meglio nell'armatura dell'eroe/cavaliere, ormai morto, che con la sua sola presenza mette in fuga i nemici.

Del resto «Nada menos que Ramón Menéndez Pidal asesoraría a Heston, en 1960, acerca de cómo debía ser la personalidad y carácter del Cid cinematográfico»³. Non è un caso quindi che il film

¹ Escartí (1995), (1998), (2003), (2012), Bellomi (2013).

² Come dice Maria Grazia Profeti (1999: 7) nel presentare Lombardi, García «forse il Cid non giunge a costituirsi in struttura mitica, ma certo appare come uno di quei temi che riproducendosi lungo le epoche e le mode culturali, metamorfosandosi», marca le tappe significative della nostra storia culturale: non per nulla il volume che la studiosa presenta «è dedicato all'approdo del Cid in Italia nell'assetto elaborato in Francia da Corneille». Il punto di riferimento della Profeti è quanto scrive Maurice Molho in proposito, e cioè «che niente più del mito è legato alle sue contingenze storico-ideologiche, dal momento che esso appare come «el discurso no aparentemente ideológico de una ideología»; e la studiosa aggiunge anche le parole di Lévi-Strauss, citate da Molho: «nada se asemeja más al pensamiento mítico que la ideología política» (*ibidem*, la citazione è da Molho 1993: 106-107).

³ <https://agorasimposio.wordpress.com/2013/09/30/el-cid-heroico-cinematografico-de-charlton-heston/>, consultato il 30.5.2017.

«refleja con fidelidad la imagen que el pueblo español, y sobre todo el castellano, ha tenido del Cid como prototipo heroico, desde el “Carmen Campidoctoris”, pasando por el Cantar de Mio Cid, hasta el Romancero»⁴.

El Cid che «gana la batalla después de muerto, enhiestamente sentado sobre Babieca» è quanto riportiamo qui, secondo quanto scrive Ulloa traducendo Beuter. Rimandiamo all'appendice per quanto precede, in modo da offrire come stralcio della traduzione tutta la storia del Cid che il testo riporta⁵:

Della morte del Cid, et come ruppe il Re Bucar dipoi fu morto,
et fu menato il corpo suo in San Pietro di Cardena,
et come ricuperarono i Mori la città di Valentia,
et del martoro di San Bernardo di Alzira et sue due sorelle
Cap. XXXV.

Abenalfange Moro di Valentia nella historia, che del Cid scrisse, dice.

Che cinque anni stette il Cid pacificamente in Valentia, occupando la sua vecchiaia nel servire Iddio, intervenendo sempre negli officij divini. Nell'ultimo del qual tempo seppe, come il Re Bucar haveva chiamato tutta l'Africa sino a li monti Chiari, et teneva messi insieme come in perdonanza, trentasei Re Mori et una Regina negra, con grandissima moltitudine di popoli, et già stavano imbarcando per passare alla impresa di Valentia. Con queste nuove stette il Cid in gran pensiero et come era huomo molto divoto, che sempre nelle cose sue, prima ricorreva all'oratione, raccomandandosi a Iddio et alla Madonna, et all'Apostol San Pietro: apparvegli una notte l'Apostol suo avvocato, et gli rivelò, come d'indi in trenta giorni haveva da morire, et come s'haveano d'ordinare i Christiani, accio che rompessero tutti quelli Mori che venivano contra Valentia, con l'aiuto del Apostol S. Giacopo, che gli venirebbe in favore. Di questa visione restò il Cid molto consolato, et subito con molta piu diligentia attese all'anima sua, vistando gli altari delle Chiese di Valentia, et raccomandandosi ai santi che in essi erano invocati, et facendo di molti elemosine. Questo essercito gli durò ventitre di incirca, dopò revelatione della sua morte. Et a di tre di Luglio gli venne la febre, et gli furo giorni sette, nelli quali si finiva il tempo delli trenta di, et in tutti questi non mangiò ne beve, se non Mirra con Aguari, et Balsamo, di quello che gli mandò il Sultan, et ricevendo i sacramenti della santa Chiesa con molte divotione, et havendo lungamente informato li suoi di cio, che haveano di fare, trapassò di questa vita all'ultimo riposo nell'anno mille et novantasette nel suo palatio di Valentia, che sino ad hoggi resta in parte, presso la porta della Trinità. Non si

⁴ *Ibidem*.

⁵ Seguo Belomi (2013: 57) e propongo una trascrizione «quasi-facsimilare, ad eccezione del segno «&», sciolto in [et]; la fine linea viene segnalata con |».

fece pianto ne movimento alcuno per la sua morte: perciò ch'el Cid così comandò. A di tre dopo ch'el Cid fu morto: arrivò il Re Bucar, et mise li suoi padiglioni dalla spiaggia sino alle mura della città, che quasi la cingevano intorno, non havendo notizia della sua morte: impero, che quei di dentro per più simulare faceano le sue guardie, et tene vano sentinelle come solevano nel tempo del Cid, et dierono fretta ad apparecchiare tutto ciò, che s'haveva di menar in Castiglia come il Cid diede ordine. Tre giorni dopò che giunsero i Mori, combatterono grandemente la città; ma perchè quelli di dentro stavano ben in ordine, morirono parecchi d'essi et riceverono gran danno delle mura, per ilche Bucar fece ritirare indietro le sue genti, et allhora fecero grandi dimostrazione di allegrezza quelli della città, sonando tamburi et trombe et molti pifari. Passati sei di da questo assalto, i Christiani di Valentia uscirono una mattina a buon'ora con le sue schiere ben ordinate, et il corpo del Cid armato di certe armature contraffatte di carta inargentata, sopra del suo cavallo Bavieca, ben armato, messo di cotal sorte nella sella et così legato, che cascar non poteva, et stava ritto aperti l'occhi che pareva esser vivo, et Tizona sua spada ben posta nella sua mano, et la lancia con lo stimulo. La prima schiera menava Petro Bermudes con la bandiera del Cid, et cinquecento Cavalieri, che lo accompagnavano, et dietro questi andavano li muli con tutte le bagaglie, et altri cinquecento Cavalieri, che li guardavano. Poscia andava Sciena Gomes con altri cinquecento, et l'ultima schiera menava il corpo del Cid in mezzo del Vescovo Hieronimo, et di Gil Dies Almossarife, che fu del Cid, et cinquecento Cavalieri i migliori di tutta la compagnia. Uscirono così piano et taciti per la porta di Roceros, che stava quasi dove hora quella, che si dice di Serrani, et era tanto di mattina, che i Mori sentirono sino a tanto che gli furono presenti agli occhi. Mori prima la Reina Mora, con mille et dugento Cavalieri negri, che venivano tonciuti, salvo però al quanti capelli nelle corone sue, in segno di perdonanza per salvatione dell'anime sue. Et fu così grande il rumore ne gli alloggiamenti, che pochi furono quelli, che si poterono armare, et fu veduto un Cavaliere sopra un cavallo bianco con una Croce rossa in un segno bianco nella mano sinistra, et nella destra una spada, che pareva esser di fuoco facendo grandissimo danno a Mori. Per questo mettendosi tutti in fuga, niente si fermarono sin'alla marina, salvandosi nelle sue mani, et furono più di venti mila quelli che s'annegarono. Alcuni schiavi, che furono fatti prigionieri, dissero, che a i Mori pareva che andavano più di cinquanta mille Cavalieri dietro loro, et perciò hebbono gran timore. I Christiani dando di volta a i padiglioni, presero il migliore, che così in un subito poterono trovare, et facendo nove carighe, si aviarono alla volta di Castiglia. Et perchè era il di lungo, hebbono tempo di giunger quella notte in Sette acque. Questa fu la maggiore battaglia, che'l Cid vinse, con l'aiuto dell'Apostolo S. Giacopo, ove perirono vintidue Re Mori, et la Reina negra con gente senza numero. I Mori, che erano nelli borghi di Valentia, quando viderono ch'i Christiani s'andavano alla volta di Castiglia vinta la battaglia, maravigliaronsi, pensando che non ritornando loro nella città, quello doveva esser alcuno strettagemma di guerra, et non osarono andare dietro quelli, ne intrar nella città. Ma vedendo che nell'altro giorno niuno ri-

tornava, ne manco si vedeva alcuno di quelli Christiani antichi che solevano stantiare a Valentia anzi della venuta del Cid, ardirono alcuni intrar nella città, et trovarono tutte le porte chiuse, salvo quella di Roceros, dalla quale uscirono. Et sopra la porta della cittadella, ò castello, viderono un scritto Arabico, che diceva come il Cid era morto, et s'andavanoi Christiani in Castiglia, lasciando la città raccomandata a i Mori. Tosto che questo si seppe, corsero tutti a saccheggiare l'alloggiamento che restava abbandonato di Bucar, et cogliendo le spoglie intrarono nelle loro case con grandissima allegrezza, dopo undici anni, che l'haveano perduta, essendo padron d'essa il Cid. Fu menato il corpo del Cid in S. Pietro di Cardena, ove stette dieci anni sentato nel suo scagno alla banda destra dell'altare, et cascandogli la cima del naso, fu posto in una grotta, sino a tanto che di poi fu traslatato della grotta in un monumento posto dove soleva star nello scagno. Tiene intorno se scritti questi versi.

BELLIGER INVICTUS FAMOSUS
MARTE TRIUMPHIS.
CLADITUR HOC TUMULO MA-
GNUS DIDACI RODERICUS.

Volevano dire, in questo monumento giace serrato il gran Cid Rui Dies, famoso guerreggiatore, non mai vinto, et triumphatore. Et l'historya delli Arabi dice che nel tempo del Re Telephin figliuolo di Ali, correndo gl'anni del Signore mille cento, et decissete s'impadronì del regno di Valentia, et di Murtia, che gia era regno da per se anchora. Macomat Abenzaeth, che dopo fu chiamato il Re Lope, ò Lupo. Costui edificò il palatio, ch'è hoggi la casa del signor di Betera, et congiunse a quello la Meschita ch'è hoggi la Chiesa di S. Andrea. Et perche alcuni anni dopo, Ramone Berenguer conte di Barcellona il buono, passò in Magiorica con navigli di Genovesi et Pisani, et prese la città di Magiorica: questo re Lupo insieme con il Re di Tortosa et altri Re Mori, andò nella Cathalogna et assediò Barcelona (pp. 509, r. 20 - 524, r. 4 dell'edizione digitale⁶).

Come mai questa Cronaca di Spagna viene tradotta e edita in lingua italiana a Venezia nel 1566? Forse la dedica del traduttore ci può aiutare a rispondere alla domanda.

AL MOLTO MAG. SIG. E PADRON SUO OSSERVANDISS. IL SIGNOR ANTONIO MOCENICO PROCURATOR DI SAN MARCO

Sempre ho meco proposto (molto Mag, Signor mio) d'impiegarmi in cose, che non solamente mi fossero onorevoli; ma che alla Repubblica, altresì, causassero alcuna utilità: seguitando la sentenza del Divino Platone, il quale

⁶ <https://play.google.com/books/reader?id=VutYAAAAcAAJ&printsec=frontcover&output=reader&hl=it&pg=GBS.RA6-PA1> (consultato il 14.5.2017).

lasciò scritto l'huomo non esser nato per se stesso; ma, che etiandio per l'uso e giovamento della patria, e de gli amici fu creato. E pero esendomi io occupato in molti virtuosi exercitij in questa Illustrissima Città di Venetia, traslatando della mia lingua materna quei Libri, che ho giudicato esser utili e necessarij al prossimo: ultimamente ho tradotto in volgar Italiano questa Cronica di Spagna; la qual mi è parso oferir alla Magnificenza Vostra; perche tratta dell'origine e principio delle nationi e popoli del mondo, insieme con molte altre cose, che giudico, vi piaceranno. Piacciavi dunque accettar benignamente questa mia povera fatica; quantunque voi siate degno di maggior cosa: per cioche havendovi io eletto per mio Protettore, questa Damma Spagnuola (della quale voi siete l'ornamento) fidata delle mie parole si è vestita alla usanza Italiana, per veder le ricchezze e nobiltà di questa bellissima sena di Venetia; e se non gli sarà fatto oltraggio, io vi prometto per lei che mai non si vorrà partir d'Italia. Taccio per hora delle virtù e valor della Magnificenza Vostra, e dell'Illustriss. Casa Mocenica; della qual (si come le Historie ne fanno indubitata fede) non solamente sono usciti molti Principi, e Senatori di questa eccelsa Repubblica: ma ancora da quella è proceduto il valorosissimo Principe Pietro Mocenico vostro Bisavolo, che messe sotto questo felice Imperio Venetiano tutta la Riviera marittima, togliendola a Turchi, e liberò l'Isola di Cipri dal giogo della servitù dov'ella era per cadere. Percioche conoscendo io il mio debole ingegno non esser atto a tal impresa, ho giudicato mi sarà meglio tacere, che mettermi dove non possa riuscir con honore; massime, ch'essendo voi si valoroso, e quella si magnanima, e si generosa e ricca, non solamente de' beni di Fortuna; ma ancora di molte altre cose delle quali dio l'adottò: non bisogna, ch'io ardisca lodarla; perche di gran lunga non arriverei al segno. E perche io non sono adulatore, ne amico di adulare, senon di dir la mera verità, aliena d'ogni adulatione, fo fine. Supplicando alla Mag. Vostra si serva di me; per cioche mi riputarò felice, havendo per Padrone un si Magnanimo Gentilhuomo, qual siete voi. Dio Signor nostro vi prosperi e felicitì in quello stato, che voi meritate: per cioche molto piu è di quel, ch'io posso qui domandare. Di Venetia il primo dì di Maggio. MDLVI.

Della Mag. Vostra, affettionatiss. Servidore.

Alfonso di Ulloa Hispano

(carte II-III dell'edizione digitale, citata nella nota 2).

Non mi sembra quindi azzardato ipotizzare che Alfonso Ulloa traduca in italiano Beuter, per far conoscere a Venezia e in Italia la tradizione prima valenziana (nell'edizione in catalano del 1538) e poi spagnola (nell'ampliamento in castigliano edito nel 1546) dell'opera⁷.

⁷ «La traduzione di Alfonso di Ulloa (1529-1570) si caratterizza per la fedeltà ai contenuti dell'originale; l'unica differenza saliente tra il testo di partenza e quello di arrivo è l'uso del criterio citazionale: mentre infatti nell'edizione spagnola i riferimen-

Come la storia di Valenza era entrata a far parte della Cronaca di Spagna, così quest'ultima, la storia di Spagna, ha pieno titolo per essere inquadrata all'interno di un panorama delle *Historie* dei popoli e delle nazioni: non a caso Alfonso Ulloa, nella sua dedica a Antonio Mocenigo, sottolinea che l'opera che ha tradotto «tratta dell'origine e principio delle nationi e popoli del mondo». Se quindi le *Historie* parlano delle «virtù e valor» dei Mocenigo, a Ulloa non resta che proporre che anche *virtù e valor* valenzano e spagnolo trovino il loro posto all'interno di queste *Historie*, a Venezia e in Italia. La battaglia di Lepanto non è lontana.

Del resto questa edizione della traduzione italiana, «se consideriamo il numero di esemplari che sono arrivati fino a noi, ebbe una notevole tiratura e, si può presumere, un certo successo» (Bellomi 2013: 57)⁸ e «si inserisce in un contesto culturale importantissimo come quello della Venezia del Cinquecento, particolarmente effervescente nel campo dell'editoria con figure di prim'ordine come Giolito e Ulloa»⁹. Nella stessa epoca, infatti, a Venezia si pubblicano tante «storie» di «caballerías»¹⁰ e quindi non sorprende l'interesse per la realtà

ti bibliografici sono inseriti a margine del testo, nella traduzione italiana questi dati vengono incorporati all'interno della narrazione, semplificando così l'impostazione grafica della pagina; nella versione italiana, inoltre, le epigrafi latine, che nel testo di Beuter appaiono in originale, vengono tradotte. La lingua di arrivo è corretta e fluida, di facile lettura e comprensione, un risultato che conferma le qualità del giovane traduttore, qualità di cui l'editore Gabriele Giolito de' Ferrari ebbe modo di avvalersi nei cinque anni di collaborazione con lo spagnolo (1552-1556)» (Bellomi 2013: 57). «Alfonso de Ulloa era giunto in Italia tra il 1546 e il 1550, senza conoscerne la lingua; pochi anni dopo, nel 1552, pubblica la sua prima traduzione (Arróniz 1968: 439). Nell'opinione di Anne-Marie Lievens, “per quanto concerne la conoscenza della lingua italiana [...] nelle edizioni dell'estremegno si avverte come una sorta di graduale processo verso l'acquisizione di una padronanza sempre più perfetta della lingua parlata nella patria adottiva, che egli giungerà ad usare non solo correttamente, ma anche in maniera disinvolta e persino elegante, tanto che alcuni suoi biografi antichi lo supponevano nato in Italia” (Lievens 2002: 93)» (Bellomi 2013: 57).

⁸ «Edit 16 cataloga ben cinquantotto esemplari localizzati in tutta Italia, confermando l'interesse nel nostro paese per le “cose spagnole” di cui parla Croce» (Bellomi 2013: 57).

⁹ Bellomi (2013: 55).

¹⁰ Mi è stato fatto notare che nella stessa epoca a Venezia si pubblicano tante “storie” di “caballerías” e forse questo stimola l'interesse per la storia spagnola: e come non pensare che anche il Tirante il bianco viene pubblicato a Venezia nel 1538? Forse c'era qualcuno o qualcosa che è alla base di questo rapporto tra Venezia e Valencia che queste edizioni documentano? Non a caso nel 2018 si pubblicherà un mono-

storica della Spagna nei secoli¹¹, al quale probabilmente Ulloa e il suo editore vengono incontro¹². Sembra quindi che ai motivi politici si affianchino motivi letterari di apertura verso le culture europee.

grafico nella rivista americana *Revista Internacional d'Humanitats (RIH)* sulla Cronaca del Beuter e il suo tempo.

¹¹ Per i legami fra Venezia, la stampa e il libro spagnolo, si vedano i lavori di Anna Bognolo (2011, 2012) e Stefano Neri (2008). Le note di Bognolo (2012: 243) «intentan poner al día un listado de libros publicados en castellano en Venecia entre 1501 y 1600 (ver *Apéndice*), tomando como punto de partida la Base de datos en línea *Edit16*, punto de referencia fundamental para los estudios del libro antiguo». Gli anni '50 risultano essere quelli «dominados por la iniciativa de Gabriel Giolito de Ferrari y de Alfonso de Ulloa. El proyecto de Giolito es ya explícito en 1550, cuando se propone de “stampare un *Furioso* spagnolo e uno italiano insieme” y de conceder mayor importancia a los “libri spagnuoli”. Giolito, experto editor, aprovecha la capacidad de su joven colaborador (Ulloa tenía entonces 23 años) para proponer, revisado y corregido, el corpus del canon alto en castellano. [...] textos orgullosamente renovados con la redacción de paratextos de soporte a la lectura (tablas, aparatos, índices, vocabularios) y la difusión de formatos más manejables, dirigidos a un público culto, a la vez español e italiano». (p. 249). «La parábola de Ulloa desde los títulos literarios a la historia contemporánea es análoga a la de Ludovico Dolce. [...] Alfonso de Ulloa (n. 1529) es el más conocido mediador entre lo español y lo italiano. y acabó sus días en las cárceles venecianas en 1570, al ser acusado de imprimir sin licencia un libro en lengua hebrea» (pp. 250–251).

¹² «El ciclo amadisiano se tradujo al italiano entre 1546 y 1551 por obra de Mambriño Roseo da Fabriano y fue publicado en los talleres venecianos de Michele Tramezzino. A la serie italiana le faltan los libros [8] (Lisuarte de Grecia de Juan Díaz) y [11.2] (Florisel de Niquea, parte IV). Entre 1558 y 1568 a las traducciones se añadieron trece continuaciones originales en forma de *Aggunte* (o sea, suplementos insertados entre un libro y otro del ciclo castellano o libros nuevos (el libro 13, en seis partes)» (Neri 2008: 566). Inoltre «en Italia se realizaron las siguientes ediciones en castellano:

[1–4] *Amadís de Gaula*, Roma, Antonio Martínez de Salamanca, 1519, 2°.

[1–4] *Amadís de Gaula*, Venezia, Juan Batista Pedrazano «a costa de» Juan Antonio de Sabio, 1533, 2°.

[5] *Las Sergas de Esplandián*, Roma, Antonio Martínez de Salamanca y Jacobo de Junta, 1525, 2°.

Hay que recordar, en fin, la versión del *Amadís de Gaula* en *ottava rima*: el *Amadigi* de Bernardo Tasso (Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1560)» (Neri 2008: 569). Venezia appare come luogo di edizione della traduzione italiana del romanzo, edita da Michele Tramezzino, nel 546 (di cui non si conoscono copie: «primera edición conservada: Venezia, Tramezzino, 1552, 8°. Ejemplares: BL. Ediciones sucesivas (año): 1552, 1558, 1559, 1560, 1565, 1572, 1576, 1581, [1584], 1589, 1592, [1594], 1600, [1601], 1609, 164», Neri 2008: 566), tralasciando le edizioni di aggiunte e libri nuovi, di un *Amadís* in castigliano, pubblicato nel 1533 da Juan Batista Pedrazano «a costa de» Juan Antonio de Sabio, e della sua versione in *ottava rima* di Bernardo Tasso del 1566 dallo stesso editore della versione in italiano *Història* di Beuter, Gabriele Giolito de' Ferrari.

Per concludere, direi che non mi pare fuori luogo nemmeno chiedersi se non sia possibile estendere, con la dovuta cautela e le imprevedibili distinzioni, anche a libri di «storia», come quello di Beuter, quanto è stato detto per i *libros de cavallerias*, e cioè che essi furono il primo genere romanzesco ad avere un successo di «massa» e diedero un impulso notevole al mutamento verso l'uso privato e moderno del libro. L'esperienza del completo assorbimento nella lettura è un'acquisizione del XVI secolo, che solo la diffusione del testo stampato rese possibile, grazie alla regolarità dei caratteri e alla facilità di percezione che derivava. Solo la lettura silenziosa poteva portare a quell'immedesimazione completa, a quell'abbandono all'immaginazione a cui si riferiscono molte testimonianze relative ai lettori di romanzi del Cinquecento, situazione di rapimento e perdita del rapporto con la realtà che tanto preoccupava i moralisti e di cui don Chisciotte è l'emblema più notevole e affascinante¹³.

Del resto, i libri di storia, come quello di Beuter¹⁴, rappresentavano addirittura una sorta di antidoto all'estraniamento dei lettori lamentato dai moralisti. Di qui una volta di più la spinta alla loro diffusione, attraverso la stampa e le traduzioni.

¹³ Bognolo (2011: 145).

¹⁴ «Nella sua estesa cronaca, Beuter passa in rassegna la storia della Spagna dalla Creazione del mondo alla conquista di Valenza da parte del Cid (1094-1095 c.), soffermandosi sulle origini delle popolazioni iberiche – discendenti da Tubal, nipote di Noè – e sulle ripetute invasioni subite nel corso dei secoli da parte dei romani, degli arabi e dei barbari. Nella maggior parte dei casi, Beuter si attiene all'esposizione dei fatti in maniera obiettiva, citando spesso le fonti a cui attinge per dare peso e veridicità alla sua narrazione; in alcuni episodi però si lascia andare all'inserimento di dettagli macabri o alla descrizione di cerimoniali che ricorrono alle pratiche magiche e alla superstizione. In realtà, le fonti a cui Beuter attinge sono spesso fantasiose o infondate, ma questo *modus operandi* inserisce il cronista in una tendenza che accomunava molti letterati rinascimentali, ossia “la de encontrar los orígenes y defender la tradición propia ante la primacía de Roma y su apabullante antigüedad” (Escartí 2012: 59-60). Dalla lettura della prima parte traspare inoltre l'interesse di Beuter per lo studio della toponomastica e dei patronimici; e, più in generale, si nota la curiosità del cronista per la scrittura e la sua evoluzione, una storia che procede di pari passo a quella dell'umanità» (Bellomi 2013: 56-57).

APPENDICE

Entrò il Cid in Valentia nell'ultimo di Luglio, nell'anno del Signore mille et ottantasette. Subito comandò che ritornassero nelle loro case i Christiani che scacciarono i Mori quando ei haveva assediata la città, et diede le altre case alla sua gente, et come anchor restassero molte vuote, alloggiò alcuni de i più honorati Mori che furono della sua parte, accio che non stessero così mal contenti. Studiò in prender quei castelli, che anchor non haveva sotto la sua fede, per esser padrone del tutto. Passarono molti giorni, che venne sopra Valentia il Miramolin genero di Ali Abenassa, con trenta mila Alarabi, et attendò l'essercito nella Villa nuova, che sedeva dove stanno hora i Lanari; ma prima che havebbe finito di piantar il campo, uscì il Cid di Valentia, et diede adosso alle sue genti di cotal sorte, che li mise in fuga, et seguitò la vittoria fino a Sciativa, amazzando gran moltitudine d'essi. Poscia saccheggiò il campo, ove trovò grandissimo thesoro. Questa fu la prima battaglia che'l Cid vinse dopò di esser Signor di Valentia. Dopò attese il Cid nel dar ordine alle cose della città al servitio d'Iddio. Sacrò la Meschita maggiore all'honor dell'apostolo S. Pietro, et fece venire don Hieronimo di Petragora, che si trovava in Toletto, et fu sacrato Vescovo di Valentia. Costui fu il primo Vescovo di Valentia dopò che fu Regno, che li altri Vescovi, anzi de i Gotti, et nel tempo di essi, furono della città, che anchor non era Regno da per se. Fece Canonicati et Capellani, secondo che si appartiene alla Chiesa Cathedrale, et indottò la Chiesa d'intrata sufficiente. Diede molte gioie ricchissime, che tolse a Beniaf, che fece lapidar, per gli ornamenti et vasi del culto divino. Et di più fece benedir un'altra Meschita propinqua al castello in Chiesa, con titolo de Madonna delle Virtù. Questa è quella, che hoggi è San Stephano. Grandissime furono quelle allegrezze, che i Christiani antichi di Valentia fecero, quando che la Meschita maggiore si sacrò in Chiesa, piangendo vive lacrime di piacere, ricordandosi di quello che havevano sentito dire alli suoi padri, che havevano nella memoria la perdita dolente delle Chiese di Valentia, quando la presero i Mori. Allhora deliberò il Cid mandar don Alvar Hagnes, et Martin Antolines di Burgos, che menassero al Re don Alphonso dugento cavalli insellati et infrenati, con una spada per uno ne' gli arzonni in presente: et che accompagnassero Scimena Gomes et Elvira et Sol sue figliuole, ch'havevano di venire in Valentia del monasterio di San Pietro di Cardenas, ove si ritrovavano. Il presente fu molto ben ricevuto dal Re, et giunsero le gentil donne con buona compagnia in Valentia, dove gli furono fatte grande feste, et il Cid hebbe gran piacer con la sua venuta, havendo molti anni che non le havea vedute. Ma non passarono tre mesi poscia di questa venuta, che queste allegrezze si convertirono in mestezza et timore alle donne, che non erano avvezze alli pericoli della guerra. Imperoche nel grao de Valentia venne una grandissima frotta di fuste di Mori che pareva che coprissero tutto'l mare. Era l'armata del Re Giugnes figliuolo del Re Miramolin di Marrocos, che traheva seco quasi venti mila cavalli et fanteria senza numero delli Alarabi, per prender Valentia.

Mandò le sue genti in terra, et mise li suoi padiglioni tra Valentia et il mare, pensando di far tremar tutto'l mondo con la sua possanza, et il Cid fece salir sopra una torre Scimena et le sue figliuole, accioche vedessero alloggiare il campo. Et commandò a don Alvaro Salvatore, che uscisse con dugento cavalieri, a far una valorosa entrata nelli Mori et i Cavalieri pensando che della torre gli miravano volsero entrare tanto nelli Mori che fu fatto prigione don Alvaro, et i suoi Cavalieri non potendo ricuperarlo, governaronsi così saviamente, che tutti insieme si ritornarono in Valentia senza ricever altro danno, havendo essi fatto gran uccisione ne i Mori. Molto rincrescete al Cid la prigionia di don Alvaro, quantunque hebbe piacere di haverlo veduto come si governava destramente con li nimici. Et perciò deliberò di far giornata la mattina senza lasciar più riposare i Mori Fece a mezza notte uscir della città don Alvar Hagnes con seicento cavalli, che si mettesse in imboscata alla banda di Albuhera, et che non si lasciasse veder sino a tanto, che la battaglia fusse cominciata con i Mori, et allhora dessegli addosso per le spalle, et ei nella mattina uscì della città con tutto'l resto della cavalleria, con la sua battaglia ben ordinata. Subito i Mori sonarono i suoi tamburi et trombe, et con le maggiore stride del mondo cominciarono la zuffa, come sogliono in frotta et sparsi. Ma perche i Christiani erano già vezzi a sentire quelli gridi, non persero perciò la sua mestranza, et cominciarono come destri nell'arme a menar le man tra essi insieme, che gl'uni intricavano gl'altri. In questo sopra venne per le spalle don Halvar Hagnes, et fu così grande il rumore che fecero i Mori, con i quali s'affrontò, mandando le stride sino al cielo di gran paura, che si pensò tutto l'essercito de' Mori, che grandissimi popoli di Christiani sopra veniva contra di loro, et senza piu advertir in cio, cominciarono a fuggir tutti sparsi a diverse bande. I Christiani allhora con doppio animo seguitandogli ferirono et amazzarono di essi piu di quindici mila, et furono molti quelli che si fecero prigioni. Il re Giugnes si fuggì nel castello di Corvera, et di là s'andò ad imbarcare in Denia, ritornandosi molto ben rotto nel suo paese, ove fra pochi giorni venne a morte di dolore, vedendosi rotto senza saper come, ne da chi. Che considerata la sua gente, più bandiere haveva egli nel suo campo, che non haveva Cavalieri il Cid. Ma prima che morisse prese giuramento da Bucar suo fratello, che succedeva nel regno, che vendicarebbe quel dishonor, che havea ricevuto del Cid. Vinta la battaglia, ritornarono i Christiani a saccheggiare il campo, et fu tanta la ricchezza, ch'in esso si trovò, che non si potete apregiare, o stimare. Trovarono prigione nel padiglione del Re Giugnes don Alvaro Salvatore, et in essa uno scabello d'avorio, del quale sempre poscia si servì il Cid, da sedere, et fu trovata la spada Tizona, che fu così pregiata. Tosto il Cid mandò trecento cavalli ben in ordine, con una spada per uno nelli arzoni, et il ricco padiglione del Re Giugnes al Re don Alfonso. Don Alvar Hagnes, et Pietro Bermudes menarono questo presente in Vaglidolit, della qual cosa il re, et tutta la sua corte si maravigliarono, stimando molta la buona sorte del Cid. Et di qua si mossero l'infanti di Carrione Diego Gonsalves et Ferdinando Gonslves a suplicar il Re, che accordasse il matrimoniodelle figliuole del Cid con loro. Il Re pensando che starebbono bene

insieme, pregò il Cid, et in ultimo si terminò. Le nozze si fecero molto ricche a Valentia, et sposandole il Vescovo don Hieronimo, diedegli la benedittione a Santa Maria della virtù, ch'è hoggi la Chiesa di santo Stephano, et fermaronsi gl'infanti in Valentia per alquanto tempo, et con la conversatione, che con essi tenne allhora, conobbe il Cid la dapocaggine delli suoi generi, imperoche erano orgogliosi stimandosi assai, parlando con presunzione, et stimando gli altri poco, con parole superbe, che erano questi costumi molto vili, et havuti per huomini da poco. Della qual cosa hebbe grandissimo dolore, per esser nati di cosi nobil sangue, figliuolo del conte don Gonzalvo, del quale già habbiamo parlato. Ma nondimeno con tutto simulò, già ch'el Re haveva comandato far quel matrimonio. In questo mezzo il Re Bucar havea messo insieme ventinove Re con gente senza numero, come in perdonanza, per passare a far l'impresa di Valentia, attendendo al sacramento ch'ei fece a Giugnes suo fratello, et mettendo nel passaggio gran diligentia, giunse la armata nella spiaggia di Valentia. Eranogà passati due anni che gli Infanti si havevano maridato con le figliuole del Cid al di che giunsero queste nuove dell'armata in Valentia, et acascò un caso molto strano, et fu, che havendo il Cid fatto consiglio con i suoi Cavallieri come si dovevano governare in quella guerra, adormenzossi nel suo scagno, che era dopò di disinare, et l'infanti si misero indi nella sala a giuocare alli scacchi. Il Cid haveva un gran Leone in una corte, che havea trovato in Valenia, et allevavalo nel suo palazzo. Avenne che per oblio di colui, che lo custodiva, restò la porta della corte aperta, et venne fuora il Leone, et entrò nella sala, ove stava il Cid et gl'Infanti. Tosto che lo videro si mosse un gran rumore, imperoche gl'uni fuggivano ad una banda, et gl'altri ad un'altra. I Cavallieri che stavano mirando i giuochi delli Infanti, imbracciarono li suoi manti, et sfodrando le sue spade si misero dinanzi del Cid che dormeva, guardandolo. Ma gli Infanti con grandissima paura conturbati, fuggi Diego Gonsalves a mettersi sotto'l scagno del Cid, Ferdinando Gonsalves non tenendosi ivi per sicuro, corse per la sala et saltò per una finestra et venne a cader in una corte, ove si butava immunditia, della quale non uscì. Il Cid destò a questo rumore, come vide il Leone dinanzi se, diedegli una gran voce, et preselo per la pelle del collo, et misselo in una gabbia, nella quale si allevò, et comandò a quelli che ritornassero nella corte. Et restò molto risentito di cio che havevano fatto i suoi generi, ma essi restarono molto piu ingiuriati, et turbati contra del Cid, stimando che a posta si haveva cio fatto per ingiuriarli; ma simularonlo per allhora a consigliati da Suero Gonsalves suo zio. Fortificossi adunque la città, et si mosse in essa tutta la vittovaglia, che si puote avere, et il medesimo si fece ne i castelli di Sciativa. Pegnaquila, Chelua, Onda, Morella, et Paterna et la fortezza di Alzira, come la historia di Abenalfange dice, et nel castello di Morviedro, et aspettarono li nimici, che desimbarcassero, et attendassero il suo esercito. Erano tanti i popoli che parendo alli capi, che non capiriano in quella parte di terra che stà tra la città et il mare, per i molti cavalli che vi sono, misero il campo nel piano di Quarte, et al passar ch'indi facevano, fu combattuta Paterna, et subito presa. Il Cid volendo dar recreatione alla sua moglie et figliuole, salì con esse nella torre del

castello, che era altissima, et come vedessero le donne lucer con il sole tanti padiglioni, mostrarono alcuna debolezza. Allhora animando il Cid la sua moglie, gli disse, Scimena, quanto piu Mori, piu guadagno et restò questa parola del Cid in proverbio. Passati alquanti giorni, che i Mori riposarono nel suo alloggiamento molto fuora di pensiero, che'l Cid venisse alla volta loro, a ventinove di Marzo, l'anno mille et novantadue, uscì all'alba il Cid et assaltò gli alloggiamenti de' Mori, et gli combattè da molte bande, mettendogli in confusione, che gl'uni impedivano g'altri, come ei lo sapeva molto ben fare, et quando il vide molto ben intricati, caricò alla banda che piu confusa si ritrovava, et furono tosto rotti et messi in fuga, et perche non erano pratici nel paese, non seppero altro senon ritornarsi al mare, per quel camino, che venuti erano. Molti morirono tra li suoi propri padiglioni, et molti piu nella via seguitando la vittoria il Cid; ma la maggior parte furono annegati nel mare, volendo salvarse nelle sue fuste. Scampò il Re Bucar con un buonissimo cavallo, che non lo puote aggiunger il Cid, che lo seguiva, ma tirandogli la sua spada, fu ferito in una spalla, et lo tolsero i suoi in una barchetta. Furono fatti prigionieri dicisette Re Mori, et passarono di dodici mila quelli, che furono morti. Et molta gente prigionata. L'alloggiamento si trovò così ricco, che sino a i paggi del Cid restarono molto ricchi. Il quinto solamente che toccò al Cid, fu ottocento cavalli, et due mila et dugento Mori, senza le gioie et oro et argento. Subito che'l bottino fu scompartito, gl'Infanti tolsero comiato dal Cid, et menaronole sue mogli in Castiglia. Et giungendo nel bosco di Torpes presso Burgos (che per questo si chiamarono così) frustarono le sue mogli, et calpestaronle strassinandole per terra, volendo far vendetta del caso del Leone. Per questo rispetto furono dopò sfidati, et vinti in steccato li fratelli, et il zio Suro Gonsalves, et dichiarati traditori in Carrione delli Conti, confiscando la loro entrata alla corona di Castiglia, per Ramone conte di Tolosa, et don Henrigo conte di Portogallo, genero del Re Alphonso, che furono giudici in questa causa, insieme con altri baroni di Castiglia. Ove prese origine quella canzone che comincia. Tre diete fa il buon Re, tutte tre a una cagione¹⁵. Poscia maritarono le figliuole del Cid nelli Infanti d'Aragone et di Navarra. La Elmira si maritò a l'Infante don Ramiro figliuolo di don Sanchio re di Navarra, che i Mori amazzarono in Roda, et la Sol, che era la minore, a don Sanchio figliuolo del Re don Pietro, et morì giovane senza haver figliuolo della Sol, et perciò successe nel regno d'Aragone don Alphonso suo zio, che si maritò a Urraca figliuola di Alphonso Redi Castiglia, morto il suo primo marito Ramone conte di Tolosa. Queste nozze de gli Infanti si fecero ancora a Valencia, et diedegli ancora il Vescovo don Hieronimo la beneditione in S. Maria delle Virtù. Et la Elvira partorì l'Infante don Garsia, che dopò i Navarri presero per Re, quando fu morto don Alphonso Re di Aragone, cavarono gli Aragonesi il Monaco don Ramiro di san Ponce di Temeras, che giace nella Guascogna. In questo tempo giunsero imbasciatori al Cid del gran Sultan di Babilonia

¹⁵ «Tre cortes armara el rey / todas tres a una sazon» (*Romancero*, 375).

dell'Egitto, portandogli ricchi presenti, precisamente assai mirrha, et balsamo, della qual cosa si servì molto il Cid quando ei stette per morire. Fecegli questo presente il Sultan, per la fama, che delle sue prodezze haveva hudito, volendolo per amico, dubitandosi del passaggio che i Christiani fecero oltra Mare.

BIBLIOGRAFIA

- Arróiz, O., 1968. «Alfonso de Ulloa, servidor de don Juan Hurtado de Mendoza», in *Bulletin Hispanique*, 70, 3-4, pp. 437-457.
- Bognolo, Anna, 2011. «Il romanzo cavalleresco spagnolo in Italia e la collezione di Amadís della Biblioteca Civica di Verona», in Silvia Monti (ed.), *L'età di Carlo V. la Spagna e l'Europa*, Verona, Fiorini pp. 125-145.
- , 2012. «El libro español en Venecia en el siglo XVI», in Paola Botta, *Rumbos del Hispanismo en el umbral del Cinquentenario del AIH*, Roma, Bagatto, pp. 243-258.
- Bellomi, Paola, 2013. «Approssimazione all'edizione italiana della Cronica generale d'Hispania et del regno di Valenza di Pere Antoni Beuter (Venezia, Gabriele Giolito de Ferrari, 1556): l'esemplare della "Biblioteca Civica" di Verona», in *Scripta* 1, 2013, pp. 55-81.
- Escartí, Vicent Josep, 1995. *Pere Antoni Beuter, Cròniques de València*, València, Consell Valencià de Cultura.
- , 1998. *Pere Antoni Beuter, Primera part de la història de València*, València, Publicacions de la Universitat de València.
- , 2003. «Intencionalitats polítiques en les cròniques de Pere Antoni Beuter i de Rafael Martí de Viciano», in *Miscel·lània homenatge a Rafael Martí de Viciano en el V Centenari del seu naixement (1502-2002)*, València, Generalitat Valenciana, pp. 205-218.
- , 2012. «Narrar la historia remota de un país: Beuter y la *Història de València* (1538)», in *From Renaissance to Renaissance. (Re)creating Valencian Culture (15th. - 19th. c.)*, Santa Bárbara-Ciudad de México, Publications of eHumanista-University of California-Oro de la Noche, pp. 37-65.
- Lievens, Anne-Marie, 2002. *Il caso Ulloa. Uno spagnolo «irregolare» nella editoria veneziana del Cinquecento*, Roma, Pellicani.
- Lombardi, Marco / Coral García, 1999. *Il gran Cid delle Spagne. Materiales para el estudio del tema del Cid en Italia*, Firenze, Alinea.
- Molho, Maurice, 1993. *Mitológias. Don Juan. Segismundo*, Madrid, Siglo Veintiuno.
- Neri, Stefano, 2008. «Quadro de la difusión europea del ciclo de l'Amadís de Gaula (siglos XVI-XVII)», in José Manuel Lucía Megía / Maria Carmen Marín Pina (eds.), *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje Juan Manuel Cacho Bleca*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 565-592.
- Profeti, Maria Grazia, 1999. Presentazione a Lombardi / García 1999, pp. 7-8. *Romancero*, edición de Giuseppe Di Stefano, Madrid, Taurus, 1993.

Sergio Cristaldi

DANTE E UN VIAGGIO NEOPLATONICO

1. *Un aldilà verticale (e praticabile)*

Innestato saldamente nel cosmo, l'aldilà dantesco possiede una netta configurazione verticale. L'uno e l'altro dato sono tutt'altro che ovvi; per accorgersene, basta considerare il *corpus* delle medievali *visiones animarum*, ancora rigoglioso nel XII secolo. Qui nessuna contiguità lega il mondo all'oltremondo: la relazione spaziale tra i due ambiti rimane opaca. Il verticalismo, inoltre, non è un presupposto universale, ma entra in una polarità di alternative: se alcune visioni adottano un impianto verticale, altre invece, non meno cospicue e diffuse, e non meno prossime al tempo di Dante, si assestano su una struttura orizzontale, affidando la diversificazione fra il settore dei reprobì e quello dei salvati ad altre alternative, buio/luce, natura ostile/*locus amoenus*, e così via. Lungi dal seguire un binario obbligato, la *Commedia* consuma una serie di scelte; e spinge il suo orientamento alle estreme conseguenze, attraverso un'innovazione mirata che, riplasmando il dato tradizionale, ne fa emergere una possibilità ancora latente.

L'intervento riguarda il Purgatorio, vale a dire il "terzo luogo", il regno escatologico intermedio. La sua definizione, nella teologia ufficiale, aveva conosciuto un affinamento progressivo, maturando solo gradualmente l'esito di un ambito unico e ben circoscritto; e la sua rappresentazione, entro le *visiones animarum*, si era affidata di volta in volta a inquadrature diverse. Tanto i teologi che gli estatici attestavano comunque, in maggioranza, una collocazione sotterranea: vigeva, nei loro responsi, un Purgatorio infernalizzato, magari

a stretto contatto con la sede dei tormenti eterni¹. Indicativo che la stessa Scolastica, nel suo progetto di riordino e razionalizzazione, confermasse, almeno in alcuni suoi esponenti, quell'indicazione: per Tommaso d'Aquino, il Purgatorio è sottoterra, come l'Inferno, e va respinta l'ipotesi, gradita a Bonaventura, di una espiazione in terra, presso il luogo del delitto (*Summa theologiae. Supplementum. De Purgatorio*, 2)². Ebbene, Dante, che consacra nella *Commedia* la nozione del regno intermedio, sottrae il Purgatorio alla cattività ipogea e gli assegna una montagna nell'emisfero meridionale, con una strategia che trova magari qualche parallelo³, ma che possiede, per lo spessore che la contrassegna, un'indubbia originalità. La conseguenza è che l'oltretomba dantesco non solo presenta un segmento sotterraneo e uno celeste, ma pone inoltre il regno della purgazione come collegamento fra i due, collegamento che manifesta la linea su cui tutti gli ambiti oltremondani sono assati. Detto in altri termini, ed è conclusione non da poco, l'aldilà che Dante ha costruito – soppesando con piena consapevolezza il suo progetto ed eseguendone con cura la realizzazione – non è solo interno al cosmo, ma allacciato all'asse cosmico, cui i tre regni aderiscono.

Al verticalismo si unisce la segmentazione, con settori e sottosectori ben distinti. Questa sinergia conduce alla dominante figura della scala: i primi due regni presentano un'architettura a gradini e la terza cantica conserva questo precedente a titolo di metafora, profilando «le scale / de l'eterno palazzo» (*Par.*, XXI, 7-8)⁴. E si noti: l'alleggerimento del dato fisico nel traslato verbale, indubbiamente meno impegnativo, è solo un fenomeno temporaneo e prelude alla definitiva riconquista di una valenza letterale, poiché l'Empireo si presenta come un anfiteatro scandito da graduali soglie, su cui i beati possono disporsi in ordine ascendente. Un'immagine, certo; ma immagine sciorinata davanti agli occhi del pellegrino, offerta in via propedeutica alla sua attrezzatura ricettiva. Non un'analogia, insom-

¹ D'obbligo il rinvio a Le Goff (1982), Moreira (2010) e Brown (2015); si veda anche Cavagna (2012).

² Edizione di riferimento Caramello (1948).

³ Una soluzione affine a quella dantesca si troverebbe in una versione della leggenda di san Patrizio, versione che alloca il Purgatorio in una montagna: cfr. Di Fonzo (2000).

⁴ Si cita da Petrocchi (1994b).

ma, con sede esclusiva nel discorso. Prende così definitiva evidenza, nell'aldilà dantesco, una stratificazione di livelli qualitativamente differenziati, con incremento progressivo del valore man mano che si procede dal basso verso l'alto. Non sarà secondario aggiungere che questa stratificazione riassume ed enfatizza la struttura complessiva dell'universo, visto che l'aldilà dantesco è uno "spaccato" del cosmo. Il terrazzamento è manifestazione particolarmente icastica di una gerarchizzazione universale che risulta, insieme, sensibile e ontologica.

Ma non è tutto: la struttura a gradini comporta anche una sostanziale praticabilità. L'aldilà-cosmo si rivela come impalcatura percorribile; e se questa potenzialità rimane di necessità inattuata per tutti gli inquilini del primo regno – rigidamente incardinati nei rispettivi cerchi, come del resto i loro custodi (si pensi all'impossibilità, per i diavoli della quinta bolgia, di sconfinare nella sesta) – ciò si deve a un decreto divino, che non evacua peraltro la virtuale agibilità della contrada infima. Chi avesse licenza di farlo, potrebbe attraversare senza troppe difficoltà i primi due regni, e non meno l'Inferno che il Purgatorio: la rarità degli sprofondi e delle erte effettivamente inaccessibili, per cui si richiede l'ausilio di un traghettamento, conferma il carattere non impervio dell'insieme. È vero, il Paradiso esige il volo, ma questo potrà pur sempre agganciare, una dopo l'altra, regioni celesti contigue, il che autorizza, lo abbiamo anticipato poco fa, l'immagine di un salire lungo scalini. L'universo conduce a Dio; proprio nel senso che si presenta – se considerato secondo la sua verticalità praticabile – come tracciato rivolto a quella meta. Un tracciato predisposto da sempre, coincidendo con la disposizione in sé del reale; anche se la capacità di incamminarsi e di adeguare la meta dipende da un soccorso divino.

2. *Duplici viaggio?*

Un'indicazione tradizionale addita, nel viaggio sceneggiato dalla *Commedia*, una doppia parabola, secondo la lettera e secondo il senso riposto: da una parte, tappe concrete, lungo i regni oltremondani visitati nelle loro province e circoscrizioni; dall'altra, stazioni morali, entro un processo ascetico-mistico che coinvolge la *mens* e ne pro-

duce il graduale perfezionamento⁵. Questa indicazione ha un'indubbia utilità, consente di delimitare e mettere a fuoco una dinamica spirituale entro l'escursione e l'esplorazione. Ma non può comportare un ridimensionamento del viaggio concreto. Va recuperato in tutta la sua importanza il senso letterale, quel coefficiente di superficie che non merita un indebito sacrificio sull'altare del coefficiente di profondità. Il cammino materiale, con le sue discese, le risalite, i momenti di pausa, le faticose ripartenze, è irriducibile a un supporto sensibile estrinseco, supporto da trascendere nella traduzione in termini di spiritualità. E perciò non si tratta semplicemente di riconoscere alla concretezza di una camminata umana e alla successiva vertigine del volo una funzione di messa in risalto, di oggettivazione efficace del percorso dell'anima, evidenziato, nei suoi sviluppi, grazie a scenari suggestivi, in scandito avvicendamento. Una lettura di questo procedere come immaginoso e accattivante traslato sarebbe pesantemente riduttiva e non gioverebbe nemmeno all'intelligenza del sotteso diagramma morale, dei suoi lineamenti specifici, ricavati a quel punto per indebita astrazione, nell'oblio del loro originario contesto.

La rivendicazione della lettera e della sua natura storica ha segnato un vistoso progresso negli studi danteschi; al quale non è lecito abdicare⁶. Resta peraltro da decidere se questa strategia interpretativa possa lasciare intatta una sfasatura accentuata tra la lettera e l'allegoria, l'una relativa al percorso escatologico, l'altra a un itinerario ascetico-mistico che sta a sé. In realtà, c'è un unico viaggio, costantemente definito da due vettori solidali: l'escursione entra a pieno titolo nell'*elevatio mentis* e la vicenda dell'anima è il puntuale risolto della peripezia del corpo, e non una dinamica a se stante, abilmente raccordata a un termine di paragone.

⁵ L'ipotesi più nitida è quella che, facendo leva su uno schema tomistico, equipara i tre segmenti del cammino dantesco alle rispettive condizioni degli «incipientes», dei «proficientes» e dei «perfecti»; i primi chiamati a recedere dal peccato, i secondi spronati ad avanzare nel bene, i perfetti infine apprezzati nel loro desiderio di adesione totale a Dio. Cfr. Petrocchi (1994a: 26-27).

⁶ Il merito dell'acquisizione spetta in gran parte a Singleton (2002: 131-287). Vero è che la sua difesa della storicità della lettera, equiparata a quella biblica, ribadisce un'articolazione forte tra lettera e allegoria: la visita dei tre regni e l'*itinerarium mentis* restano separati.

È vero: la perlustrazione dei luoghi si rivaluta spiritualmente, la scoperta dei regni segreti è riqualficata in dramma interiore, e ogni cambiamento di sfondo, ogni avvento di spettacoli terrificanti o ameni è tutt'uno con la svolta conoscitiva ed etica, col progresso nella coscienza e nella condotta, mentre resta inconcepibile un'estrinseca *curiositas* fine a se stessa. Ma reciprocamente, l'*itinerarium in Deum*, invece di scandire un rapporto tutto mentale, in cui ci sono soltanto l'anima e Dio, acquista una dimensione che nei trattati di teologia non possedeva, impregnandosi dell'elemento cosmico. L'universo sensibile, lo abbiamo detto, conduce a Dio. Il significato di questa formula apparirà in tutta la sua rilevanza se pratichiamo l'inversione che segue: si va a Dio attraverso quel tracciato che il cosmo predispone, con cui il cosmo si identifica.

Un'idea costante della teologia duecentesca, sulla scia di indicazioni dei secoli precedenti, rimarcava la natura graduale dell'ascesi: impensabile scavalcare la tabella di marcia, bruciare i tempi, il progresso ascetico si compie attraverso una serie di passaggi da rispettare. Tant'è: era ricorrente, nella trattatistica in parola, il correlativo della scala, spesso si annunciava a partire dal titolo, in ogni caso forniva un equivalente sensibile di immediata incisività, tanto più se l'affilarsi dell'analisi, sceverando situazioni diverse, otteneva una moltiplicazione di fasi⁷. La *Commedia* sembra adeguare a perfezione una simile *forma mentis*. Il pellegrino avanza sfruttando l'impalcatura a gradini; inoltre, il suo cammino in verticale ammette in maniera sistematica spostamenti temporanei e subordinati sull'asse orizzontale, gli spostamenti che consentono di visitare i cerchi dell'abisso e le cornici purgatoriali, o che sono indotti dall'inevitabile coinvolgimento nella rotazione dei nove cieli. Questo opportuno temperamento, per cui il moto verso l'alto si allea con l'aggancio e la contemplazione di cerchi e cieli, manifesta un avanzamento dello spirito che assimila via via quote di sublime, le metabolizza e fa di ciascuna la base dell'avanzamento ulteriore. Solo che i teologi profilavano un gradualismo in termini di esclusiva spiritualità, assumendo la scala come pura immagine ed escludendo rigorosamente ogni concessione alla cosmologia. Ebbene, la *Commedia* non è l'obbediente versificazione di quel taglio e di quella cautela. La sua è a

⁷ Fondamentale, per l'ampiezza del sondaggio, Heck (1997).

pieno titolo una scala cosmica, e la combinazione di movimento verticale e movimento orizzontale le conferisce evidenza: il pellegrino avanza appoggiandosi a un'effettiva articolazione dell'aldilà-universo, costituito da strati contigui, strettamente saldati l'uno all'altro, senza lacune e faglie.

La sintesi dantesca è in definitiva a tre termini, raduna escatologia, cosmologia e ascesi, intrecciando strettamente visita dei tre regni, attraversamento dell'universo e *itinerarium* ascetico-mistico. La scala fisica e metafisica, costituita da ripiani concreti e da gradi dell'essere, si annette quella mistica, che di per sé era esente, nel Medioevo latino, da interferenze cosmologiche. Ricapitolazione impressionante, che peraltro deve porre l'avvicinamento al divino come progressione lungo la struttura eterna del reale, come aggancio e superamento dei livelli che articolano un'intelaiatura immutabile.

3. *L'apporto di una filosofia*

Questo meccanismo non poteva essere neppure concepito senza un modello teorico forte, in grado di reggere l'enormità delle tensioni in gioco e l'attrito di spinte e contropunte. Ben nota la natura aristotelico-tolemaica dell'universo dantesco. Ma la *Commedia* non dispiega semplicemente una planimetria, rappresenta un attraversamento, cui attribuisce un qualificante timbro di spiritualità, traducendolo in una *conversio*; senza per questo smantellare un irrinunciabile apparecchio concreto. E nella misura in cui l'universo diveniva il termine di una risalita dell'anima, il maestro di color che sanno e gli astronomi al suo seguito non erano più sufficienti, occorreva una cooptazione ulteriore. Il precedente a cui Dante fa ricorso è, infatti, Platone – in particolare il *Timeo* – e il ricco alveo di pensiero che da Platone deriva, diramandosi lungo la Tarda Antichità e il Medioevo⁸. In questa sede, vogliamo privilegiare, nell'ipotesi di una sua incidenza decisiva, il neoplatonismo; di cui isoleremo alcuni aspetti strategici, recuperando in primo luogo una formulazione originaria, e quindi passando a riedizioni posteriori.

⁸ Lo aveva già intuito Nardi (1983: xi).

Uno dei tratti qualificanti del pensiero neoplatonico è il principio di continuità, l'individuazione di un'unica linea in grado di congiungere i vari esseri e i disparati processi, linea ancora assente in Aristotele, che non l'aveva né ipostatizzata né cercata, e invece fondamentale nell'elaborazione di questa successiva scuola. In Plotino, tutti gli esseri vengono riferiti a un comune principio generatore, l'Uno, di cui costituiscono il riverbero, con diversa, digradante intensità. Tra l'Uno e la sponda da esso più remota, ma a esso non estranea in tutto e per tutto, corre una sola vita, per quanto segnata da dislivelli ontologici (*Enneadi*, V, 2, 2)⁹. Si staglia così quella che uno storico delle idee, Arthur Lovejoy, ha definito «la grande catena dell'essere»¹⁰; secondo un'immagine senza dubbio aderente, anche se dotata di poche e tarde occorrenze entro la tradizione neoplatonica – anzitutto un passo di Macrobio (*In somnium Scipionis*, I, 14, 15) –, nonché affiancata dalla metafora concorrenziale e complementare della «scala», di cui si avvale, ad esempio, Giamblico (*Protreptico* 1 e 21). La serie di anelli o di scalini è segnata da un dinamismo; Plotino ne ha formulato, con chiarezza, la legge, quello schema emanatistico che riesprime le relazioni in termini di processo, s'intende processo ideale e atemporale, e non disteso in veri e propri momenti successivi. In forza di una debordante sovrabbondanza, l'Uno-Bene, che come tale è *diffusivum sui*, non rimane infertile ma genera, producendo qualcosa che è inferiore, eppure non completamente difforme; a sua volta, il generato – che è riflesso del generante e ne eredita la capacità diffusiva – produce un'ulteriore realtà, ancora più debole e insieme affine.

Il processo non si arresta con il giungere della vita alle sue frontiere estreme e più remote dalla sorgente. Fase inaugurale di un ciclo, l'uscita trova il suo *pendant* nel ritorno, che vede il molteplice riattingere l'Uno, gli esseri ritrovare la propria origine, sicché la fine del processo coincide con il suo inizio. A tutti i gradi del reale Plotino attribuisce una spinta verso il Padre comune (*Enneadi*, V, 5, 12). Vero è che l'aspirazione a guadagnare nuovamente l'Uno conosce una vera e propria vicenda nell'anima umana, in bilico tra er-

⁹ Si utilizza l'edizione critica di Henry / Schwyzer (1964-1982).

¹⁰ Cfr. Lovejoy (1966). Ulteriori apporti in M.L. Kuntz / P.G. Kuntz (1987). Indagine settoriale, ma non poco utile, è quella di Eco (2012: 937-947).

ranza e conversione, oblio di sé nella molteplicità del finito e libera scelta per l'infinito. Approdata al corpo in forza della medesima necessità che governa l'intera generazione degli esseri, l'anima individuale si trova nello spazio e nel tempo, ed è fra queste coordinate che avverte la tensione a ricongiungersi alla propria origine, mentre patisce i condizionamenti e i richiami dei beni sensibili. La sua è, perciò, una vera e propria vicissitudine, che comporta difficoltà, tentazioni, dubbi, esitazioni, incerti. Opzione autentica è comunque la fuga da questo mondo: nella sua risalita, nella divina *anabasis* che trascende le coordinate terrene, l'anima percorre a ritroso la strada dell'emanazione, facendosi, come è stato detto, «pellegrina dell'universo», risalendo lungo i vari gradi dell'essere¹¹. Al termine di questo attraversamento, l'anima, compiendo il suo ritorno, accosta infine l'Uno nel rapimento estatico.

L'energica rivendicazione della spiritualità dell'anima e la delinea-zione di un progresso ascetico lungo una filiera di puri valori, in ordine crescente l'utile, il bello, il vero, il bene, non troncano comunque il legame di Plotino con antiche tradizioni astrali, sorte nel crogiolo dell'elaborazione mitica e perpetuatesi anche in ambito speculativo. Così egli eredita la credenza, già in auge presso il *Timeo* di Platone (41d-42e), di una dimora delle anime nelle stelle prima della loro venuta sulla terra, e di una successiva riconquista della primitiva sede celeste all'indomani della morte e della separazione dal corpo (anche se la chiusura del ciclo ammette una riapertura successiva, una nuova discesa nel sensibile in vista di una reincarnazione). Plotino investe questo lascito con una forte tensione speculativa, ne produce l'affinamento e, trattando dell'anima, che per lui è immateriale, si guarda bene dal ridurne la peripezia a uno spostamento fisico, al viaggio attraverso le sfere dei pianeti; interpreta dunque le dislocazioni (caduta e ascesa) in termini di trasformazioni psichiche, di perdita e riacquisto di una polarizzazione verso l'intelligibile (*Enneadi*, IV, 8). Eppure, il suo tentativo è conciliare spiritualismo e co-

¹¹ Si è osservato che solo l'anima umana, nella sua avventura, immette in seno a un Ordine immoto e inderogabile il fervore di un'esistenza drammatica: cfr. Faggin (1945). Sull'ascesi e l'estasi in Plotino, e in genere sulla dinamica da lui assegnata all'anima, cfr. Trouillard (1955); Schuhl (1973); Di Pasquale Barbanti (1978); Ferrari (2009).

smologia, promuovendo il primo termine senza azzerare il secondo; possiamo pertanto leggere, nelle *Enneadi* (III, 4, 6), che dopo la morte le anime raggiungono i cerchi celesti e che ciascuna, a seconda del livello di razionalità adeguato in vita, si installa in uno di essi, salvo le migliori, che meritano di oltrepassare l'universo sensibile. Tant'è: Porfirio, diretto discepolo di Plotino, e ugualmente Proclo, successivo codificatore della filosofia neoplatonica, ribadiscono che le anime vengono dal cielo delle stelle fisse e che lì fanno ritorno, anche se le più nobili guadagnano il puro mondo intelligibile, fino a meritare – Porfirio è il primo a sostenerlo, contro l'opinione del maestro – lo svincolo dal giogo delle reincarnazioni¹².

Si sa che le opere di Plotino e di Porfirio continuarono a esser lette a Roma, dove entrambi avevano insegnato; e che a Porfirio si ispira un intellettuale latino come Macrobio, artefice di un commento in chiave neoplatonica al *Somnium Scipionis* di Cicerone. E assieme a Macrobio, un altro *auctor*, di poco posteriore e intriso anche lui di neoplatonismo (pur se tributario in parte di insegnamenti stoici), funge a sua volta da cerniera fra cultura greca e mondo latino, nonché fra classicità declinante e albori del Medioevo: il filosofo e umanista Marziano Capella, artefice del lussureggiante *De Nuptiis Philologiae et Mercurii*. Qui l'innalzamento si concreta nel viaggio verso l'alto di Filologia che, sul carro di Apollo, valica le sfere celesti, altrettanti ricettacoli, secondo un'indicazione neopitagorica e neoplatonica, di demoni, divinità minori, dèi olimpici, fino a quell'Empireo dove regna il Padre di tutti gli esseri, Principio assoluto che la protagonista invoca appressandosi all'ultimo confine di un universo-tempio (*De Nuptiis*, II, 203)¹³. Sono suggestioni con forte capacità di presa; e se il successo di Marziano Capella decolla solo con la rinascenza carolingia, esso diviene svettante nel secolo XII, che è al tempo stesso, e si capisce, epoca aurea per Macrobio. Gli esponenti più in vista della scuola di Chartres, da Guglielmo di Conches a Bernardo Silvestre, compulsano con assiduità sia il *De Nuptiis* che il commento al *Somnium Scipionis*, riferimenti strategici per una sensibilità che

¹² La tesi è avanzata da Porfirio nel *De regressu animae*, un'opera che non ci è giunta, ma che Agostino leggeva, tanto da citarla e discuterla nel *De civitate*.

¹³ Si può consultare l'edizione con testo a fronte e commento approntata da Ramelli (2001).

riscopre la natura ed elabora cosmogonie e cosmologie. Tra gli usufruttuari vi è anche Alano da Lilla, il quale costruisce su fondamenti neoplatonici il suo *Anticlaudianus*, poema allegorico in undici libri, con una ragguardevole sezione (libri II-VI) dedicata al viaggio di Prudenza lungo le sfere celesti, fino all'incontro, nel cielo più elevato, con Teologia e Fede, e alla visione abbagliante della divinità.

Il modello che stiamo cercando di ricostruire non si esaurisce però nella genealogia appena delineata. Merita senz'altro il riconoscimento di versione a se stante il corpus dionisiano, quel complesso di scritti che va sotto il nome di Dionigi Areopagita e in realtà spetta a un autore siriano, probabilmente un ecclesiastico, fiorito nel V secolo entro il *milieu* bizantino.

Dionigi dettaglia il processo discensivo eleggendo il principio triadico come universale dispositivo regolatore: in questo modo, sublime e infimo non rimangono scissi e incomunicanti, ma recuperano, attraverso il termine medio, la debita connessione. L'universo dionisiano affida pertanto la sua organicità a una serie di triadi che, mentre lo suddividono con regolare cadenza, ne recuperano la tenuta dall'inizio alla fine. La loro identificazione è compiuta a partire dalla Bibbia e dalla concreta realtà ecclesiale; si delineano così tre triadi angeliche (la gerarchia celeste) e due triadi umane (la gerarchia ecclesiastica). La nozione di gerarchia, assolutamente centrale in Dionigi, non va riportata a un vincolo gravoso e mortificante, di dominio da un lato e di soggezione dall'altro, ma comporta, anzitutto, collegamento, disposizione di ciò che sta in alto a elargire, nonché possibilità per ciò che sta in basso di ricevere, per cui l'esito dell'azione gerarchica è l'unione (*De ecclesiastica hierarchia*, III)¹⁴. Si capisce che questo teologo sia apparso come uno dei massimi codificatori della grande catena dell'essere: nel suo diagramma, ciascun grado intrattiene relazioni assai strette col precedente e col successivo, e il fatto che risulti sottomesso a quello e superiore a questo non inficia tale solidarietà¹⁵. La catena, beninteso, conosce a monte un

¹⁴ Edizione di riferimento in *Dionysiaca*; per la traduzione italiana, cfr. Scazzoso / Bellini (2009).

¹⁵ La figura di Dionigi acquista funzione strategica in Lovejoy (1966: 67ss). Indispensabile, per un inquadramento dei temi dionisiani, Roques (1996). Cfr. inoltre Lilla (2005). Sulla mistica si veda De Andia (1996). Ulteriori approfondimenti, anche sulla posterità spirituale, in De Andia (2006).

punto di frattura: il Dio di Dionigi è più trascendente di quello di Plotino, guadagnando una differenza assai marcata rispetto al mondo. Questo non gli impedisce di essere più condiscendente rispetto all'Uno neoplatonico, di varcare con la sua misericordia l'infinita distanza che lo separa dalle creature. Lo schema ontologico che ordina i livelli, riconoscendo pure intelligenze, intelligenze unite ai corpi e infine esseri esclusivamente materiali, non eclissa in Dionigi lo schema storico-salvifico, imperniato sulla prima e seconda venuta di Cristo; tant'è vero che la gerarchia umana è desunta dalla concreta realtà ecclesiale. Caratterizza, inoltre, il sistema dionisiano la detrazione dell'intera componente cosmologica. Il tornante ascensivo, pertanto, è in Dionigi essenzializzato: l'ascesa dell'anima appare qui scevra di ogni riferimento astrale, anche se risulta ad ogni modo una progressiva risalita lungo le soglie gerarchiche, umane e angeliche (*De coelesti hierarchia*, XIII).

Una volta trasmessa all'occidente latino dalla traduzione e illustrazione di Giovanni Scoto Eriugena, questa dottrina intride tutta la teologia medievale, pervadendo anche la Scolastica, nei suoi esponenti più in vista: Alberto Magno commenta integralmente il corpus dionisiano, Tommaso d'Aquino impernia la *Summa theologiae* sul diagramma dell'*exitus* e del *reditus*, Bonaventura da Bagnoregio tiene presenti le gerarchizzazioni di Dionigi al momento di prospettare l'*itinerarium* della mente a Dio. La cultura del Duecento, peraltro, è raggiunta da una versione ulteriore del modello neoplatonico e anche di questa subisce il contraccolpo in profondità.

Si tratta del ripensamento operato dai pensatori arabi; a sua volta cospicuo, per quanto condotto non già sulle fonti, ma sulla base malferma di estratti e di compendi, per di più pseudoepigrafi. Uno di questi scritti, relativamente laterale entro la cultura araba, poi assai fortunato presso la Scolastica, è il *Liber de causis*, che circola sotto il nome di Aristotele, ma è una selezione e traduzione-parafraresi dell'*Elementatio Theologica* di Proclo; pseudoepigrafo è ugualmente un trattato famoso, la *Theologia Aristotelis*, in realtà traduzione, in parte letterale, in parte parafrastica, delle *Enneadi* IV-VI. Sul corpus aristotelico e sulla *Theologia Aristotelis* fa leva Avicenna nella sua ampia sistemazione, gravida di conseguenze per la stessa cultura occidentale. Distinguendosi dai teologi, sostenitori di una creazione liberamente decisa da Dio, nonché determinata temporalmente, Avicenna ritie-

ne che l'atto creativo affermato dal dogma, sia ebraico che cristiano che mussulmano, può essere recepito dalla filosofia solo se riformulato in termini di emanazione necessaria e non temporale (*Metafisica*, VI, 2)¹⁶. Essere traboccante, Dio produce la serie o il "flusso", come Avicenna ama dire: una cascata che non svuota in nulla la sua sorgente. All'interno del processo emanativo, la mediazione assume un ruolo forte: se l'atto divino instauratore del flusso è assoluto e immediato, il flusso procede grazie agli intermediari, poiché dalla Causa prima non può derivare immediatamente che un solo causato, ed è all'azione di quest'ultimo che si deve l'effetto successivo, e così via, lungo gli snodi successivi. Caratteristica la compenetrazione di metafisica e cosmologia¹⁷. Riprendendo la dottrina aristotelica delle intelligenze preposte ai movimenti celesti, Avicenna – sulla scia di precedenti elaborazioni arabe – la immette entro lo schema emanatistico. Se Dio non può produrre che una sola intelligenza, a questa seguono tre cose (*Metafisica*, IX, 4). L'intelligenza, infatti, oltre a produrre quella successiva, fa scaturire anche un'anima celeste e un corpo celeste, al quale l'intelligenza e l'anima imprimono il movimento. Avicenna estende questo processo fino a una nona intelligenza, ottenendo una corrispondenza fra le intelligenze e i nove cieli tolemaici; indicazione tanto più gravida di conseguenze per l'equiparazione che questo filosofo stabilisce fra le intelligenze e gli angeli della credenza religiosa. La decima e ultima intelligenza ha invece il compito di reggere il mondo sublunare, dandogli le forme sostanziali.

Quanto all'anima umana, essa non ha alcuna preesistenza, ma prende a esistere al momento stesso della sua unione con il corpo; non per questo è vincolata al corpo e al mondo terreno. Avicenna, che fa a meno di una mistica, esprime comunque un pieno assenso all'immortalità dell'anima e al destino escatologico degli individui. Era perciò possibile delineare, su basi avicenniane, un tracciato del ritorno a Dio. Provvede a farlo un trattato anonimo sulla sorte dell'anima, redatto in Occidente nello scorcio finale del XII secolo (l'autore è presumibilmente un ecclesiastico vicino a cistercensi e

¹⁶ L'edizione di riferimento è Avicenna (1960).

¹⁷ Sulla connessione, in Avicenna, di metafisica e cosmologia si veda intanto Lizzini (2012: 161ss). Per un approfondimento delle dottrine cosmologiche cfr. Netton (1989); Lizzini (2008). Sull'escatologia, cfr. Michot (1986).

chartriani, e al tempo stesso attento alla cultura araba). Quest'opere prevede, dopo la morte, un'ascesa a Dio in due serie di dieci gradi e coopta, per la seconda serie, le dieci intelligenze di Avicenna, messe in rapporto coi nove cori angelici. Non meno interessanti le illustrazioni della copia in nostro possesso, illustrazioni realizzate in Italia intorno al 1200: due raffigurano la risalita lungo una teoria di sfere celesti, fra le quali si ravvisano quelle tolemaiche e successivamente le dieci legate alle intelligenze avicenniane e ai cori angelici; e non è trascurabile che le figure impegnate nella scalata trattino i cieli esattamente come gradini¹⁸.

4. *Squilibri e contromisure*

La componente platonica e neoplatonica di Dante ha guadagnato, di recente, nuove attenzioni¹⁹. Essa è ben visibile in uno dei perni del *Convivio* e della *Commedia*, la concezione che allaccia l'Uno e il molteplice attraverso la catena degli intermediari. Assiduamente esplorato dagli studiosi il primo tornante dello schema, quello cioè equivalente alla fase discensiva. Dante professa la creazione *ex nihilo*, puro atto d'amore, scevro da ogni determinismo e meccanicismo. Ma quale raggio d'azione assegna esattamente all'iniziativa divina e quale ruolo alle cause seconde? *Paradiso* XXIX pone un «triforme effetto» (v. 28) dell'atto creativo originario: Dio ha creato direttamente, e nello stesso istante, angeli, cieli e materia prima. E tuttavia, a detta di *Paradiso* II, nel Primo Mobile o cristallino, che è il cielo fisico più elevato, «l'esser di tutto suo contento giace» (v. 114); questo essere viene poi ripartito dal cielo successivo in diverse essenze, che i cieli ancora inferiori provvederanno a specificare ulteriormente. Arbitrario forzare questo passo in direzione avicenniana²⁰: il cristallino dantesco non crea ciò che contiene, esercita semmai verso l'essere che in esso giace un ufficio di conservazione. Non si può negare, d'altra parte, che «tutta la realtà» sia per Dante «virtualmente

¹⁸ Cfr. D'Alverny (1940-1942).

¹⁹ L'ha rivendicata energicamente Barański (2000). Sensibile al duplice dialogo dantesco, da una parte col platonismo, dall'altra con la tradizione peripatetica, Moevs (2005). Si veda anche Gardner (2013).

²⁰ Salutari le avvertenze di Nardi (1967: 19-22) e Mellone (2005: 100-101).

presupposta nel Primo Mobile», sicché l'intera filiera dei motori e dei mossi comporta una progressiva articolazione della semplicità nella molteplicità²¹. Dà, inoltre, da pensare la mossa con cui Dante allinea i nove ordini angelici di ascendenza dionisiana e i nove cieli cosmici (per Tommaso d'Aquino, aveva funzione motrice solo l'ordine delle Virtù)²².

Proviamo adesso a sondare la concezione dantesca della fase ascendente. L'*itinerarium animae* della *Commedia* è stato investigato, si può dire, da sempre, e ha ricevuto messe a fuoco di grande nitore; spesso e volentieri, tuttavia, i sondaggi si sono dimostrati scarsamente sensibili al paradigma neoplatonico e al forte condizionamento da esso esercitato. Spiccano fortunatamente, in tempi più e meno remoti, alcune eccezioni. Con intuizione pionieristica, Nardi richiamava la ripercussione del pensiero platonico in «mille rivoli» di una vasta letteratura «che almeno in parte era ben conosciuta da Dante»; da parte sua, Curtius si impegnava a evidenziare il peso dei poemi latini del XII secolo, segnalando soprattutto l'*Anticlaudianus*, tanto da promuovere un gemellaggio tra Alano di Lilla e Dante²³. Non meno significativo il risalto conferito da alcuni dantisti a Dionigi Areopagita, *auctor* che, fra l'altro, è uno degli spiriti sapienti del cielo del Sole²⁴.

Pare comunque certo l'usufrutto dantesco del motivo della risalita cosmica, che è motivo non dionisiano. La porzione del viaggio più soggetta a una filosofia originariamente non cristiana è il volo attraverso le sfere narrato nel *Paradiso*. Non per caso, proprio alle soglie di questa parte del poema (*Par.*, IV, 49-63) Dante sente il bisogno di prendere le distanze dal *Timeo*, dalla vicissitudine dell'anima lì adombrata in pagine celebri che, assieme a quelle della *Repubblica* sul mito di Er, rappresentavano l'antefatto più prestigioso di un alveo di pensiero inconfondibile. Non ci sarebbe, quel distinguo,

²¹ Falzone (2008: 54-55). Si veda altresì Gallarino (2003-2004). Sul rapporto con Avicenna, cfr. anche Lizzini (2006).

²² Sull'angelologia dantesca si vedano Bemrose (1983) e Barsella (2010). Dante ha comunque sostenuto che un cospicuo numero di intelligenze angeliche è svincolato dalla funzione di muovere i cieli e dedito alla pura contemplazione: cfr. Porro (2006) e Falzone (2015).

²³ Cfr., rispettivamente, Nardi (1983: 4); Curtius (1992: 399-402). E inoltre Dronke (1984).

²⁴ Cfr. Scazzoso (1969); Sbacchi (2006); Ariani (2003, 2010 e 2015). Ma contano anche le riserve di Cristiani (1970).

senza una certa vicinanza di impostazione: se un equivoco va sfatato, esso ha qualche ragione di sussistere. Dante, beninteso, non ha alcuna difficoltà a dissociarsi dalle dottrine del *Timeo*: la preesistenza dell'anima, la sua originaria dimora nella stella e la riconquista di quella sede dopo la vicissitudine terrena vengono respinte senza problemi, il sistema della *Commedia* non ne ha bisogno. E risulta prudente la proposta di rilettura (e di recupero) che attribuisce a Platone un adombramento dell'influsso degli astri sul mondo subluare: «S'elli intende tornare a queste ruote / l'onor de la influenza e 'l biasmo, forse / in alcun vero suo arco percuote» (*Par.*, IV, 58-60). Se non che la sceneggiatura del viaggio situa gli incontri coi beati nelle sfere celesti; ambientazione con timbro marcato, e non certo dissolto dall'avvertenza che i beati dimorano, in realtà, altrove.

Si deve riconoscere che il modello assunto, quali che fossero i tramiti, comunicava rilevanti possibilità. Screziate, peraltro, da insidie non trascurabili. Un esito fatale è appunto il verticalismo accentuato, verticalismo che la *Commedia* sposa senza esitazione, esibendolo come suo distintivo, anche se non ne detiene il *copyright*. Entro un'inquadratura del genere, era difficile che la diacronia potesse rivendicare i suoi diritti, far valere il proprio peso, riequilibrando l'egemonia dell'asse alto/basso e della gradualità puramente ontologica. E si noti. Che la *Commedia* risulti, da questo punto di vista, particolarmente esposta è osservazione avanzata da lettori di formazione e intonazione diversa, con metodi e obiettivi divaricati. Michail Bachtin, magistrale analista dei problemi della narrativa, e come tale estremamente sensibile al "prima" e "poi" temporale, ha registrato subito, nel poema sacro, la presenza di un'ottica contrapposta, quella della pura simultaneità, con correlativa sottostima del tempo, percepito come elemento privo di reale forza semantica:

Questo allungamento del mondo (mondo storico per sua natura) in senso verticale è realizzato da Dante letteralmente e con forza e coerenza geniali [...]. Rendere simultaneo ciò che appartiene a tempi diversi, e sostituire tutte le divisioni e i legami storico-temporali con divisioni e legami puramente semantici gerarchico-extratemporali, questo è il proposito formativo di Dante, che ha determinato la costruzione di un'immagine del mondo secondo una pura verticale²⁵.

²⁵ Bachtin (2001: 303-304).

Obbedisce, da parte sua, a una preoccupazione teologica Hans Urs von Balthasar, il cui giudizio riesce peraltro complementare a quello appena riportato:

La *Divina Commedia* è a tal punto una sezione a taglio trasversale attraverso il cosmo che l'evento storico della salvezza del mondo mediante il Cristo, un evento veramente visibile solo in una sezione a taglio longitudinale, vi riceve una valenza troppo scarsa²⁶.

In due modi, principalmente, il poeta ha cercato di ricostituire, entro la struttura adottata, un margine per la temporalità: in primo luogo, proiettando sull'asse verticale la dinamica della *Heilsgeschichte*, mediante quell'alternanza di Virgilio e Beatrice che richiama anche l'avvicendamento di un tempo della natura e di un tempo della grazia; e finalizzando, inoltre, l'ascesa del protagonista all'acquisto di una rivelazione sul futuro storico, la notizia dell'avvento di un provvidenziale riformatore, in grado di appianare la profonda crisi contemporanea. L'importanza di queste aperture diacroniche non può essere sottovalutata; esse non intaccano, tuttavia, la configurazione del viaggio.

Più incisiva appare l'innovazione di Dante rispetto alla nozione volontaristica della catarsi tipica dell'etimo plotiniano, dove l'anima individuale deve sostanzialmente alla sua scelta e al suo sforzo la conquista dell'assoluto, di elevazione in elevazione. A differenza, infatti, del *reditus* neoplatonico, nelle sue versioni concettualizzate e astratte, come in quelle squisitamente figurative, il percorso del protagonista della *Commedia* non è semplicemente un'ascesa. Tale voleva essere all'inizio della trama, in seguito all'evasione dalla selva oscura e all'avvistamento del monte, secondo una prima delineazione della polarità alto/basso; solo che quel progetto, concepito e tentato in solitudine, abortisce rapidamente, convertendosi in regressione senza «speranza de l'altezza» (*Inf.*, I, 54). Può delinarsi, allora, l'«altro viaggio» (v. 91), indicato e assecondato da adiuvanti soprannaturali e orientato, in un primo e decisivo momento, verso il basso, anzi verso il punto più abissale dell'universo, massimamente remoto, nella sua chiusa oscurità, dal cielo e da Dio. L'esperienza dell'umiliazione e dello svuotamento di sé vige come partecipazione

²⁶ Balthasar (1976: 89).

alla *kenosis* del Figlio di Dio. E si può credere che la cristologia venga in qualche modo recuperata attraverso l'esperienza del protagonista. Uno studioso come John Freccero ne ha tratto le debite conclusioni, riassumendo in termini adeguati l'attraversamento dantesco dell'Inferno:

Il Cristianesimo aggiunge all'ideale educativo platonico un solo elemento, ma un elemento sufficiente a minarne completamente le basi razionali: la dottrina della crocifissione. Perché la *paideia* potesse divenire *imitatio Christi*, bisognava far posto nella divina *anabasis* alla invalicabile «barriera» cristiana, l'assurdità della croce. Per il cristiano le tenebre dell'errore non si identificano con la semplice ignoranza, né la virtù con la semplice conoscenza. Il passaggio tra le opposte polarità esige non solo uno sforzo umano, ma una vera e propria morte e resurrezione²⁷.

Il capovolgimento che, al centro della terra, raddrizza il pellegrino, facendone ruotare il corpo, ponendo la testa dove prima erano le gambe (*Inf.*, XXXIV, 76-81) svela il valore e la finalità della *kenosis*: lungo la *natural burella* e le cornici della montagna purgatoriale, Dante segue, in termini assoluti, la stessa direzione assecondata nella catabasi infernale; solo che adesso questa direzione si rivela come ascesa.

BIBLIOGRAFIA

- Ariani, Marco, 2003. «E sì come di lei bevve la gronda / de le palpebre mie» (*Par.* XXX 88): Dante e lo Pseudo Dionigi Areopagita», in Lucia Battaglia Ricci (a cura di), *Leggere Dante*, Ravenna, Longo, pp. 131-152.
- , 2010. *Lux inaccessibilis. Metafore e teologia della luce nel «Paradiso» di Dante*, Roma, Aracne.
- , 2015. «Canto I. «Alienatus animus in corpore»: deificazione e ascesa alle sfere celesti», in Encico Malato / Andrea Mazzucchi (a cura di), *Cento canti per cento anni*, 3 voll., 6 tt., Roma, Salerno Editrice, 2013-2015, III/1, pp. 27-60.
- Avicenna, 1960. *K. al-Ilāhiyyāt (La Métaphysique)*, vol. I (*Traités I-V*), (Éds) Georges C. Anawāti et al.; vol. II (*Traités VI-X*), (Éds) Muhammad Y. Mousa et al., Il Cairo, Ministère de la Culture et de l'Orientalisation.

²⁷ Freccero (1989: 246-247).

- Bachtin, Michail, 2001. *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi [tr. di *Voprosy literatury i estetiki*, Moskva, Izdatel'stvo «Chudožestvennaja literatura», 1975].
- Balthasar, Hans Urs von, 1976. *Gloria, III: Stili laicali*, Milano, Jaca Book [tr. di *Herrlichkeit. III, Fächer der Stile: laikale Stile*, Einsiedeln, Johannes Verlag, 1962].
- Barański, Zygmunt G., 2000. *Dante e i segni. Saggi per una storia intellettuale di Dante Alighieri*, Napoli, Liguori.
- Barsella, Susanna, 2010. *In the Light of the Angels: Angelology and Cosmology in Dante's «Divina Commedia»*, Firenze, Olschki.
- Bemrose, Stephen, 1983. *Dante's Angelic Intelligences*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- Brown, Peter, 2015. *Il riscatto dell'anima. Aldilà e ricchezza nel primo cristianesimo occidentale*, Torino, Einaudi [tr. di *The Ransom of the Soul. Afterlife and Wealth in Early Western Christianity*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2015].
- Caramello, Pietro, 1948. Tommaso d'Aquino, *Summa theologiae*, a cura di P. C., 6 voll., Torino-Roma, Marietti.
- Cavagna, Mattia, 2012. «Ancora sulla mancata ricezione della “Divina Commedia” in Francia: il purgatorio alla fine del Medioevo secondo quattro fonti francesi», in Francesco Benozzo *et al.* (a cura di), *Culture, livelli di cultura e ambienti nel Medioevo occidentale*, Atti del IX Convegno della Società Italiana di Filologia Romanza, Bologna, 5-8 ottobre 2009, Roma, Aracne, pp. 229-245.
- Cristiani, Marta, 1970. «Dionigi l'Areopagita (Pseudo)», in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 6 voll., 1970-1978, vol. II, pp. 460-462.
- Curtius, Ernst Robert, 1992. *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di Roberto Antonelli, Firenze, La Nuova Italia [tr. di *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, Francke, 1948].
- D'Alverny, Marie-Thérèse, 1940-1942. «Les pérégrinations de l'âme dans l'autre monde d'après un anonyme de la fin du XII^e siècle», in *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge*, 15-17, pp. 239-299.
- De Andia, Ysabel, 1996. *Henosis. L'union à Dieu chez Denys l'Aréopagite*, Leiden-New York-Köln, Brill.
- , 2006. *Denys l'Aréopagite. Tradition et métamorphoses*, Paris, Vrin.
- Di Fonzo, Claudia, 2000. «La leggenda del “Purgatorio di S. Patrizio” fino a Dante e ai suoi commentatori trecenteschi», in *Studi danteschi*, 65, pp. 177-201.
- Dionysiaca = Dionysiaca. Recueil donnant l'ensemble des traductions latines des ouvrages attribués au Denys de l'Aréopage*, 2 voll., Bruges, Desclée de Brouwer, 1937.
- Di Pasquale Barbanti, Maria, 1978. *Antropologia e mistica nella filosofia di Plotino*, Catania, Bonanno.
- Dronke, Peter [1966] 1984. «Boethius, Alanus and Dante», in Id., *The Medieval Poet and his World*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, pp. 431-438.

- Eco, Umberto, [2007] 2012. «Su Lullo, Pico e il lullismo», in Id., *Scritti sul pensiero medievale*, Milano, Bompiani, pp. 917-967.
- Faggin, Giuseppe, 1945. *Plotino*, Milano, Garzanti.
- Falzone, Paolo, 2008. «La progressione dall'Uno al molteplice nel II canto del "Paradiso" (vv. 112-120)», in Martello, Concetto / Chiara Militello / Andrea Vella (a cura di), 2008, pp. 47-62.
- , 2015. «La dottrina delle intelligenze separate come puri atti in Dante ("Convivio" II 4, "Paradiso" XXIX, "Monarchia" I 3)», in Johannes Bartuschat / Andrea Robiglio (a cura di), *Il «Convivio» di Dante*, Atti del Convegno di Zurigo, 21-22 maggio 2012, Ravenna, Longo, pp. 165-189.
- Ferrari, Franco, 2009. «"Un altro modo di vedere". Motivi e paradossi dell'estasi in Plotino», in Maria Di Pasquale Barbanti / Daniele Iozzia (a cura di), *Anima e libertà in Plotino*, Atti del Convegno Nazionale, Catania, 29-30 gennaio 2009, Catania, CUECM, pp. 113-135.
- Freccero, John, 1989. *Dante. La poetica della conversione*, Bologna, il Mulino [tr. di Dante. *The Poetics of Conversion*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1986].
- Gallarino, Marco, 2003-2004. «Note sulla dottrina della causazione nel pensiero di Dante Alighieri», in *Annali dell'Istituto Italiano per gli Studi Storici*, 20, pp. 5-44.
- Gardner, Patrick M., 2013. «Plato and Platonisms in Dante's Poetry», in Clare H. Honess / Matthew Treherne (edited by), *Reviewing Dante's Theology*, Oxford-Bern-Berlin, Lang, pp. 111-174.
- Heck, Christian, 1997. *L'échelle céleste dans l'art du Moyen Âge. Une image de la quête du ciel*, Paris, Flammarion.
- Henry, Paul / Hans-Rudolf Schwyzer, 1964-1982. *Plotini Opera (editio minor)*, vol. I (Enneades I-III), vol. II (Enneades IV-V), vol. III (Enneas VI), Oxford, Clarendon Press.
- Kuntz, Marion L. / Paul G. Kuntz (edited by), 1987. *Jacob's Ladder and the Tree of Life. Concepts of Hierarchy and the Great Chain of Being*, New York-Bern-Frankfurt am Main-Paris, Peter Lang.
- Le Goff, Jacques, 1982. *La nascita del Purgatorio*, Torino, Einaudi [tr. di *La naissance du Purgatoire*, Paris, Gallimard, 1981].
- Lilla, Salvatore, 2005. *Dionigi l'Areopagita e il platonismo cristiano*, Brescia, Morcelliana.
- Lizzini, Olga, 2006. «La questione delle fonti arabo-islamiche della "Divina Commedia": qualche riflessione sulla filosofia (e su Avicenna in particolare)», in Claudio Gabrio Antoni (a cura di), *Echi letterari della cultura araba nella lirica provenzale e nella «Commedia» di Dante*, Atti del Convegno Internazionale, Università degli Studi di Udine, 15-16 aprile 2005, Udine, Campanotto, pp. 56-75.
- , 2008. «Le cosmologie di Alfarabi e di Avicenna», in Martello, Concetto / Chiara Militello / Andrea Vella, 2008, pp. 195-214.
- , 2012. *Avicenna*, Roma, Carocci.

- Lovejoy, Arthur O., 1966. *La grande catena dell'essere*, Milano, Feltrinelli [tr. di *The Great Chain of Being: A Study of the History of an Idea*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1936].
- Martello, Concetto / Chiara Militello / Andrea Vella (a cura di), 2008. *Cosmogonie e cosmologie nel Medioevo*, Atti del Convegno della Società Italiana per lo Studio del Pensiero Medievale, Catania, 22-24 settembre 2006, Louvain-La-Neuve, Fidem.
- Mellone, Attilio, [1953] 2005. «Il concorso delle creature nella produzione delle cose secondo Dante», in Id., *Saggi e letture dantesche*, Angri (Salerno), Editrice Gaia, pp. 91-110.
- Michot, Jean R., 1986. *La destinée de l'homme selon Avicenne. Le retour à Dieu (ma'ād) et l'imagination*, Lovanio, Peeters.
- Mineo, Nicolò, [1999] 2005. «Ancora su Dante e il "Libro della Scala"», in Id., *Dante: un sogno di armonia terrena*, 2 voll., Torino, Tirrenia Stampatori, vol. I, pp. 99-124.
- Moevs, Christian, 2005. *The Metaphysics of Dante's «Comedy»*, Oxford, Oxford University Press.
- Moreira, Isabel, 2010. *Heaven's Purge. Purgatory in Late Antiquity*, Oxford, Oxford University Press.
- Nardi, Bruno, [1942] 1983. *Dante e la cultura medievale*, nuova edizione a cura di Paolo Mazzantini, Roma-Bari, Laterza.
- , 1967. *Saggi di filosofia dantesca*, Firenze, La Nuova Italia (1930¹).
- Netton, Ian R., 1989. *Allāh Transcendent. Studies in the Structure and Semiotics of Islamic Philosophy, Theology and Cosmology*, London-New York, Routledge.
- Petrocchi, Giorgio, [1965] 1994a. «Dante e l'ascetica duecentesca», in Id., *Itinerari danteschi*, Milano, Angeli, ristampa accresciuta a cura di Carlo Ossola, pp. 21-33 (1969¹).
- , 1994b. *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. P., seconda ristampa riveduta, Firenze, Le Lettere (1966-1968¹).
- Porro, Pasquale, 2006. «Intelligenze oziose e angeli attivi. Note in margine a un capitolo del "Convivio" dantesco (II, iv)», in Stefano Caroti et al. (edited by), *"Ad Ingenii Acuitionem". Studies in Honour of Alfonso Maierù*, Louvain-la-Neuve, Fidem, pp. 303-351.
- Ramelli, Ilaria, 2001. Marziano Capella, *Le nozze di Filologia e Mercurio*, a cura di I. R., Milano, Bompiani.
- Roques, René, 1996. *L'universo dionisiano. Struttura gerarchica del mondo secondo ps. Dionigi Areopagita*, Milano, Vita e Pensiero [tr. di *L'univers dionysien. Structure hiérarchique du monde selon le Pseudo-Denys*, Paris, Aubier, 1954].
- Sbacchi, Diego, 2006. *La presenza di Dionigi Areopagita nel «Paradiso» di Dante*, Firenze, Olschki.
- Scazzoso, Piero, 1969. «Contemplazione naturale e contemplazione soprannaturale confrontate attraverso Plotino e lo pseudo-Dionigi», in AA.VV., *Lectura Dantis mystica*, Atti della Settimana Dantesca, Gressoney 28 luglio-3 agosto 1968, Firenze, Olschki, pp. 56-84.

- Scazzoso, Piero / Enzo Bellini, 2009. Dionigi Areopagita, *Tutte le opere*, a cura di P. S. e E. B., Milano, Bompiani, 1981.
- Schuhl, Pierre Maxime, 1973. «Descente métaphysique et ascension de l'âme dans la philosophie de Plotin», in *Studi Internazionali di Filosofia*, 5, pp. 71-84.
- Singleton, Charles S., 2002. «Viaggio a Beatrice» [tr. di *Dante Studies 2 - Journey to Beatrice*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1958], in Id., *La poesia della Divina Commedia*, Bologna, il Mulino, pp. 131-287 (1983¹).
- Trouillard, Jean, 1955. *La purification plotinienne*, Paris, Puf.

Paolo D'Achille

SULL'USO DI *CAPRINO* COME CROMONIMO
(E SULLE LOCUZIONI *OCCHI CAPRINI*, *OCCHIO CAPRINO*,
OCCHIO DI CAPRA)

1. *Premessa*

Il mio piccolo omaggio a Margherita Spampinato, apprezzata filologa romanza ma anche signora elegante e spiritosa, è una scheda lessicale, nella quale segnalo anzitutto l'uso, finora sfuggito anche ai principali repertori lessicografici, dell'aggettivo *caprino* come termine di colore, per poi trattare delle locuzioni *occhi caprini*, *occhio caprino* e *occhio di capra*, ugualmente ignorate dalla lessicografia benché attestate storicamente e documentate tuttora. Come vedremo, è molto probabile che anche in *occhi caprini* l'aggettivo avesse, originariamente o comunque in alcune antiche occorrenze, un significato cromatico.

L'aggettivo *caprino* è documentato fin dal Duecento ed è universalmente considerato derivato dal lat. *CAPRĪNUM*, sebbene sul piano sincronico possa anche interpretarsi come formato da *capra* col suffisso *-ino*¹; figura in tutte le edizioni del *Vocabolario della Crusca* – glossato come «di capra, e che vien dalla capra» (*Crusca*¹⁻³), «Di capra. Che viene da capra» (*Crusca*⁴; così anche *TB*), «Di capra. Appartemente a capra» (*Crusca*⁵) – corredato da vari esempi antichi, a partire da quello, famoso, di Boccaccio («i frati sono buone persone [...]; e se non che di tutti un poco vien del caprino, troppo sarebbe più piacevole il piatto loro»; *Decameron*, X, Concl.,11), in cui è in funzione di sostantivo, nel senso di 'lezzo caprino' (cfr. *TB*, *GDLI*).

¹ Su questo suffisso, cfr., in sincronia, Grossmann / Rainer (2004), *ad indicem*, e, per l'italiano antico, Fortunato (2016).

Per quanto riguarda la lessicografia storica contemporanea, *caprino* è nel *GDLI* (con la più precisa definizione «Che è proprio della capra; che si riferisce alle capre; che ricorda, che assomiglia alla capra» e con esempi che vanno da Restoro d'Arezzo a Dino Campana), nel *LEI* (s.v. *caprīnus* 'di capra', dove sono raccolti anche molti derivati) e nel *TLIO* (che ne rileva la presenza, all'interno del corpus *OVI*, in testi toscani, mediani e meridionali, siciliani)².

Le collocazioni più frequenti dell'aggettivo sono quelle, documentate già nell'italiano antico (*OVI*, *TLIO*), di *latte caprino*, *lezza caprino*, *sterco caprino*; per le epoche posteriori, grazie alle altre fonti lessicografiche e ai corpora consultati (*GDLI*, *BIZ*) si possono aggiungere *gregge caprino* e poi *faccia caprina*, *voce caprina*, *testa e pelle caprina*, *pelo caprino*, *barba e coda caprina*, *corna e gambe caprine*, *piedi caprini*, *carta caprina* 'cartapecora' e, ovviamente, *lana caprina*, specie nella polirematica *questione di lana caprina* col senso figurato di 'problema futile e ozioso' (*GRADIT*). In generale, tanto più se figura in contesti riferiti a persone, l'aggettivo non esprime valutazioni positive sul piano estetico.

2. Caprino come termine di colore

Come ho detto all'inizio, nessuna opera lessicografica segnala il valore cromatico di *caprino*, che pure è attestato proprio nell'esempio più antico (e, come tale, generalmente ricordato) in cui l'aggettivo compare, nel trattato *La composizione del mondo* di Restoro d'Arezzo, che ne offre in realtà (come risulta dal corpus *OVI*) due occorrenze a breve distanza (II, 2, 1, 47; II, 2, 2, 74):

E questa gente saturnina, per cascione del lavorio de la terra e per cascione ch'elli s'accompagnano e partecipano e usano colle bestie, so' gente che descreciano poco da le bestie [...]. E deano avere per rascione vestimento de colore caprino, e dease asimelliare el loro vestimento a quello de le loro bestie (Restoro d'Arezzo, *La composizione del mondo colle sue cascioni*, a cura di Alberto Morino, Firenze, Accademia della Crusca, 1976, p. 75).

² Questi gli estremi completi delle voci: *GDLI*, vol. II, 1962, pp. 730-731; *LEI*, vol. XI, 2010, coll. 678-686 (voce firmata Tressel; Bork); *TLIO* (voce redatta da Giuseppe Marrani il 16.09.2003). Il termine non è invece lemmatizzato in *GAVI*, vol. 3, parte I (C-CAZZUOLA), 1985.

Adonqua è mestieri per rascione ch'elli venga deppo' costoro e'llo regno uno profeta con una sua gente [...]. E questo profeta dea èssare vestito quasi de uno modo co'loro de colore caprino, quasi ch'elli paia de' loro, che non fugano lo suo detto e non spaventino (ivi, pp. 75-76).

Il testo assegna dunque il colore caprino alle vesti dei saturnini (e del profeta chiamato ad "ammaestrarli"), simili ai mantelli degli animali da loro allevati, ma non specifica di che colore si tratti³.

Tra i passi del corpus OVI citati nella voce del *TLIO* c'è anche un esempio di *occhi caprini*, nel *Libro di varie storie* di Antonio Pucci (testo fiorentino del 1362). Riporto per intero il brano, dal capitolo 10, intitolato *Di fisonomia*:

Disse Aristotile ad Allexandro: «L'uomo a cui tu vedrai occhi piccoli e profondi sarà reo in ogni mal fare, però che non si crede esser veduto, vegendo male altrui.

Occhi grossi e fermi dimostrano uom pigro.

Occhi grossi e moventi, uomo stolto e grande favellatore.

Occhi presso al ciuffetto con poca testa, malizioso, ingannese e viziato.

Occhi colla luce molto nera, pauroso e temente.

Occhi moventi con acuto guardare, ladro e malizioso.

Occhi gravi e tardo parlatore, questi è uom pien d'ogni malizia.

Occhi con guardare di femina, uomo molto lussurioso.

Occhi con guardare fanciullesco, sarà di lunga vita.

Occhi caprini, uomo di poca memoria e di poco senno.

Occhi grossi e tremanti, amatore delle femine e pigro.

Occhi piccoli e tremanti con acceso guardare, senza vergogna e bugiardo.

Occhi nela cui luce appare color di verde o cetrino, pauroso, ladro e pazzo.

Occhi macchiati di sanguigno e di bianco, uomo di malvage condizioni.

Occhi invetriati bianchi, uomo che si rompe di leggiero e timido [...]» (Antonio Pucci, *Libro di varie storie*, a cura di Alberto Varvaro, in *Atti dell'Accademia di Scienze Lettere ed Arti di Palermo*, s. IV, 16, 1957, parte II, fasc. II [a.a. 1955-56], pp. 3-312, a p. 93).

Il contesto non consente di affermare che anche qui *caprino* indichi il colore, anche se non lo esclude neppure del tutto, visto che

³ Il significato cromatico dell'aggettivo è segnalato in D'Achille / Grossmann (2017: 106, nota 76), dove si colloca *caprino* nell'area ricoperta da BRUNO-MAR-RONE, rilevando peraltro che in italiano antico tale area non era ancora ben definita.

nel passo compaiono anche altri cromonimi (*ner<r>a, verde, sanguigno, bianco*); è però più probabile che si voglia alludere alla forma degli occhi o alle caratteristiche dello sguardo dei capri⁴.

Tra i secc. XV-XVIII, grazie a Google Libri, è possibile segnalare qualche altra sporadica attestazione della collocazione *color caprino* riferita agli occhi umani⁵, una in un testo molto noto, il volgarizzamento pliniano di Cristoforo Landino⁶, altre due relative entrambe alla beata Caterina Mattei da Racconigi (la seconda è certamente derivata dalla prima); in queste ultime è evidente, se non altro, che *caprino* significa 'scuro', 'tendente al nero'⁷:

Gli huomini soli han(n)no gl'occhi di diversi colori. Gl'altri animali l'han(n)no tutti a un modo secondo la sua spetie. De' cavagli alchuni sono che gl'hanno verdi. Ma nel huomo sono molto di varie ragioni: grandi, picholi, mezani; infuori, e questi hanno debole vista; indrento, e questi vegghono bene come nel colore caprino (*Historia naturalis* di Plinio tradotta da Cristoforo Landino, Venezia, Nicolaus Jenson, 1476)⁸.

⁴ Oltre a un esempio pliniano (cfr. *infra*, nota 8), il *TLL*, vol. III, 1907, pp. 360-361, registra altre due attestazioni di *oculi caprini* – di Ammiano Marcellino e di un tardo trattato fisionomico pseudoapuleiano (probabilmente presente al Pucci e ad altri testi che citeremo) – che però si riferiscono non al colore, ma al carattere torvo/libidinoso dello sguardo del capro (l'amico Mario De Nonno mi segnala al riguardo anche il virgiliano «transversa tuentibus hircis», *Bucolica*, 3, 8).

⁵ Nello stesso periodo si trova anche qualche esempio di *oculi colore caprino* in testi in latino, come il seguente: «Caput eius erat rotundum [...], capilli in iuventute pulchri et flevescentes, facies candida et sublonga, oculi colore caprino et acres» (Richard Smith, *Vita illustrissimae, ac piissimae dominae Magdalene Montis-Acuti in Anglia vicecomitissae*, Roma, apud Iacobum Mascardum, 1609, p. 75).

⁶ Sul testo cfr. almeno Barbato (2001); Marcelli (2011).

⁷ In questi, come nei passi successivamente riportati, tratti da edizioni antiche e non da edizioni critiche, apporto alcuni minimi interventi: separazione delle parole, talvolta con conseguente inserimento di apostrofi e accenti, scioglimento delle abbreviazioni e resa del segno & come *e* in italiano e *et* in latino, distinzione secondo l'uso moderno tra *u* e *v*; mantengo però il più possibile le particolarità ortografiche e anche quelle interpuntive degli originali.

⁸ Nell'edizione le carte non sono numerate. L'amico Marcello Barbato mi segnala che lo stesso termine si trova anche nel volgarizzamento pliniano di Giovanni Brancati, in cui, nel passo corrispondente, si legge: «Solo lo homo à li occhi de diverso colore; li altri in la propria generatione ciaschuno li ha simili. Alchuni de cavalli li hanno bianchi, ma lo homo li ha de numerosissima diversità et differentia: multo grandi, poco, piccoli; usciti in fora, quali estimano esserno più pigri al vedere; nascosti, quali dicono veder clarissimamente, como li caprini in colore» (*La Storia Naturale [libri I-XI] tradotta in "napolitano misto" da Giovanni Brancati. Inedito del sec. XV*, a cura di Salvatore Gentile, 3 voll., Napoli, s.n., 1974, p. 1047). Questo il passo originale la-

Fu questa beata di giusta statura, il volto, né molto bello né deforme, era alquanto larghetto, il colore candido e rubicondo, il naso pendeva alquanto nel simo, ma non le dava perciò disgrazia, gli occhi erano grandi e di colore caprino, che inchinava al nero, né prominenti, né concavi, e sopra la guancia destra haveva un gran neo (Serafino Razzi, *Vite dei santi e beati, così huomini come donne del sacro ordine de' frati predicatori*, Firenze, Sermartelli, 1577, p. 115).

Era la Beata di giusta statura: il suo volto, né molto bello né deforme, fu alquanto largo, di colore candido e vermiglio. Il naso tirava al simo, ma non in guisa che riuscisse ingrato. Ebbe occhi grandi e lunghi, medio-crememente concavi, di colore caprino, che tirava al nero. Sopra la guancia destra teneva un gran neo, che però non offendeva l'occhio di chi lo vedeva. (Pier Giacinto Gallizia, *Vita della venerabile serva di Dio suor Catterina de' Mattei*, Torino, All'Insegna di Santa Teresa di Gesù, 1717, p. 155).

Sempre per qualificare occhi, troviamo moltissime occorrenze di *caprino* nel *Trattato de colori de gli occhi di Simone Portio napoletano tradotto in volgare da Giovan Battista Gelli* (Gelli 1551): si tratta della traduzione del *De coloribus oculorum*, edito dallo stesso stampatore l'anno precedente (Porzio 1550), che reca, nei passi corrispondenti, *caprinus*⁹. Mi pare opportuno riportare tutti i brani del testo in volgare in cui il termine figura:

tino: «Oculi homini tantum diverso colore, ceteris in suo cuique genere similes. Et equorum quibusdam glauci, sed in homine numerosissimae varietatis atque differentiae: grandiores, modici, parvi; prominentes quos hebetiores putant, conditi quos clarissime cernere, sicuti colore caprinos» (XI, 53). L'aggettivo in Plinio ricorre anche in un altro passo, relativo alle pietre preziose: «Ab animalibus cognominantur: carcinias marini cancri colore, echitis viperae, scorpitis scorpionis aut colore, aut effigie, scaritis scari piscis, triglitis mulli, aegophthalmos caprino oculo» (XXXVII, 72). La pietra indicata come *aegophthalmos* è oggi detta *quarzo moganite* (ma in passato è stata denominata anche *occhio di capra*; cfr. *infra*).

⁹ I termini cromatici italiani ricalcano quindi quelli del testo latino, a loro volta dipendenti dai termini greci della tradizione pseudoaristotelica a cui Simone Porzio, autore anche di un *De coloribus libellus*, esplicitamente si ricollega. Ma non sempre *caprinus* è tradotto con *caprino*: infatti in corrispondenza del primo passo latino in cui compare («At hominibus et equis, oculorum magna est varietas. Sunt enim iis glauci, nigri, caprini, caerulei, fulvi, subflavi»; Porzio 1550, p. 25) nel testo volgare si legge: «ma negli huomini, e ne' cavagli è ella certamente grandissima la varietà degli occhi: per che chi gli ha di loro Glauci, il che usiamo dir noi bianchi o bianchicci; chi neri, chi del color di quei delle capre, chi di quel delle pecore, chi cerulei, chiamati da noi azurri o veramente azurricci; chi che pendon nel verde; chi fulvi, il qual colore è un certo tané chiaro, chiamato anchor da noi Lionato, e chi alquanto gialletti» (Gelli 1551: 54).

Aristotile ci dichiarò solamente tre specie principali di quegli [colori degli occhi, *n.d.r.*], le quali abbracciano e contengono dipoi sono di loro molte del'altre. Ma qui nasce questa quistione, quante elle sieno le specie di questi colori medii, non havendo esso Aristotile determinato numero alcuno certo, e finito di quelle. Imperoché nella decima setione de' *Problemi*, pose egli solamente questi tre colori, i due estremi cioè il [cesio e il]¹⁰ nero, e uno medio, chiamato da lui caprino: il quale come noi dicemo disopra¹¹, credo io che possa dirsi da noi bigio. E di poi nel primo libro della *Historia degli animali*, ne fu fatto da lui mentione di quattro: cioè del'oscuro, del molto ce[sio]¹² e di due medii, l'uno de' quali fu chiamato da lui come si è detto caprino, e l'altro fulvo; e gli altri ci furono poi significati da lui, con una certa regola universale, quando disse che quegli che tramezono fra il cesio, e il nero, e che sono fatti di loro, sono differenti in questo, che ei son fatti del più, o del meno (Gelli 1551, pp. 101-102).

Egli, come noi dicemo di sopra, riferisce la cagione nel poco, o nel assai homore: e così pone anchora similmente in quei libri, il colore medio esser solamente il Caprino, e questo fece perché ne' suoi tempi, i filosofi chiamavano caprini tutti i colori medii, il che non facevano anchor forse senza qualche ragione: essendo il color caprino infra i colori medii, il principale, e il più perfetto di tutti (ivi, p. 103).

[...] noi giudichiamo che da quelle cose che egli accenna, si possono cavare sei specie di colori, i quali possin di poi contener sotto di loro molte e molte differenze di quegli, secondo che detti colori ritengono o più, o meno in loro della qualità degli estremi: e questi sono il Cesio, il Caprino, lo Aquino, o vero Aquilo, il Ravo, il quale è quel che Aristotele chiama Charopo, il Ceruleo, e il Nero; e infra questi parere che il Cesio, ne contenga sotto di sé come noi dicemo poco di sopra, tre altre specie. Imperoché quel color palido, il qual si vede negl'ulivi, e ne' salci,

¹⁰ Il testo presenta qui un piccolo guasto, forse causato dai due *il* a breve distanza e di certo il termine omesso è *cesio*. Lo si evince dal confronto col testo latino: «Verum Aristoteles praecipuas species nobis aperuit, quae etiam sub se multas alias amplectuntur. Hinc alia se offert quaestio, quot sint mediorum colorum species, quoniam Aristoteles illorum nullum praefixit numerum certum; nam sectione decima Problematum, duos extremos, caesium, ac nigrum, et medium unum posuit caprinum» (Porzio 1550: 48).

¹¹ Il testo rimanda di certo a questo passo: «Quel cerchietto tondo del mezo, il quale è nero in tutti gli animali, eccetto che negli huomini e ne' cavagli: è in ciascheduna specie d'un color particolare medesimo, e conforme. Imperoché i buoi l'hanno nero. Le capre d'un color medio, fra il nero e il bianco, il quale credo io che potrebbe chiamarsi bigio» (Gelli 1551: 53).

¹² Anche qui ho sanato il guasto sulla base dell'originale latino: «extremos duos: atrum, et admodum caesium; et medios duos: fulvum, et caprinum» (Porzio 1550: 48).

si chiama Cesio, e Cesio si chiama anchor quel che pende nel verde, e il caprino si pone anchora egli qualche volta sotto il Cesio, e questo si è perché discostandosi egli alquanto da la chiarezza, e lucidità del Glauco, e gittandosi verso il palido, viene a essere un certo colore sudiciccio, il quale gialeggia, e pende in certo modo alquanto nel vinoso; e perché ei si vede massimamente e principalmente nelle capre, egli ha questo cognome: e questo tal colore afferma Aristotile nel primo Libro della *Historia degli Animali*, al Cap. x. tenere il principato nel vedere chiaramente, e oltre a questo essere segno, e inditio di lodevoli, e ottimi costumi anchora che sieno alcuni altri, che dichino che egli significa una certa stoltitia, e poca acutezza d'ingegno (ivi, pp. 103-105).

A ragione dice adunque il Filosofo, per tornar donde cominciarono i ragionamenti nostri, che coloro che hanno gli occhi caprini, vegghono bene, & son di ottimi costumi; ne hanno gli occhi di tal maniera le Capre ma anchora i capri; e le capre, e perché elle vegghono acutamente, sono chiamate per la lor sottigliezza del vedere, dai Greci *δορκάδιος*¹³ e così hanno attribuito i moderni fisionomisti ale capre, quello che doveva darsi ale pecore, le quali hanno l'occhio aquino: perché le capre sibè elle hanno come si è detto, alquanto delo stupido, sono molto mansuete, sono familiari del'huomo, e hanno anchora in lor non poco di prudenza (ivi, pp. 107-108).

[...] ma per raccorre in uno lo splendor degli occhi del quale io intendo quando io dico la luce, e la chiarezza del'occhio, egli si ritrova prima e principalmente in quegli che hanno l'homor più sincero come sono i Glaucci, i Caprini, e gli aquini; dipoi ne' flavi, e ne' fulvi, e ne' varii di colore, ma molto manco negli altri (ivi, p. 108).

[...] il quale colore Aquilo, non ha preso tal nome dal'Aquila come pensono alcuni, ma da l'acqua. Questo colore arguisce, e significa maggiore abondanza di homore, che il caprino, e che il Cesio (ivi, p. 109)

[...] così ci ha insegnato Aristo[tele]¹⁴ nel V della generatione degl'Animali, e credo che per ritrovarsi tal colore Aquilo principalmente negli occhi delle pecore, che noi lo potremo chiamare ragionevolmente pecorino, sì come feciono anchor gli antichi caprino, quel che si ritrova in quei delle Capre (ivi, p. 110).

il quale colore aquilo credo io che sia infra colori neri, quel che noi chiamiamo a Napoli Bruno che è da alcuni chiamato fusco e tal colore notò diligentemente Suetonio, essere in Augusto, onde scrive che egli haveva un colore medio, infra l'Aquilo, e il bianco, del quale colore aquilo, par-

¹³ In greco l'aggettivo *δορκάδειος* significa 'di capriolo o gazzella' e *τὸ δορκάδιον* indica appunto il capriolo o la gazzella.

¹⁴ Il testo reca *Aristo.* ed è possibile postulare, invece che un guasto, un segno abbreviativo.

tipicongo molto i Mori de l'Affrica direi che tal colore fussi ne' cavagli, quel che chiamono oggi vulgarmente Castagnino chiaro¹⁵ (ivi, p. 109).

Dal complesso dei passi si direbbe che *caprino* qualifichi qui occhi di una tonalità scura, più prossima al grigio che non al bruno, in congruità con gli esempi citati in precedenza.

3. *Gli occhi caprini*

La locuzione *occhi caprini* in Gelli (1551) non figura mai, ma (grazie sia a Google, sia a Google Libri, sia anche alla *BIZ*) ne ho trovato una documentazione abbastanza consistente, che arriva fino al giorno d'oggi. Iniziamo dalle attestazioni sei-settecentesche, in trattati di fisiognomica:

Gli occhi, che sono piccioli, simili alla simia è segno di pusillanimo.

Gli occhi, che sempre par che ridano, camparà longamente.

Gli occhi caprini significano pazzia et ignoranza.

Gli occhi buonissimi son quelli, che sono mediocri, et che declinano al color celeste, con poca negrezza (*Discorso di Livio Agrippa da Monferrato, medico et astrologo sopra la natura et complessione humana*, rist., Napoli, Vitale, 1604, p. 10).

Dice Tolomeo che Mercurio essendo orientale è caldo, et essendo occidentale è secco. Alcuni giudicano più tosto freddo e secco, onde per la siccità si fa il corpo magro, e senza grassezza, macilento; e per la soverchia siccità gli occhi si fanno incavati, e posti in dentro, così le labra sottili, et la voce sottile, gli occhi gialli son tinti di colera, e ciò viene dalla soverchia siccità, come sono gli occhi caprini (Giovan Battista Della Porta, *Della celeste fisonomia*, Napoli, Scoriggio, 1614, p. 46).

Dice Tolomeo: se Mercurio sarà occidentale, sarà di color quasi nero partecipante del giallo, macilente, di voce sottile, et gli occhi incavati, e la pupilla dei loro occhi sarà come la pupilla degli occhi caprini, che pende al rosso (ivi, p. 49).

Passa una gran differenza fra i Settentrionali e i Meridionali negli occhi; questi li hanno neri, ed i primi di color verdemare, o d'un turchino

¹⁵ Quest'attestazione di *castagnino* anticipa di due anni quella del *LEI* ed è sfuggita anche a D'Achille / Grossmann (2017), che citano il testo per l'uso di *tané* riferito agli occhi (cfr. *supra*, nota 9). Anche altri termini di colore presenti in Gelli (e in Porzio), a cominciare da quelli documentati nei passi sopra riportati, meriterebbero un'analisi lessicale e lessicografica che non posso proporre in questa sede.

azzurro. I Popoli della mezzana Regione hanno gli occhi caprini, cioè d'un colore tra il giallo scuro ed il rosso (*Il genio delle nazioni*. Traduzione dal francese in italiano di B.T.F., Venezia, Giacomo Caroboli e Domenico Pompeati, 1764, tomo I, p. 26).

Tra Otto e Novecento, l'espressione torna nelle prose di autori come D'Annunzio e Capuana:

Ella a tratti soffiava sulla schiuma per veder riflessa dallo specchio azzurrognolo dell'acqua la larga faccia camusa e gli occhi caprini (Gabriele D'Annunzio, *Terra vergine*, 1882; da *BIZ*).

La Siracusana dai lunghi occhi caprini gli apparve in riposo congiunta alla terra madre (Gabriele D'Annunzio, *Il fuoco*, 1900; da *BIZ*).

E ripulita la chiesa, non fu contento finché non vide a posto anche il quadro miracoloso della Madonna dei Malati dal bel faccione sereno e dai grandi occhi caprini sotto la corona d'argento sovrapposta alla tela del quadro (Luigi Capuana, *Fra Formica*, in *Le Paesane*, 1894; <http://www.intratext.com/IXT/ITA1080/_PBZ.HTM>).

[...] la strana figura di cui aveva già fissata magistralmente l'espressione ferina e lasciva... grande al naturale, robusta e vellosa, con un sorriso bestiale di soddisfazione su le labbra carnose e negli occhi caprini... (Luigi Capuana, *Artisti siciliani (Michele La Spina)*, in «L'Ora», 28-29 giugno 1900, citato da A.M. Damigella, *L'arte di Michele La Spina attraverso le collezioni pubbliche di Roma*, in «Accademia di scienze lettere e belle arti degli zelanti e dei dafnici», 2011, p. 48; <www.icr.beniculturali.it/pagina.cfm?usz=5&uid=67&rid=44&rim=128>).

Diana si lasciò baciare la mano e la bocca, spalancando i vividi occhi caprini in viso al marito, un po' irrigidita di fronte alla calda effusione di quel ringraziamento, di cui ella non riusciva a capire il preciso significato, se egli non si burlasse, per caso, della sua femminile ingenuità (Luigi Capuana, *Il nemico è in noi*, 1914; <<ftp://ftp.ibiblio.org/pub/docs/books/gutenberg/4/2/6/4/42643/42643-h/42643-h.htm>>).

In alcune di queste attestazioni sembra che l'aggettivo – come nel trecentesco esempio di Antonio Pucci riportato sopra – voglia riferirsi alla forma degli occhi o piuttosto alle caratteristiche dello sguardo, per lo più con implicazioni di carattere morale. In altri passi, però, l'aggettivo ha certamente valore cromatico, seppure non ben definito: a volte si parla esplicitamente di grigio, a volte di una tonalità tra il giallo scuro e il rosso, che si potrebbe considerare prossima al marrone.

Al riguardo, una conferma potrebbe venire dal romeno. In effetti, come nota Iliescu (2017: 164):

Le syntagme roumain le plus fréquent qui correspond aux *yeux bruns* est *ochi căprui*. [...] *Căprui* ‘marron’ et sa variante *căpriu* sont des dérivés de *căprioară* ‘biche’ attesté déjà en 1377 ou de *căprior* ‘chevreuil’ < lat. *capreolus*, attesté en 1576. Bien que dans les dictionnaires *căprui* est attesté au XIX^e s[iècle] il est à supposer qu’il a dû circuler longtemps avant cette date.

In nota la studiosa aggiunge: «Les étymologies latines *capra* ou **caprineus* ne me semblent pas convaincantes. La chèvre n’est pas brune mais blanche! Dans un des textes français j’ai trouvé pour ‘brun clair’ aussi l’expression ‘couleur de biche’». A mio parere, tuttavia – tenendo anche presente che capre dal manto bruno esistono – è plausibile pensare, tanto per *căprui* quanto per *căpriu*, a derivati da *capră* con i suffissi *-ui* o *-iu*, tuttora produttivi in rumeno per formare nomi di colori¹⁶.

Tornando all’italiano, propongo alcune delle varie occorrenze contemporanee di *occhi caprini* che ho tratto dalla rete grazie a Google:

“Parola d’onore”, dice Holst ripiegando le ali sul dorso da gigante, mentre Mamma ne ascolta il fruscio benedetto; toglie il paletto e serrando i suoi occhi caprini pericolosamente grigi si avvia verso la chiusa (Hugo Claus, *La sofferenza del Belgio*, [traduzione di Giancarlo Errigo], Milano, Feltrinelli, 2003 [I ed. 1999]; <<https://books.google.it/books?isbn=8858814118>>).

[...] una strana ed inquietante luce azzurra si accese nei suoi *occhi caprini*, per poi scomparire altrettanto rapidamente (<<https://www.fanfiction.net/s/2890493/15/Digimon-Adventure-02-Reload>>).

In quegli occhi caprini o equini c’è qualcosa che il massimo collega iperrealista non potrà mai rendere solo con materie plastiche, per quanto possa essere la sua mano o profonda la sua conoscenza della vita da ritrarre (si riferisce alle teste di pelle di maiale di Heide Hatry; <<https://www.facebook.com/57livri/posts/799795843482207>>)

Strizzò gli occhi caprini (Susan Vreeland, *La Passione di Artemisia*; <www.asterischi.it/buon-compleanno-artemisia-gentileschi-08071593>).

¹⁶ «Colour adjectives share a set of suffixes (*-atic*, *-icios*, *-ior*, *-iu* (*-uliu*, *-uriu*), *-ui*) expressing approximation to the focal point of a colour (*verde* ‘green’ → *verzui*)» (Grossmann 2016, p. 2744). È vero che si sta parlando di suffissi che formano aggettivi deaggettivali, ma la stessa Iliescu ricorda il suffisso *-iu* a proposito di «*cafeniu* ‘couleur du café’ < *cafea* (avec *-iu* d’après *castaniu*, *gălbenu* [...])» (Iliescu 2017, p. 164). L’amica Maria Grossmann, che ringrazio, mi segnala che è denominale anche l’antico *arâmui*, oggi *arâmiu* ‘ramato’.

Gli occhi caprini osservavano stanchi il vuoto dinnanzi a se [sic], non aveva percezione di ciò che in quel momento gli stava accadendo intorno (<<http://lokforum.forumfree.it/?t=70493638>>).

Ricordò il volto di un vecchio dagli occhi caprini incedere verso lei con un in mano un ramo nodoso, frustava l'etere imprigionato in una follia primigenia (<<http://mcolossi.blogspot.it/2014/11/da-lanno-bianco.html>>).

Da due anni a questa parte il gruppo Europe2020 ha messo a segno previsioni socioeconomiche molto accurate, il che gli ha conferito grande credibilità – anche ai nostri occhi caprini...! (Felice Capretta, *Quanto durerà la crisi economica?*; <<http://informazioneescorretta.blogspot.com/2008/12/quanto-durer-la-crisi-economica.html#ixzz4rVoWSI8t>>).

Sono invece i giovani consumatori che stanno cedendo alle lusinghe dello stile occidentale ed americano nella fattispecie, spendendo in sostanza ben più di quanto si possono permettere. Con occhi caprini ci vediamo un tentativo terminale di creare un Grande Consumatore Globale Frankenstein: una assurda chimera con i geni dell'insaziabile (e ultrasprecone) Consumatore Americano drogato di credito impiantati nel Nuovo Consumatore Cinese (Felice Capretta, *Carte di credito in Cina e il fango killer*; <<http://www.altrainformazione.it/wp/2009/11/12/carte-di-credito-in-cina-e-il-fango-killer/>>).

Solo nei primi due esempi il contesto presenta evidenti riferimenti cromatici (negli ultimi due ho invece il dubbio l'espressione possa legarsi autoironicamente al cognome dell'autore, Felice Capretta...). Negli altri passi citati, e in ulteriori attestazioni che non riporto – nelle quali sono detti *occhi caprini* quelli di satiri, demoni, animali reali o immaginari, statue (di Pan, del Mosè di Michelangelo, ecc.) –, mi pare che il significato di *caprino* sia semplicemente quello di 'di capra, da capra', senza ulteriori implicazioni semantiche.

4. L'occhio caprino

Merita un cenno a sé la stessa espressione con i due elementi al singolare, *occhio caprino*, di cui cito anzitutto un famoso esempio poetico¹⁷

¹⁷ Per restare in poesia, segnalo un isolato esempio di *vista caprina* in Matteo Maria Boiardo («Questa legiadra e fuggitiva fera, / per la cui vista ne le selve o moro, / ha candida la pele e chioime d'oro, / vista caprina, mobile e legiera»; *Amorum libri*, 141, vv. 1-4, da *BIZ*).

di Guido Gozzano (1906)¹⁸: «Bene ravviso il sopracciglio fosco / le bande fulve... Chi segnò di bistro / l'occhio caprino gelido sinistro? / Or ti rivedo in un giardino toscano, / [...]» («*Demi-vierge*», vv. 5-8; da *BIZ*). È probabile che nel passo l'espressione sia equivalente al plurale *occhi caprini*. Lo stesso può dirsi per un esempio cronologicamente molto anteriore (1665), tratto da *L'economia del cittadino in villa* di Vincenzo Tanara: «l'huomo c'ha l'occhio caprino denota grande ingegno, sicome la testa infamia»¹⁹.

Ma della locuzione esistono altre attestazioni (che ho reperito grazie a Google Libri), dove ha certamente un significato diverso, più specifico, anch'esso in qualche modo legato a colori. Infatti, una traduzione italiana (1752) della *Cyclopaedia* di Ephraim Chambers riporta la seguente entrata: «OCCHIO *Caprino*, è quando vi è una macchia bianca sulla pupilla dell'occhio, come si vede negli occhi delle capre. I medici la chiamano *Aegias*, Αἰγίας»²⁰. Anche nel *Ristretto dizionario enciclopedico medico-chirurgico* di Adone Palmieri (1829) si legge: «EGILOPE, o *Occhio caprino*, αἶξ, capra, ὄψ, occhio»²¹ (segue l'illustrazione di un trattamento medico per la cura di tale patologia).

La locuzione è documentata inoltre, come traduzione del tedesco *Ziegenauge*, in due dizionari bilingui editi tra Sette e Ottocento, quello di Christian Joseph Jagemann (1791)²² e quello di Francesco

¹⁸ La poesia, poi compresa nella raccolta *Poesie sparse*, fu edita su rivista in quell'anno col titolo *L'esilio*.

¹⁹ Vincenzo Tanara, *L'economia del cittadino in villa*, Venezia, Zerletti, 1713, p. 149 (I ed. 1665).

²⁰ *Ciclopedia ovvero Dizionario universale delle arti e delle scienze che contiene una esposizione de' termini ed una relazione delle cose significate da' medesimi nelle arti liberali e meccaniche, e nelle scienze umane e divine [...]*, tradotto dall'inglese, di molti articoli accresciuti da Giuseppe Maria Secondo, Napoli, Giuseppe De Bonis, vol. VI, 1752, p. 348 (per un'edizione precedente v. *infra*, nota 25). Questo il testo originale inglese: «Goats-EYE, *Oculus Caprinus*, is when there is a white speck on the pupil of the eye, as is seen in the eye of goats. Physicians call it AEGias, Αἰγίας» (Ephraim Chambers, *Cyclopaedia or An universal dictionary of arts and sciences [...]*, vol. I, London, Knapton et al., 1728, p. 380). La locuzione non è registrata nell'*OED* s.v. *Goat*.

²¹ Adone Palmieri, *Ristretto dizionario enciclopedico medico-chirurgico ossia Spiegazione dei termini tecnici appartenenti all'arte salutare [...] opera ad uso dei giovani, che incominciano lo studio della medica professione*, vol. I, Foligno, Tomassini, 1829, p. 227. Sul termine *egilope*, v. *infra*.

²² *Dizionario italiano-tedesco e tedesco-italiano* di Christiano Giuseppe Jagemann, *Tomo secondo, che comprende il dizionario tedesco-italiano composto a norma del vocabolario del sig. Adelung [...]* e quindi arricchito di molte migliaia d'articoli massimamente delle scienze e

Valentini (1836)²³. La conferma del significato del tedesco *Ziegenauge* è offerta dal *DWB*, che tra le accezioni del termine cita anche la seguente: «*augenfistel*: so ist sich zu besorgen einer fistel und groszen schadens, von gelerten *αἰγίλωψ*, fistula lachrymalium angulorum, in gemein z. und werner genant BARTISCH *augendienst* (1583) 165». Mi pare assai probabile, dunque, che almeno nei secc. XVIII e XIX l'espressione *occhio caprino* fosse usata nel linguaggio medico per indicare quella che oggi è definita *leucocoria*²⁴.

5. L'occhio di capra

Con questo stesso significato ho trovato anche un paio di esempi di *occhio di capra*: «*OCCHIO di Capra, oculus caprinus*, è quando vi è una chiazza, o macchia bianca sulla pupilla dell'occhio, come vedesi nell'occhio delle capre. I medici la chiamano *Aegias, Αιγίας*²⁵; «*EGILOPE*, s. m., *aegilops*; da *αἶξ*, capra, *ὠψ*, occhio; *occhio di capra*; perché, dicesi, le capre vanno soggette a siffatta malattia, o piuttosto perché l'occhio, così ammorbato, ha l'aspetto di quello della capra»²⁶.

arti, che non si trovano negli altri dizionari finora pubblicati, Weissenfels e Lipsia, Federigo Severin, 1791, p. 1465.

²³ *Gran dizionario grammatico-pratico tedesco-italiano, italiano-tedesco composto sui migliori e più recenti vocabolarii delle due lingue* [...] da Francesco Valentini [...], vol. 1, tomo 2, *Tedesco-Italiano, M-Z*, Lipsia, Barth, 1836, p. 1382.

²⁴ Debbo l'informazione al mio oculista, l'amico Daniele Di Clemente, che ringrazio. Segnalo che il *GRADIT* registra *leucocoria* come 'comparsa di una massa o di un riflesso biancastro nella zona della pupilla sul retro del cristallino' (con data 1976) mentre del termine *egilope* (1563) dà solo il significato di erba selvatica delle graminacee. Il *GDLI* (V, 1968, p. 65) distingue invece due lemmi, l'*egilope* botanico e quello medico, entrambi qualificati come antichi, non ricollegandoli neppure etimologicamente al greco *αἶξ* 'capra'. Ma la locuzione *occhio di capra* è stata usata in passato anche con riferimento alla pianta (v. *infra*, in particolare alla nota 28). In Sardegna, *occhicaprina* è invece uno dei nomi popolari del *Cytisus villosus*.

²⁵ Il passo (che, a parte la sostituzione di *occhio di capra* con *occhio caprino*, corrisponde a quello riportato *supra* prima della nota 20) è tratto da una precedente traduzione della *Cyclopaedia* del Chambers: *Dizionario universale delle arti e delle scienze che contiene una esposizione de' termini ed una relazione delle cose significate da' medesimi nelle arti liberali e meccaniche, e nelle scienze umane e divine* [...] di Efraimo Chambers, traduzione esatta ed intera dall'inglese, vol. VI, Venezia, Pasquali, 1749, p. 18.

²⁶ *Dizionario economico delle scienze mediche*, compilato da M.G. Dottor Levi, vol. II, parte I, Venezia, Antonelli, 1853, p. 480.

Ma l'espressione, anch'essa ignorata dalla nostra lessicografia²⁷, si incontra un po' più spesso, tra i secc. XVI e XIX, con altri due significati: in mineralogia indica una pietra preziosa, in botanica una pianta delle Graminacee²⁸. Ecco alcuni esempi al riguardo²⁹: «Occhio di Capra è chiamato Epotalmo» (1656)³⁰; «L'occhio di Capra, dicesi Egoftalmo, e sembra l'occhio della Capra»³¹; «OCCHIO DI CAPRA. (Bot.) È l'*aegylops ovata*, Linn., anticamente conosciuta sotto il nome di *oculus caprae*»³²; «In botanica l'*occhio* è la gemma nascente o il bottone degli alberi: e così ancora si hanno l'*occhio di bove*, l'*occhio di capra*, l'*occhio di Cristo* etc.»³³.

Vale la pena di segnalare che, sebbene non sia registrata nel *TLF*, anche la corrispondente espressione francese *oeil de chèvre* è stata in passato usata con due di questi significati, come risulta dai seguenti esempi: «la Tache de l'œil dite vulgairement oeil de chevre, dict en grec Αίγις du mot de Αίξ, qui est à dire chevre»³⁴; «OEIL DE CHÈVRE (Bot.), les Graminées du genre *AEgilops* dont le nom scientifique est la traduction»³⁵.

A partire dal 1984 l'espressione *occhio di capra* ha avuto una nuova diffusione, perché è stata usata come titolo di un testo di Leonardo Sciascia (Sciascia 1984). Riporto la quarta di copertina, che ne chiarisce il significato³⁶:

²⁷ L'espressione non figura infatti né in *GDLI*, né in *GRADIT*, né in *LEI*.

²⁸ La locuzione corrisponderebbe rispettivamente ai termini *egotalmo* o *egofialmo* (privo anch'esso, a quanto mi risulta, di attestazioni lessicografiche e comunque assente dal *GDLI*) ed *egilope*, registrato in questo senso nel *GRADIT* (cfr. *supra*, nota 24), ma con diverso rimando etimologico («dal lat. scient. *Aegilo*, -*opsis*, da *aegilops* "avena selvatica" e tipo di erba dannosa, dal gr. *aigilōps*»).

²⁹ Ometto gli esempi cinquecenteschi da traduzioni della *Storia naturale* pliniana, in cui si trova nella versione del secondo passo riportato *supra*, nota 8.

³⁰ *Tesoro delle gioie. Trattato curioso* [...], Venezia, Giunti, 1656, p. 115.

³¹ Giacinto Gimma, *Della storia naturale delle gemme, delle pietre e di tutti i minerali* [...], vol. I, Napoli, Muzio, 1730, p. 253.

³² *Dizionario delle scienze naturali nel quale si tratta metodicamente* [...], Firenze, Bartoli, 1846, p. 376.

³³ Giuseppe Orosi, *Dizionario pratico di scienze e d'industrie: Repertorio tecnologico di cognizioni utili ad ogni classe di persone*, vol. III, Livorno, a spese degli editori, 1860, p. 2355 (qui il significato è un po' diverso).

³⁴ Jacques Guillemeau, *Traité des maladies de l'œil* [...], Paris, Massé, 1585, c. 68v.

³⁵ *Dictionnaire classique d'histoire naturelle*, vol. XII, Paris, Rey et Gravier, 1827, p. 86.

³⁶ Ho tratto il testo (in cui ho corretto un refuso) dal seguente indirizzo Internet:

Racconta Leonardo Sciascia che anni fa, nelle campagne della sua Racalmuto, stava guardando un sole al tramonto “dietro nuvole che sembravano tratti di penna – un po’ spento, un po’ strabico, come ingabbiato”. “Occhio di capra; domani piove”, commentò qualcuno. Sciascia annotò l’espressione su un foglietto, e altre, da allora, prese a registrarle, “di uguale originalità e lontananza”.

Foglietto su foglietto, quelle “voci” hanno finito per fare un libro [...]. Modi di dire che appartengono alla sapienza popolare, metafore legate alla concretezza (e alla vivacità cromatica) delle cose, ai ritmi e ai riti del mondo pastorale. Il cavallo, l’asino, la capra, il cane, la lumaca, l’ulivo, lo zolfo, le carte da gioco: sono gli animali, le piante, gli oggetti dell’uso quotidiano a rendere trasparente la vicenda dell’uomo, a illuminare i tipi psicologici, a fissare i momenti dell’eterna commedia del vivere, e insieme il passaggio della vicenda collettiva, con i suoi santi, i suoi briganti e i suoi eretici, nel linguaggio familiare.

6. Conclusioni

Arrivato alla fine del mio percorso, posso dire che l’aggettivo italiano *caprino* (diversamente dal latino *caprinus*)³⁷ ha avuto in passato il valore di cromonimo, ma quasi esclusivamente³⁸ per qualificare occhi (umani), indicandone il colore genericamente scuro, né nero né bruno; talvolta la stessa espressione *occhi caprini* è stata usata appunto con questo significato cromatico (che ha probabilmente un parallelo nel rumeno *ochi căprui* ‘occhi castani’); in altri casi invece si riferisce allo sguardo torvo dei capri. La corrispondente locuzione con i due elementi al singolare (*occhio caprino*) è molto meno attestata, ma – stando alla documentazione reperita – si direbbe che abbia avuto una certa diffusione tra Settecento e Ottocento nel linguaggio della medicina con un significato specifico, per indicare (come l’inglese *goats-eye* e il tedesco *Ziegenauge*) la patologia di un occhio che presenta una macchiolina bianca sulla pupilla. Con questo significato è stata usata talvolta anche la locuzione *occhio di capra*, che ha avuto un pur limitato uso anche in mineralogia, per indicare una pietra e

http://www.anobii.com/books/Occhio_di_capra/9788806057756/01a5ac7f7e396ab7e8.

³⁷ Per i dati del *ThLL* cfr. *supra*, nota 4. Nessuna indicazione al riguardo neppure s.v. *caprinus*, in *MW*, vol. II, 1999, p. 244.

³⁸ Gli esempi di Restoro d’Arezzo riferiti a *vestimenti* restano senza seguito.

in botanica per indicare una graminacea (e anche l'espressione francese corrispondente, *oeil de chèvre*, è stata talvolta riferita alla pietra, oltre che alla patologia dell'occhio). Infine, nell'uso popolare siciliano còlto da Sciascia, *occhio di capra* indica uno spiraglio di sole tra le nuvole al tramonto e in questo caso il riferimento all'occhio dell'animale sembra di nuovo legato a impressioni di carattere coloristico.

Data la scarsità della documentazione, l'assoluto silenzio della lessicografia storica, compresa quella più aggiornata e prestigiosa, sul possibile valore cromatico di *caprino* e sull'esistenza e i diversi significati delle varie locuzioni qui presentate non può essere certo lamentato: è la crescente disponibilità di dati forniti dalla rete, anche con riferimento a testi di epoche passate, che ci consente di ampliare continuamente – sia in sincronia sia in diacronia – le nostre conoscenze sul piano sia lessicale sia semantico. Così l'ambizione alla completezza da parte del lessicografo è purtroppo destinata inesorabilmente al fallimento e ogni voce lessicografica, per quanto ampia e documentata, resta sempre e necessariamente selettiva.

Un'ultima precisazione, che ritengo doverosa, anche a scanso di equivoci: ho qui voluto parlare del *color caprino* e degli *occhi caprini*, ma Margherita Spaminato ha dei bellissimi occhi neri.

BIBLIOGRAFIA

- Barbato, Marcello, 2001. «Plinio il vecchio volgarizzato da Landino e da Brancati», in Riccardo Gualdo (a cura di), *Le parole della scienza. Scritture tecniche e scientifiche in volgare*. Atti del Convegno di Lecce, 16-18 aprile 1999, Galatina, Congedo, pp. 187-227.
- BIZ = *Biblioteca italiana Zanichelli*, Bologna, Zanichelli, 2010, DVD-ROM.
- Crusca¹⁻⁵ = *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, I ed., Venezia, appresso Giovanni Alberti, 1612; II ed., Venezia, appresso Iacopo Sarzina, 1623; III ed., 3 voll., Firenze, nella stamperia dell'Accademia della Crusca, 1691; IV ed., 6 voll., Firenze, appresso Domenico Maria Manni, 1729-1738; V ed., voll. I-XI, Firenze, Tipografia Galileiana poi Le Monnier, 1863-1923.
- D'Achille, Paolo / Grossmann, Maria, 2017. «I termini di colore nell'area BRUNO-MARRONE in italiano: sincronia e diacronia», in *Lingua e stile*, 52, pp. 87-115.
- DWB = Jacob Grimm / Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, 16 voll. in 32 tomi, Leipzig, Hirzsch, 1854-1961, in rete all'indirizzo <<http://dwb.uni-trier.de/>>.

- Fortunato, Maria, 2016. «Note sul suffisso diminutivo *-ino* nell'italiano antico (XIII-XIV sec.)», in *Studi linguistici italiani*, 42, pp. 37-161.
- GAVI = Giorgio Colussi, *Glossario degli antichi volgari italiani*, voll. 1-4, 16-20 (in varie parti), Helsinki, Università di Helsinki, 1983-2006.
- GDLI = Salvatore Battaglia (poi Giorgio Bàrberi Squarotti) (a cura di), *Grande dizionario della lingua italiana*, 21 voll. + 2 suppl., Torino, Utet, 1961-2009.
- Gelli, Giovan Battista, 1551. *Trattato de colori de gl'occhi dello eccellentissimo filosofo M. Simone Portio napoletano [...] tradotto in volgare*, Firenze, Lorenzo Torrentino.
- GRADIT = Tullio De Mauro (a cura di), *Grande dizionario dell'italiano dell'uso*, 6 voll. + 2 suppl., Torino, Utet, 1999-2007, con chiave USB.
- Grossmann, Maria, 2016. «Romanian», in Peter O. Müller / Ingeborg Ohnheiser / Susan Olsen / Franz Rainer (eds.), *Word-Formation. A International Handbook of the Languages of Europe*, vol. IV, Berlin / New York, de Gruyter Mouton, pp. 2731-2751.
- Grossmann, Maria / Rainer, Franz (a cura di), 2004. *La formazione delle parole in italiano*, Tübingen, Niemeyer.
- Iliescu, Maria, 2017. «Les yeux bruns (en français et en roumain)», in Roberta D'Alessandro / Gabriele Iannàccaro / Diana Passino / Anna M. Thornton (a cura di), *Di tutti i colori. Studi linguistici per Maria Grossmann*, Utrecht, Utrecht University, in rete all'indirizzo <https://www.ris.uu.nl/ws/files/34667598/Di_tutti_i_colori.pdf>, pp. 161-166.
- LEI = Max Pfister / Wolfgang Schweickard (a cura di), *LEI. Lessico etimologico italiano*, Wiesbaden, Reichert, 1999 ss.
- Marcelli, Nicoletta, 2011. «La *Naturalis Historia* di Plinio nel volgarizzamento di Cristoforo Landino», in Alfredo Perifano (éd.), *Pline l'Ancien à la Renaissance*, in *Archives Internationales d'Histoire des Sciences*, 61, pp. 137-161.
- MW = Paul Lehmann / Johannes Stroux (Hsgg.), *Mittelateinisches Wörterbuch bis zum ausgehenden 13. Jahrhundert*, München, Beck, 1959 ss.
- OED = John A. Simpson / Edmund S.C. Weiner (eds), *The Oxford English Dictionary*, II ed., 20 voll., Oxford, Clarendon Press, 1989.
- OVI = Istituto Opera del Vocabolario Italiano, *Corpus OVI dell'Italiano Antico*, in rete all'indirizzo <<http://gattoweb.ovi.cnr.it/>>.
- Porzio, Simone, 1550. *De coloribus oculorum*, Firenze, Lorenzo Torrentino.
- Sciascia, Leonardo, 1984. *Occhio di capra*, Torino, Einaudi.
- TB = Niccolò Tommaseo / Bernardo Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, 4 voll. in 8 tomi, Torino, Unione Tipografica-editrice, 1861-1874.
- ThLL = *Thesaurus Linguae Latinae*, München/Leipzig, Saur (ora Berlin/New York, De Gruyter), 1900 ss.
- TLF = *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIX^e et XX^e siècle (1789-1960)*, 14 voll., Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1971-1994, in rete all'indirizzo <<http://atilf.atilf.fr/>> con la sigla TLFi (*Trésor de la langue française informatisé*).
- TLIO = *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, in rete all'indirizzo <<http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>>.

Antonio Di Grado

LA “NUOVA COLONIA” DI ELIO VITTORINI

Nell'estate del 1973 “Il ponte”, la gloriosa rivista politico-letteraria fondata da Calamandrei, dedicava un numero monografico a Elio Vittorini. Spicca, nel Gotha degli intervenuti, il nome per molti oscuro dell'anarchico siracusano Alfonso Failla. Figura in realtà tra le eminenti dell'anarchismo italiano novecentesco, Failla scontò la sua tenace attività nella città del *Garofano rosso* con lunghi anni di galera e confino; partigiano, nel dopoguerra fu tra i protagonisti della diaspora libertaria, vicino di volta in volta a figure come Carlo Cassola e Daniel Cohn-Bendit.

Nel suo intervento il seggiolaio siracusano rivendicava l'assidua frequenza nella sua bottega, covo di “astratti furori” e proponimenti sediziosi, del ragazzo Elio Vittorini che, «parco di parole, profondo nei concetti», avidamente si abbeverava d'idee e letture anarchiche. E Failla raccontava, a confermare la persistenza di quelle idee, come i confinati di Ventotene le riconoscessero e si riconoscessero nelle pagine, lette con fremente assenso, di *Conversazione in Sicilia*.

Sulle spoglie incolpevoli dell'autore di *Conversazione* potranno pure accanirsi, per contenderselo, le contrapposte ideologie che hanno tormentato il Novecento: quella fascista che lo vide sgomitare da giovane e sia pure in una variante detta “di sinistra”, ribellistica e anti-borghese, su cui molto è ancora da dire per districare quel groviglio di generosi e velleitari azzardi; e quella comunista, abbracciata nel furore della fronda e poi della lotta aperta e infine dell'utopia purtroppo perdente del “Politecnico” (per non dire dell'approdo *in extremis* al porto più quieto e più affine dei radicali, dove attraccavano o più in là sbarcheranno Silone, Cassola, Pasolini e Sciascia).

Ma piuttosto che alla lottizzazione partitica dei defunti occorre applicarsi alla ricerca d'una musica segreta che replichi la sua flebile eco nelle loro altalenanti vicende ed effimere scelte di uomini vivi e perciò dilemmatici, la stessa "musica" che Vittorini rivendicava nella prefazione postbellica al *Garofano rosso* e faceva modulare all'incantatore Muso-di-fumo del *Sempione*: un'affinità attaccata alla pelle, e magari fin dall'infanzia, molto più di quanto possa saldarvisi e durare questa o quell'appartenenza. E allora bisogna risalire ai miti originari e fondanti dell'immaginario vittoriniano: a quel mito-Robinson di ricominciamento assoluto della storia nel cuore incontaminato della natura, alla mitografia vitalistica e libertaria che da *Americana* a *Conversazione*, dai pronunciamenti su politica e cultura all'epopea delle *Città del mondo* costituisce l'autentica, e pervasiva e coerente, ideologia di Elio Vittorini, e la ragione del suo duraturo carisma nell'avvicinarsi delle generazioni intellettuali e delle idee dominanti.

E allora può soccorrerci la testimonianza di Failla, come possono aiutarci le ricerche di Massimo Grillo, a Failla a lor volta debitrice, sull'adolescenza aretusea dello scrittore. Da esse apprendiamo del rapporto privilegiato che Elio intrattenne con l'anarchica Eva Bal-lariano, sua docente d'inglese, del fervore libertario alimentato nella Siracusa di quegli anni dal gruppo individualista dei "Figli dell'Etna" e da quello malatestiano denominato "Bakunin", della frequentazione di quest'ultimo raggruppamento da parte di Elio e della sua assiduità alla Biblioteca Popolare Mario Rapisardi diretta da Failla, delle sue precoci letture di Proudhon, Stirner, Bakunin, Kropotkin (di tanto precedenti rispetto alle episodiche letture, nei decenni successivi, di Marx e della letteratura marxista) e soprattutto del fortunato *Fra contadini* di Malatesta, caro a Failla e diffuso a centinaia di copie da quel circolo: un *pamphlet* in forma di dialogo, delle cui interlocuzioni abilmente didattiche si potrebbe, io credo, rintracciare il calco negli insistiti botta-e-risposta che tramano l'ininterrotta "conversazione" vittoriniana tra i protagonisti del "mondo offeso".

Dell'amicizia con Alfredo Mezio, geniale e disordinato intellettuale e artista, si sapeva già: è il Tarquinio deuteragonista del *Garofano* e allora si professava comunista, poi finì difensore della razza con Interlandi e infine si riscattò nel cenacolo *liberal* del "Mondo" di Pannunzio. E fu con l'amico Mezio che il ragazzo Vittorini, così

come con Tarquinio l'Alessio del romanzo, visse nel gennaio 1923 l'avventura delle proteste studentesche contro l'esame di stato voluto da Gentile e dell'occupazione della scuola, conclusa per Elio con un pesante provvedimento di sospensione. E proprio qui ci sorprende un esempio del mascheramento “fascista” dei suoi impulsi eversivi e della sua formazione anarchica operato da Vittorini nel *Garofano rosso*. Quelle proteste e quell'occupazione furono infatti avversate dal comitato degli studenti fascisti, che sosteneva «con alto patriottismo tutte le disposizioni che dal Governo fascista vengono emanate». Invece nel romanzo assumono motivazioni grate al regime, per quanto confuse in un calderone di ribellismi in cui può sopravvivere finanche il mito della spartachista Rosa Luxemburg e, nella concione conclusiva del ragazzo coi calzoncini corti, emerge piuttosto il generoso e generico umanitarismo (l'attesa di «qualcosa che ci obblighi ad essere migliori») che culminerà nei «nuovi doveri» propugnati in *Conversazione in Sicilia* dal Gran Lombardo.

Socialismo umanitario, anarchismo: da questo fecondo e ribollente humus poté germogliare l'incontro non tanto col fascismo, quanto con l'insofferente ed eterodosso, ambivalente e revocabile, in sostanza anarchico o almeno (data la sua genesi) “garibaldino”, fascismo di Curzio Malaparte, quel signor Novecento che del secolo, come Vittorini, sposò e patì tutti gli azzardi. Prima fu la lettura della malapartiana *Italia barbara* edita da Gobetti, poi i ripetuti incontri e la collaborazione del giovane Vittorini alla “Conquista dello Stato”, dunque con un fascismo non solo in attesa di verifica, ma irregolarmente saturo di elementi stirneriani e soreliani, che il diciottenne siracusano ancora anarchiceggiante avrà avvertito come consanguinei.

Nel primo articolo di Vittorini pubblicato da quella testata il 15 dicembre 1926, e intitolato *L'ordine nostro*, Vittorini revoca in dubbio il concetto stesso di Stato, inadatta a un popolo e alla sua storia avvezzi piuttosto alle “fazioni” (idea, questa, decisamente malapartiana, ma rivelatrice delle radici anti-centralistiche e sediziose di certo Strapaese); e l’“ordine” invocato, più che alla normalizzazione imposta dal regime ad onta del suo sedicente ribellismo originario, fa pensare alla “forma” invocata, ad arginare il caos eversivo della “vita”, da quel Pirandello che fu fascista perché sgomento della travolgente anarchia imperante nella realtà e nel suo stesso pensiero.

Sempre sulla “Conquista dello Stato” Vittorini eleggeva a maestri Stendhal e il libellista ottocentesco Paul Louis Courier, il “vignaiolo della Turenne”, entrambi futuri modelli di anticonformismo e libertinismo intellettuale per Sciascia; e plaudiva, tra i letterati italiani, a Giuseppe Ungaretti e ad Enrico Pea, reduci entrambi (e sarà un caso?) dall’anarchica Baracca Rossa di Alessandria d’Egitto. Ma sul Pirandello coevo è il caso, per un momento, di soffermarci, e su un suo testo teatrale di quel 1926 forse utile a illuminare la tormentata anarchia che sarà del Vittorini delle *Donne di Messina*.

Nel mito *La nuova colonia* un’isola che fu di penitenza è sognata e poi raggiunta da una comunità di reietti e di sbandati, come luogo di redenzione («Dove le parole [...] ti diventano nuove» e si farà «vita nuova, vita nuova, e nostra, fatta da noi!»); ma quel sogno, animato dall’istintivo comunismo matriarcale ed evangelico della Spera, prostituta e madre, si scontrerà coi demoni della proprietà, del potere, della legge, e si dissolverà nelle divisioni e negli antagonismi. Tanto più quando dalla terraferma approderanno i portatori di una civiltà votata alla speculazione e alla sopraffazione («Tutti i vizi della città avete portato, e le donne, il danaro. La città, la città da cui eravamo fuggiti, come dalla peste») e gli abitanti di quella chimerica comune anarchica si dilaneranno in una forsennata apocalisse suggellata, ad opera della natura, dall’altrettanto fatale inabissamento dell’isola.

Ma sull’ultimo scoglio affiorante sopravvivrà la Spera, e regnerà col suo bambino in grembo, come una Madonna in maestà, sulle generose ma fallaci illusioni degli umani, così come il mistero della maternità si ergerà redimendole sulla ferocia della storia e sulla fatalità della sofferenza, dello scacco, della morte. Anche Vittorini metterà alla prova – ma nel secondo dopoguerra, con *Le donne di Messina* – un’analogo chimera egualitaria; ma intanto conta registrare la reviviscenza di quell’ideologia matriarcale, e cioè d’una eguaglianza del genere umano nell’amore materno, antecedente alla storia e alle sue “offese”, immune da norme prevaricatrici e istituzioni gerarchicamente “patriarcali”, nella “discesa alle Madri” guidata dalla madre-Concezione in *Conversazione in Sicilia*. E quanto al laico evangelismo che anima quel “mito” pirandelliano, sempre in *Conversazione* assistiamo a una sistematica risemantizzazione del linguaggio biblico (l’«acqua viva», il «pane» e il «vino», il «gesto di Giosuè quan-

do fermò il sole», l'accenno al Nazareno, al «regno dei cieli», al «settimo giorno», a «morte e resurrezione» e «speranza, carità»).

Ma ancor più palese era quel cristianesimo laico, associato a idee egualitarie, nell'abbozzo di continuazione del *Garofano* intitolato *Giochi di ragazzi*:

«Non credo in Dio [...]. Ma il regno dei cieli significa godimento di Dio. Nel cristianesimo si presuppone il regno dei cieli, cioè Dio, come qualcosa che tutti i migliori possono raggiungere. E invece io dico che solo quando tutta l'umanità sarà diventata migliore nascerà Dio. Sarà la morte, questa sofferenza, questa privazione di Dio a trasformarsi in Dio. Per ora è una radice oscura. E poi dovrà fiorire.»

«Insomma, tu non credi che Dio esiste, ma credi che esisterà... Sarebbe una creazione dell'uomo.»

«Non una creazione. Dio può anche esistere. [...] Dio non si può raggiungerlo che tutti insieme.»

[...]

«Dunque è proprio questione di qui, il regno dei cieli! [...] E Cristo allora? ... Cristo ci avrebbe ingannati?»

«Cristo non ci ha ingannati. Si è sforzato di trasformare quella cosa da solo, col suo solo sacrificio...»

Una «religione degli altri», così il protagonista definisce il suo credo: «Non un altruismo... Parlo degli altri che non si conoscono, che non ci commuovono, che non ci fanno sdegnare... Gli altri come astrazione... Come Dio...». E al suo interlocutore che gli chiede: «Come si può fare per metterci sulla strada? Si dovrebbe avere un solo ideale anzitutto», così replica: «Perché si dovrebbe avere un solo ideale?».

Di "ideali", infatti, in quegli anni Vittorini n'ebbe più d'uno. E mischiò le carte del corporativismo fascista e della giovanile anarchia, teorizzando la ricomposizione di lavoro intellettuale e lavoro manuale, e quelle della sua infanzia nomade e adolescenza libertaria con il mito della frontiera e l'infatuazione per un'America come ricominciamento assoluto, robinsoniano, della storia con lo spirito puritano dei Padri Pellegrini, con un evangelismo istintivo ed egualitario favoleggiato in un'infanzia di Madonne a cavallo e maturato nell'incontro col trascendentalismo ottocentesco di Emerson, Thoreau, Hawthorne, Whitman. E in *Conversazione in Sicilia* affilerà i suoi furori anarchici assieme alle lame dell'arrotino Calogero, e trasfigurerà la casa e la bottega di Alfonso Failla nel covo di Ezechiele

e nell'osteria di Colombo, dove si ragiona e si scrive del "mondo offeso" e del "genere umano perduto".

Non si può certo fare la storia, tormentata e ondivaga, del "lungo viaggio attraverso il fascismo" delle giovani generazioni intellettuali ricorrendo all'antinomia manichea degli "uomini e no". In quell'accidentato itinerario non sono le ideologie e le appartenenze a fronteggiarsi, l'una contro l'altra armate, ma pulsioni esistenziali e curiosità culturali, faticose ricerche e dolorose convenienze, generose illusioni e aspre smentite: insomma, gli "astratti furori"; e le idealità più disparate e disperate convivono, si sovrappongono, si confondono in un "contesto" di inestricabile complessità, che non conosce svolgimenti lineari e progressivi. La storia, degli eventi come delle idee, va fatta situandosi in mezzo alla mischia, a costo di stordirsi e a rischio di non capire, come lo stendhaliano Fabrizio del Dongo smarrito a Waterloo, non dall'alto come gli strateghi d'una battaglia o gli dei dell'Olimpo.

Non altrimenti va fatta la storia delle idee del secondo dopoguerra; e quella di Vittorini, dal dilacerato "romanzo della Resistenza" *Uomini e no* all'avventura del "Politecnico", dall'adesione al PCI togliattiano e poi dalla rottura, col suo seguito di inevitabili dubbi e riprove, al solitario assolo di piffero de *Il Sempione strizza l'occhio al Fréjus* alla tormentata stesura de *Le donne di Messina*.

Elio Vittorini scrive e riscrive *Le donne di Messina* dal 1946 al 1964, lungo e oltre quei "dieci inverni" degli anni '50 che sono il periodo più oscuro e travagliato della sua biografia umana e intellettuale. La prima edizione, col titolo *Lo zio Agrippa passa in treno*, esce tra il febbraio 1947 e il settembre 1948, sulla "Rassegna d'Italia"; le due successive edizioni in volume sono pubblicate da Bompiani nel 1949 e, dopo un lungo lasso di tempo segnato da episodiche correzioni e riscritture, nel 1964. E dunque, nel suo assetto definitivo, il romanzo si offre come un palinsesto delle idee, dei ripensamenti, della perenne insoddisfazione, insomma del travaglio intellettuale dello scrittore, che in una lettera a Robert Penn Warren lo definiva, per l'appunto, «a book in progress».

In un'Italia che dal '43 al '45 è teatro di un'immane diaspora (soldati in fuga, sbandati e trafficanti, donne o anziani come lo zio Agrippa in cerca di congiunti fuggiti o dispersi, famiglie divise dalla linea gotica, partigiani o donne sole o in gruppo come quelle "di

Messina”, tutti a incrociarsi e perdersi e ritrovarsi in preda a un caotico pathos migratorio che fa del paese, delle sue strade, delle linee ferroviarie un vorticoso castello d’Atlante) Vittorini inizialmente mette in scena «il grande andirivieni di popolo per via del quale l’Italia è un paese solo invece di migliaia di paesi». Sono pagine d’intenso respiro epico-lirico, dominate da potenti metafore come quella del “deserto” o dall’altalenante antinomia, ripresa da *Conversazione*, tra l’impeto al viaggio e la sosta che, suggerita dalla delusione, è un ritorno e un abbandono alla “non speranza”.

Quell’*epos* trasmigrerà nelle *Città del mondo*; ma meglio ancora, per l’ambientazione e per la resa mitografica e polifonica, sarà ripreso con prepotente e inarrivabile originalità d’invenzione tematica e linguistica, da una creatura di Vittorini, lo Stefano D’Arrigo di *Horcynus Orca* che il suo *talent scout*, il Vittorini dei “Gettoni”, tenne per anni sulla corda forse perché aveva intuito che l’avrebbe scritto lui, il conterraneo D’Arrigo, il capolavoro che Vittorini non poté o non seppe o non volle scrivere. E quella sosta paventata o agognata, che placasse l’inane andirivieni del viaggio con una disillusione o meglio con un ricongiungimento o una realizzazione, è infine raggiunta da alcuni di questi insonni viandanti, fortuitamente congiunti tra i ruderi di un villaggio prima a riposarvi, poi a sminare il terreno per sopravvivervi, infine a costruir case e lavorare la terra creando, senza saperlo, una comune anarchica.

Anarchica proprio perché quegli improvvisati coloni non lo sanno: la loro aggregazione è spontanea, impolitica, ispirata dal caso e dalla necessità e non da ideologie o leader, tantomeno anarchici: dunque compiutamente anarchica, senza capi né norme che giustifichino, regolino e orientino un’attività che si sviluppa alla giornata, imprevedibile come un fatto di natura:

Essi non hanno principi, né forse sapevano che possono esistere dei principi. Solo hanno capito che non restava loro da scegliere. O avere le cose in comune, e lavorare a vantaggio comune; o rinunciare a star lì e tornare al viaggio avanti e indietro, al vagabondaggio, al bracciantato d’una settimana in un posto e una settimana in un altro posto, alla borsa nera la più spicciola, al piccolo ladrocinio.

Di effimere “repubbliche contadine” ne nacquero, nell’Italia di quegli anni, ma originate da rivolte popolari; nulla di tutto questo in questa comune che altro nome non chiede se non quello ele-

mentare di “riunione”: «Di che mancano gli uomini quando va male? Mancano di riunione». O ancora, più in là e più indefinitamente, «la cosa che lui chiama riunione». La “cosa”: termine reiterato nel romanzo e volutamente il più generico e vago, refrattario ai contenuti, come nel «sogno di una cosa» del Marx ancora filosofo post-hegeliano, e perciò più avvezzo alla metafisica che all’economia, della lettera a Ruge del 1843, poi ripreso da Pasolini a intitolare il suo primo esperimento narrativo.

Nella comunità, tra un coro di personaggi che come al solito sono emblemi più che caratteri, svettano Ventura e Siracusa; e la loro ardua e cupa storia d’amore, che replica l’amore impossibile fra Enne 2 e Berta in *Uomini e no*. E a Enne 2 rimanda il personaggio Ventura, ma con una differenza non da poco: se il primo era un partigiano, costui al contrario è un fascista in fuga, e un fascista dagli efferati trascorsi. Lo chiamavano “il cane”: e come non pensare a Cane Nero, il crudele capo delle squadrace fasciste che di Enne 2 è il nemico, e di quel romanzo era il deuteragonista negativo, il non-uomo? Ma ad anni di distanza da quelle lacerazioni antagonistiche, il protagonista partigiano e quello fascista possono vivere entrambi la medesima “voglia di perdersi”, che nel finale ridurrà Ventura, come Enne 2, un manichino senza vita, fino all’insensato e melodrammatico assassinio nelle prime due uscite del romanzo, e invece in quella definitiva del ’64 fino a spegnersi senza nemmeno il nefasto privilegio di quel gesto assurdo.

Il fatto è che non ci sono più “uomini e no”, che Vittorini ha consumato e abbandonato la pedagogia manichea del neorealismo militante e l’illusione del mandato progressivo del partito e della classe; e che i coloni che ha fatto cavie del suo esperimento letterario e antropologico hanno capito che «certo che ogni cosa ch’era bene era anche male», che bene e male s’intrecciano e confondono in un inestricabile viluppo, e dunque possono dire, dal loro stato di natura vergine di dottrine e discriminazioni: «Noi non si è mai chiesto a nessuno che cosa fosse stato prima».

Cesare Pavese aveva scritto, nella *Casa in collina*:

[...] ho visto i morti sconosciuti, i morti repubblicani. [...] Se un ignoto, un nemico, diventa morendo una cosa simile, se ci si arresta e si ha paura a scavalcarlo, vuol dire che anche vinto il nemico è qualcuno, che dopo averne sparso il sangue bisogna placarlo, dare una voce a questo sangue,

giustificare chi l'ha sparso. [...] Per questo ogni guerra è una guerra civile: ogni caduto somiglia a chi resta, e gliene chiede ragione. [...] Ora che ho visto cos'è la guerra, cos'è guerra civile, so che tutti, se un giorno finisse, dovrebbero chiedersi: “E dei caduti che facciamo? perché sono morti?”. Io non saprei cosa rispondere. Non adesso, almeno. Né mi pare che gli altri lo sappiano. Forse lo sanno unicamente i morti, e soltanto per loro la guerra è finita davvero.

Quella colonia *naïve* e indiscriminante segnerà dunque il riscatto e la realizzazione del mondo egualitario delle Madri, ancora “offeso” e dolorante in *Conversazione in Sicilia*? Tutt'altro, perché su quel limbo si avventeranno, come nella *Nuova colonia* pirandelliana, i demoni della proprietà (con Carlo il Calvo, esecutore di regole per cui «non un angolo di tutta la terra, e nemmeno la cima dell'Etna con i suoi crateri, ne risulta escluso, cioè risulta [...] privo di proprietario») e di una modernizzante e omologante “civiltà” (con i sedicenti “cacciatori”, ex partigiani che braccano il fascista Ventura e diffidano di quell'impolitico e arcaico esperimento comunitario). Ma non è del sol dell'avvenire che i partigiani parleranno agli attoniti comunardi, bensì di juke-box, coca-cola e whisky, di miraggi consumistici assemblati, in quel «parlar tronfio» che Vittorini attribuisce loro, memore della saccente albagia della nomenclatura togliattiana, a più politiche considerazioni sulla necessità del voto, ignorata da quei coloni che non sanno nemmeno che, frattanto, l'Italia ha mutato assetto ed è una repubblica.

Ma qui va tenuto conto dei mutamenti e delle riscritture subite dal testo. In quel palinsesto di aggiunte e sottrazioni, di correzioni e reinterpretazioni, è come se l'autore vergasse il sismogramma delle sue oscillazioni ideologiche e dei sussulti esistenziali di un ventennio: e non poteva essere diversamente, per un'opera che non è la più riuscita ma è la più complessa e significativa di tutta la sua produzione. Si trattava infatti, per Vittorini, di mettere in causa tutt'insieme, mettendoli in scena come *dramatis personae*, le sue matrici e il suo spirito anarchici, il suo passato remoto fascista, il suo passato prossimo comunista, il suo presente di solitario suonatore di piffero – al pari di Muso-di-fumo nel *Sempione* – in favore d'un “popolo” che, come il nonno-elefante di quel romanzo, s'avviava a spegnersi con sconsolata fierezza. Un presente, questo, lungo quasi due decenni, e perciò diviso tra il ricorrere negli anni '40-'50 di un vec-

chio sogno libertario fatto in Sicilia e l'irrompere di una nuova e ben difforme utopia – quella modernizzante, tecnicistica, scienziata – concepita nella stagione milanese degli anni '60.

E allora si registrano non solo attenuazioni vistose del registro lirico e dei consueti manierismi espressivi (iterazioni, interrogazioni, enfattizzazioni, astrazioni), ma – come ha scritto Raffaella Rodondi – una «evoluzione in senso antieroico e storicizzante», vale a dire una accentuazione della prosa fatalmente opaca e nient'affatto romantica del “progresso” – e dei simboli e dei feticci della “civiltà” – in opposizione all'utopia comunitaria, fortemente problematizzata nell'edizione del '64. Ma con un velo di ambigua, residua nostalgia: se Carlo il Calvo, cui tocca il compito di trarre le conclusioni, può dichiarare che «nella vita c'è quello che è storico, della storia, e quello che non lo è», e così dicendo estromette dalla “storia” l'esperimento “naturale” e pre-storico di Ventura e compagni, sempre nel corso dell'intermittente conversazione ferroviaria con lo zio Agrippa che incornicia e inframmezza il romanzo è lui stesso a esprimere un sospiro rimpianto:

Ma diceva anche che erano molto bravi, che la cosa che facevano era di per sé positiva, e che il sistema che avevano adottato risultava logico e in fondo il migliore possibile nelle circostanze e condizioni in cui si trovavano.

Ora lo zio Agrippa glielo ricorda. [...] «L'apprezzavate.»

«Altro che.»

«La riunione che era...»

«Diciamo la comune che era...»

E c'è qui tutta l'irrisolta ambivalenza dell'ultimo Vittorini, che per parte sua annota: «Ma la gente non s'interessa all'argomento come succedeva invece nei vagoni di due, di tre, di quattro anni fa coi sedili di legno e il corridoio in mezzo, e con tutti che volevano saperne e giudicarne. Ora è lo stesso che si parlasse di numeri. Non c'è più curiosità per questo genere di cose».

La “comune” infatti si è estinta, ha aperto botteghe e aziende, ha importato benessere, norme e gerarchie. E Ventura, quel Jean Gabin accigliato e laconico, vi sopravvive come un inerte fantoccio, spiando non più, come prima nel fervore del lavoro comune, la sua *hybris* fascista, ma il nobile anacronismo di quell'utopia comunitaria. Un secondo sacrificio sull'altare dei tempi che mutano, dopo

quello di Enne 2 – e dei suoi “furori” incompatibili con l’azione diretta e con l’estetica di partito – in *Uomini e no*.

Non così nelle due precedenti edizioni, dove l’esperimento sopravviveva e aperta restava l’antinomia tra i due mondi, vincente il “sogno di una cosa”. E al posto del finale in sordina dell’edizione del ’64 squillavano le note dolci e liete della «notte dei morti»: bellissime pagine dolorosamente sacrificate, in cui l’evocazione di antiche consuetudini isolate s’accompagnava alla speranza, qui e ora o poi, di un ricominciamento, di «un punto da cui si potesse, un giorno d’un anno, andare a capo con qualche altra storia».

Un’altra storia con nuovi “simboli per l’umana liberazione”, come i tanti conati lungo quattro decenni da Elio Vittorini; una storia che, forse, quel sempre giovane e irrequieto anarchico siracusano non fece in tempo a scrivere.

Paolo Di Luca

LA TERZINA/QUARTINA CAUDATA
NELLA POESIA CATALANA MEDIEVALE

Fra i metri non strofici impiegati nella poesia catalana medievale, discreta fortuna ha avuto una forma caratterizzata da un distico di ottosillabi a rima baciata chiuso da un quadrisillabo che rima, con collegamento *capcaudat*, col distico successivo e così via, secondo uno schema del tipo: a8 a8 b4 b8 b8 c4 c8 c8 d4, etc.; in rari casi, in luogo di un distico può esserci un tristico di versi monorimi. Questa struttura ternaria – eccezionalmente quaternaria –, che definirò *terzina o quartina caudata*¹, rientra nella più ampia tipologia metrica del *rythmus caudatus continens* analizzata di recente da Massimiliano Gaggero in relazione all'area galloromanza².

¹ Nel repertorio metrico di Parramon i Blasco (1992: 232) le due forme vengono definite «dístics [o trístics] amb bioc capcaudats». Nel corpus poetico catalano esse sono impiegate esclusivamente con la combinazione di ottosillabi e quadrisillabi, se si eccettua il caso delle traduzioni dei sirventesi caudati posti a chiusura del primo e secondo libro della *Medicina del cuore, ovvero trattato della Pazienza* di Domenico Cavalca da parte di Pere Busquets, *O tu christia qui es vençut de la ira* (R 27.1) e *Qui vol appendre de haver paciencia* (R 27.2), che riproducono lo schema metrico dei modelli, ossia terzine di decasillabi e quadrisillabi, e non sembrano intrattenere rapporti con la struttura oggetto di questo studio: cfr. Cornagliotti (1987: 102). Qui e altrove la sigla R rimanda al *Rialc. Repertorio informatizzato dell'antica letteratura catalana*, a cura di Costanzo Di Girolamo: <<http://www.riale.unina.it/>>, che riprende le coordinate bibliografiche del repertorio di Parramon i Blasco (1992), e da cui si citano tutti i testi qui analizzati.

² Gaggero (2016) raggruppa sotto questa etichetta, desunta da alcune *Artes rhythmicæ* mediolatine, numerosi componimenti in sequenze monorime di versi lunghi chiuse da un verso corto che assicura la progressione della rima secondo la tecnica *capcaudata*. Benché l'estensione delle sequenze e la misura dei versi interessati siano in prevalenza riconducibili alla struttura qui in esame, ossia distici/tristici di ottosillabi

Nella produzione catalana sono otto i componimenti che impiegano tale forma metrica. Nello specifico, adottano la terzina caudata (distico di ottosillabi + quadrisillabo):

- I. Artal de Claramunt (?), *Sy be, Fortun', as dat lo torn* (R 42.1)
- II. Ausiàs March, *A Deu siau, vos, mon delit* (R 94.5)
- III. Mossèn Navarro, *Si be d'amor me clam sovent* (R 120.1)
- IV. Ramis, *Ohiu de mi quanta dolor* (R 143.1)
- V. Bernat Hug de Rocabertí, *No·m fuy girat que jo senti* (canto IV della *Glòria d'amor*; 149.2c)
- VI. Pere Torroella, *Tant mon voler s'es dat a 'mors* (R 180.28)

La quartina caudata (tristici di ottosillabi + quadrisillabo) è attestata solo in due esemplari:

- VII. Anonimo, *O! Be puch dir que mala sort* (R 0.95)
- VIII. Pere Torroella, *Qui volra veur'un pobr'estat* (R 180.25)

Questi testi sembrano costituire una sotto-categoria del genere di origine francese del *lai*, che comincia ad essere praticato dai poeti catalani sul finire del secolo XIV in una forma strofica o non strofica messa al servizio di contenuti amorosi, di norma la disperazione dell'amante che non è corrisposto dalla dama amata. Il *lai* non strofico annovera esclusivamente i componimenti accomunati dalla struttura metrica caudata in esame: si potrebbe pertanto presumere che essa determini una precisa tipologia testuale³. È opportuno, tuttavia, fare alcune precisazioni.

Innanzitutto solo tre componimenti vengono nominati *lai* dai loro autori o dalle rubriche dei manoscritti che li hanno trasmessi: *Qui volra veur'un pobr'estat* di Pere Torroella (VIII), *Si be d'amor me*

chiusi da un quadrisillabo, lo studioso inserisce nel corpus di riferimento per l'area galloromanza testi che esulano da un simile schema, individuando così una tipologia metrica generale soggetta a variazioni anche di una certa importanza.

³ I componimenti sono classificati tutti come *lai* da Parramon i Blasco (1992: 232). Su questo genere nella letteratura catalana si veda Pagès (1936: 143-160 e 274-345), che ne ha stabilito anche il corpus di riferimento in quattordici esemplari, otto strofici e sei non strofici: lo studioso include in questa seconda categoria i testi II-VI e VIII. Cabré (1987), dopo aver messo in discussione l'appartenenza al genere di II e V-VI (per cui cfr. *infra*), propone di includere nel novero anche VII. Lo statuto di *lai* di I, oltre ad essere implicitamente suggerito da Parramon i Blasco, è sostenuto da Rodríguez Risquete (2007: 350) e Marfany Simó (2012).

clam sovent di Mossèn Navarro (III) e *Ohiu de mi quanta dolor* di Ramis (IV). Il primo, uno dei testi più noti e diffusi di Pere Torroella, composto entro il 1462, sembra aver ispirato quello di Ramis, come dimostra la ripresa, in quest'ultimo *lai*, di numerosi rimanti e sintagmi caratteristici del modello⁴. Il *lai* di Ramis presenta a sua volta legami intertestuali con quello di Mossèn Navarro, senza che però sia possibile specificare quale dei due autori abbia imitato l'altro, perché su entrambi scarseggiano notizie biografiche o riscontri documentari⁵. In questo caso, oltre alla condivisione di alcuni rimanti e di motivi espressi in maniera simile⁶, si nota una analoga eco di alcuni versi di una poesia di Ausiàs March, *Alt e amor, d'on gran desig s'engendra* (R 94.13, vv. 5-9): «e port al cor sens fum continuu foch, / e la calor no'm surt a part de fora. / Socoreu me dins los termens d'un'hora, / car mos senyals demostren viure poch. // Metge scient no te lo cas per joch / [...]».

Ramis, *Ohiu de mi quanta dolor*
(vv. 13-17)

Escoltau, donchs, ma trista sort
qui'm portara prop de la mort
a poch a poch.
Crema'm tots jorns sens flama foch,
per gran tristor fora de joch
[...]

Mossèn Navarro, *Si be d'amor*
(vv. 67-72)

Crema sens fum la nit he jorn
dintre mon cors un sacret forn
d'amoros ffoch,
que dins la pensa te son loch
e per las venas poch a poch
lo cors m'ançen;
[...]

Assieme al motivo del fuoco che arde nel cuore dell'amante⁷, i due poeti ripropongono rispettivamente tre – *foch*, *joch* e *poch* – e due – *foch*, *poch* – rimanti del modello, l'ultimo dei quali impiegato nella medesima locuzione *a poch a poch*. Sulla scorta di questa comune *variatio*, Lluís Cabré ha ipotizzato che Ramis e Mossèn Navarro abbiano tenuto presente anche il *poema col·lectiu* di Pere Torroella

⁴ Il rapporto di imitazione fra i due testi è dimostrato con efficacia da Rodríguez Risquete (2007: 350-352).

⁵ Si vedano i brevi profili dei due autori tracciati da Riquer (1964: III, 81).

⁶ Le corrispondenze fra i due testi sono state individuate da Cabré (1987: 128-129).

⁷ Sul motivo del fuoco interiore si vedano le osservazioni di Di Girolamo (2004: 406).

Tant mon voler s'es dat a 'mors (VI), su cui tonerò a breve, in cui vengono citati, fra gli altri, anche i versi in questione di Ausiàs March, seguiti da un intervento di raccordo dell'autore⁸:

Pere Torroella, *Tant mon voler* (vv. 177-182)

Axi cremant en aquest foch
 ma vida fall a poch a poch,
 mas no vol pas
 Amor pervingue·ll derrer pas,
 sino que mort ab vida pas
 per major mal
 [...]

Il *lai* di Pere Torroella sembra aver ispirato anche altri due esemplari del genere: l'anonimo *O! Be puch dir que mala sort* (VII) e *Sy be, Fortun', as dat lo torn* (I), componimento incastonato nel romanzo castigliano in prosa *Triste deleytación*, databile dopo il 1458 e attribuito dubitativamente a Artal de Claramunt, politico e scrittore vicino al principe Carlo di Viana⁹. Entrambi i testi, pur non presentando alcuna designazione di genere, possono essere considerati dei *lais* non solo per la forma metrica ma anche per il tema che li caratterizza, il lamento doloroso dell'*amant desamat*. In *O! Be puch dir que mala sort* sono state rilevate alcune distinte risonanze di *Qui volra veur'un pobr'estat* di Pere Torroella; a ciò va aggiunto che il componimento è trasmesso dal solo ms. N, «en uns quaderns del còdex que procedeixen directament de la cort mediterrània de Carles de Viana, de finals dels anys 50, on, com ja sabem, Torroella tingué un paper destacadíssim»¹⁰. Al medesimo modello sembra rifarsi l'autore dell'inserito lirico della *Triste deleytación*, *novela sentimental* incentrata sugli amori contrastati di due coppie, la prima formata da un giovane cavaliere e una fanciulla, l'altra da un amico di lui e dalla matrigna di lei. La narrazione è inframmezzata da numerosi componi-

⁸ Cabré (1987: 128-129 nota 171). Altri punti di contatto fra *Tant mon voler s'es dat a 'mors* e i *lais* di Ramis e Mossèn Navarro sono evidenziati da Rodríguez Risquete (2007: 352 nota 37).

⁹ Per questa ipotesi di attribuzione e un profilo biografico di Artal de Claramunt cfr. Riquer (1956), Gómez Fargas (1989), Gómez Fargas (1992).

¹⁰ Rodríguez Risquete (2007: 352). Si veda anche l'analisi del cazoniere N in Rodríguez Risquete (2011).

menti lirici, fra cui figura il *lai Sy be, Fortun', as dat lo torn*, che viene presentato come un «llanto [...] en lengua catalana contra Fortuna» composto a Barcellona dal protagonista, dopo aver appreso che in questa città gli innamorati hanno l'abitudine di scrivere versi per le loro dame. Il componimento è permeato da evidenti riprese lessicali, rimiche e tematiche di *Qui volra veur'un pobr'estat* che certificano un sicuro rapporto di imitazione; sono inoltre riconoscibili alcuni punti di contatto con i *lais* di Ramis e Mossèn Navarro¹¹.

La fortuna del *lai* di Pere Torroella sembra essere dunque determinante per la diffusione della variante non strofica del genere nella seconda metà del secolo XV: il testo è alla base di più della metà degli esemplari conservati. I restanti componimenti appaiono, del resto, molto diversi da un punto di vista tematico: *A Deu siau, vos, mon delit* (II) di Ausiàs March è un particolarissimo canto di congedo dal mondo, mentre *No'm fuy girat que jo senti* (V), canto IV della *Glòria d'amor* di Bernat Hug de Rocabertí, e *Tant mon voler s'es dat a 'mors* (VI) di Pere Torroella rientrano nella tipologia testuale dei *poemes col·lectius*.

A Deu siau, vos, mon delit è con ogni probabilità il testo più antico in area catalana ad impiegare la terzina caudata, una struttura metrica sicuramente eccentrica rispetto alla pratica poetica di Ausiàs March, al punto da suscitare qualche sospetto di apocrifia¹². Nel corso del lungo poema, il poeta affronta con disillusione e angoscia gli ultimi momenti della sua vita, pronunciando una accorata apologia delle sue azioni terrene, volte alla ricerca del vero bene e all'esercizio della virtù e dell'amore, e constatando con dolore che nessuna gioia passata potrà tornare a consolarlo. Si tratta di un componimento dal sapore dottrinale posto a conclusione di un itinerario ad un tempo poetico e biografico che si distingue nettamente dal-

¹¹ Si veda l'accurata analisi di Marfany Simó (2012), cui si rimanda anche per la bibliografia essenziale sulla *Triste deleytaci6n*. L'edizione critica del romanzo, da cui si cita il passo in castigliano, è a cura di Rohland de Langbehn (1983).

¹² Oltre a *A Deu siau, vos, mon delit*, è stata messa in dubbio anche l'attribuzione di *A mi acorda un dictat* (R 94a.1) adducendo, fra i molti indizi, anche la versificazione in *noves rimades* del tutto eccezionale nella produzione poetica di Ausiàs March: cfr. Ramírez y Molas (1980). I due canti chiudono il canzoniere del poeta e la loro composizione è generalmente ricondotta alle ultime fasi della sua vita, dunque entro il 1459.

l'orizzonte amoroso caratteristico del *lai*. Amédée Pagès ne rivendica, tuttavia, l'appartenenza al genere perché il «rythme élégiaque» assicurato dalla forma metrica ben si adatterebbe ai temi trattati¹³; allo stesso modo, Robert Archer sostiene che attraverso l'impiego di questo metro «March canvia la tensió i la densitat desenvolupades al llarg de tota una carrera poètica per un discurs de caire més desembarassat»¹⁴. Dal canto suo, Cabré mette in dubbio il suo statuto di *lai*: «un se sent temptat a creure que la forma excepcional del cant [...] obeeix a l'esmentat caràcter expositiu, doctrinal, més que a la consciència d'escriure un lai líric». Lo studioso afferma, infatti, che

el terme lai no representa amb exclusivitat una forma – recordem la coexistència amb els lais estròfics, fins i tot en un mateix autor – que es manifesta més estesa que el gènere. Per això tal vegada seria millor de reservar el terme per a aquelles composicions estrictament líriques que, val a dir-ho, és possible de connectar amb els lais estudiats anteriorment pel contingut – lament amorós –, l'extensió – no més d'un parell de centenars de versos –, el principi d'alternança mètrica i certes característiques estructurals [...]. I encara més: responen, fet i fet, a l'evolució del terme, reduït progressivament, com sabem, al sentit de cant trist¹⁵.

Il medesimo discorso è valido anche per gli ultimi due esemplari in esame. Entrambi, come si è detto, si inseriscono nel filone dei poemi narrativo-allegorici di argomento amoroso che incorporano citazioni di altri poeti, principalmente trovatori occitani, inaugurato da Raimon Vidal de Besalú nelle *novas Abril issia e mays intrava* e *So fo e-l temps com'era jays*, da Cerveri de Girona nel *Maldit bendit* e nella *Faula del rossynol*, e da Matfre Ermengau nel *Breviari d'amor*. Fra la fine del secolo XIV e la metà del XV vengono composti numerosi esemplari di centone poetico: in ordine approssimativamente cronologico abbiamo il *Roser de Vida Gaia* di Jaume March (R 95.2), il *salut d'amor* anonimo *Destret d'emors mi clam a vos* (R 0.38), il *Procés* di Francesc de la Via (R 192.1 e 192.2), la *Passio amoris secundum Ovidium* di Jordi de Sant Jordi (R 164.14), il *Conhort* di Francesc Ferrer (R 61.8) e, infine, i due testi in questione, *Tant mon voler s'es*

¹³ Pagès (1936: 155).

¹⁴ Archer (1997: 981).

¹⁵ Cabré (1987: 120 e 121).

dat a 'mors di Pere Torroella e *La Glòria d'amor* di Bernat Hug de Rocabertí¹⁶. A parte questi ultimi due e la *Passio amoris* di Jordi de Sant Jordi, tutti i poemi citati presentano la medesima forma metrica, *noves rimades* di ottosillabi o esasillabi. *Tant mon voler* di Pere Torroella impiega la quartina caudata, mentre la *Glòria d'amor* di Bernat Hug de Rocabertí un'alternanza di tre strutture: i canti I-II e V-X sono in terzine di decasillabi con formula rimica a b a c d c e f e, etc.¹⁷; il III è in *noves rimades* di ottosillabi; il IV in terzine caudate. In tutti questi esemplari, gli inserti lirici mantengono la loro struttura metrica e vengono inglobati nel racconto attraverso collegamenti *capcaudat* fra il primo verso della citazione e l'ultimo con cui si interrompe la narrazione e, viceversa, l'ultimo verso della citazione e il primo con cui riprende la narrazione. Un discorso a parte va fatto per la *Passio amoris* di Jordi de Saint Jordi, che

és el resultat d'un procés d'hibridació de dues formes mètriques, la codolada i les noves rimades [...]. A banda de l'exordi, en *codolada*, l'alternança de les dues formes està regulada per la inserció de les citacions segons el criteri següent: si la citació és en decasíl·labs, la part narrativa que segueix és en hexasíl·labs apariats (segons el model de les noves rimades); si els versos citats oscil·len entre les sis i les nou síl·labes, la continuació narrativa reprèn l'esquema de la codolada (que té com a forma més habitual l'esquema: a8 b4 b8 c4 c8 [...])¹⁸.

Queste opere hanno in comune alcune opzioni formali, la tecnica della farcitura lirica e il tema di matrice cortese, ma differiscono sensibilmente nell'ispirazione complessiva, che può essere volta a

¹⁶ Sui *poemes col·lectius* si vedano gli studi complessivi di Massó i Torrents ([1923] 2012: XXX-XLI e 6-122), Riquer (1993), Fratta (2004) e Fratta (2005: 199-208). Nel corpus di riferimento non vengono di norma inclusi testi in cui la pratica della citazione non è sistematica, come il *Compte final* di Pere March (R 96.10), o in cui gli inserti lirici sono opera dello stesso autore, come nel racconto anonimo *Fronchino e Brissona* (R 0.27) o nel *Letovari* di Joan Basset (R 14.10), anche se qui sono attribuiti a poeti fittizi: cfr. Cabré (1993: 54).

¹⁷ Heaton (1916: 46-47, nota 2) considera il metro prevalente della *Glòria d'amor* come una semplificazione della terzina dantesca la cui esatta riproduzione «would have proved too difficult a task for Rocabertí, who, after all, was a poet of only mediocre, if not inferior, talent». Questa struttura ternaria, che prevede un verso irrelato al centro e il rinnovo costante delle rime di sequenza in sequenza non ha, a mia conoscenza, altre attestazioni.

¹⁸ Fratta (2005: 202).

volta allegorica, narrativa, didattico-speculativa, e nell'impiego che gli autori fanno delle *auctoritates* citate.

Per limitarmi ai due testi cui mi interesse più da vicino, ricordo che *Tant mon voler* presenta un'esile cornice narrativa all'interno della quale l'autore descrive le sofferenze cui va incontro l'amante attraverso le voci di ventotto poeti catalani, castigliani, francesi e occitani cui è affidato il compito di tracciare una minuziosa fenomenologia del mal d'amore. L'opera di Pere Torroella viene spesso accostata al *Conhort* di Francesc Ferrer, in cui tredici poeti appaiono in sogno all'amante afflitto da una dama priva di mercede per consolarlo e condividere con lui le loro esperienze negative: il risultato è un catalogo di *malas coblas* che attaccano le donne. Condotti al cospetto del re, che vorrebbe punirli per i loro discorsi misogini, i *trobadors* vengono difesi con successo da Boccaccio e Cerveri de Girona, ossia dai loro autorevoli versi in materia di vituperio muliebre. Oltre al tema della malattia d'amore, declinato in un registro serio in *Tant mon voler* e burlesco nel *Conhort*, i due poemi condividono rispetto ai loro antecedenti catalani un impianto più rigoroso, che prevede la citazione di strofe intere, distinte chiaramente dal resto della narrazione grazie alla menzione esplicita dei rispettivi autori. Tanto Ferrer quanto Torroella, inoltre, selezionano in larga misura versi di poeti loro contemporanei o quasi: il primo attinge soprattutto dalla produzione catalana, mentre il secondo apre per la prima volta al repertorio castigliano. Se sussiste un rapporto di imitazione fra i due testi, non è possibile precisarne la direzione, tanto più perché la loro datazione è incerta: la composizione di *Tant mon voler* è stata ricondotta al periodo in cui Torroella era di stanza presso la corte di Giovanni di Navarra, fra il 1436 e il 1451; quella del *Conhort* fra il 1448 e il 1449¹⁹. Entrambi, in ogni caso, potrebbero essersi ispirati al *Perillos tractat*, l'ultima parte del *Breviari d'amor* di Matfre Ermengau²⁰.

La *Glòria d'amor* di Bernat Hug de Rocabertí è un poema allegorico che ricalca la struttura della *Commedia*: l'autore-protagonista compie un viaggio attraverso l'inferno, il purgatorio e il paradiso

¹⁹ Per la datazione cfr. rispettivamente Rodríguez Risquete (2011: 53) e Auferil (1989: 92-93).

²⁰ Si vedano gli studi Cantavella (1989), Grifoll (2000), Avenzoa (2003).

degli amanti, incontrando lungo il suo cammino celebri coppie della letteratura medievale, personificazioni di vizi e virtù e qualche personaggio realmente esistito. Oltre a Dante, fonti di ispirazioni sicure sono il *Roman de la Rose*, l'*Amorosa visione* di Boccaccio e i *Trionfi* di Petrarca, ma in realtà tutta l'opera è permeata di citazioni e richiami intertestuali al canone letterario italiano, francese e occitano²¹. Il poema fu composto al più tardi dopo il 1467, anche se un'ipotesi recente ne anticipa la datazione agli anni cinquanta del 1400²².

Nonostante la loro chiara appartenenza alla tradizione del *versus cum auctoritate*, *Tant mon voler* e il IV canto della *Glòria d'amor* vengono ricondotti da Pagès al genere del *lai* in virtù della sola struttura metrica e di una generica presenza del tema della sofferenza d'amore. Questa conclusione viene giustamente respinta da Cabré, il quale ribadisce che «la forma en qüestió i el terme [lai] no es corresponen unívocament»²³. Rispetto al poema polimetrico di Rocabertí, lo studioso giustifica l'impiego della terzina caudata nel IV canto non tanto in base al fatto che qui si raccontano «les tourments infligés aux dames qui sont restées insensibles à l'amour»²⁴ come voleva Pagès, ma perché la rappresentante per eccellenza della crudeltà femminile è francese, la «Dama San[s] Marci» (v. 392) di Alain Chartier, di cui vengono anche citati quattro versi. In definitiva, Cabré suggerisce che la terzina caudata viene usata in questa sezione della *Glòria d'amor* per la sua associazione alla letteratura francese²⁵. Mi sembra più plausibile che Rocabertí nel riproporre questo modulo metrico abbia semplicemente voluto imitare Torroella: è noto infatti che quest'ultimo fu suo amico e ispiratore²⁶.

Converrà, in ogni caso, affrontare il problema dell'origine e della primitiva diffusione del metro. L'ipotesi prevalente è che la terzina/quartina caudata di ottosillabi e quadrisillabi derivi dalla produzione in lingua d'*oïl* e d'*oc*, all'interno della quale conta illustri pre-

²¹ Cfr. Heaton (1916: 41-45).

²² Cfr. Bassegoda Pineda (2011: 157-172).

²³ Cabré (1987: 117).

²⁴ Pagès (1936: 155).

²⁵ Cabré (1987: 118).

²⁶ Sui rapporti fra Rocabertí e Torroella cfr. Rodríguez Risquete (2007) e Bassegoda Pineda (2011).

cedenti²⁷. Rispetto alla prima tradizione, la forma viene impiegata in maniera sistematica soprattutto da Rutebeuf in buona parte dei suoi *dits*, al punto che i suoi editori, Edmond Faral e Julia Bastin, coniano la dicitura *tercet coué* per identificarla²⁸. Nei secoli XIV–XV appare più raramente: segnale in particolare *Le livre des quatre dames* di Alain Chartier per la grande fortuna e diffusione che questo autore ha avuto in area catalana. La prima attestazione del modulo si registra tuttavia in ambito occitano nel *salut d'amor Dona, la genser c'om demanda* (*BEdT* 406.I), se si considera attendibile la sua attribuzione a Raimon de Miraval, trovatore attivo fra la fine del secolo XII e gli inizi del XIII²⁹.

Un secondo orientamento critico ipotizza che la terzina/quartina caudata costituisca una variazione – nello specifico, un ampliamento – della *codolada* catalana, metro narrativo con una struttura del tipo a8 a8 b4 b8 c4 c8 d4 d8, etc., diffuso a partire dalla fine del secolo XIV soprattutto nella poesia satirica e destinato a una fortuna di lunga durata nella produzione di matrice popolareggiante almeno fino al secolo XIX³⁰. L'origine della *codolada* è controversa. Alcuni pensano che sia una forma autoctona, altri di provenienza italiana, ma è assai probabile che derivi anch'essa dalla tradizione gallo-romanza. Una forma del tutto coincidente con quella della *codolada* si riscontra infatti in alcune *resveries* francesi della metà del secolo XIII e in un gruppo di testi occitani piuttosto tardi, segnatamente nella novella allegorica *Lai on cobra sos dregs estatz* (*BEdT* 345.I) di Peire Guillem de Tolosa, nell'*Ensenhamen del guarso* (*BEdT* 289.I) di Peire Lunel de Monteg, nel sermone *Arlabecca* e in due componimenti lirici inseriti nella seconda redazione in prosa delle *Leys d'Amor*. Ciò induce Costanzo Di Girolamo a concludere che

²⁷ Si vedano principalmente Pagès (1936: 151–154), Cabré (1987: 111–116), Di Girolamo (2003: 50).

²⁸ Si veda per una panoramica complessiva con ricca bibliografia Gaggero (2016). Per la definizione e descrizione del *tercet coué* impiegato da Rutebeuf si veda Faral / Bastin (1959–1960: 202–211). Prima di Rutebeuf, la struttura metrica è attestata, in una forma non ancora regolare e utilizzata piuttosto come nucleo ritmico in un contesto narrativo, nel *Piramus et Tisbé* e nel *fabliaux Richeut*, entrambi databili nella seconda metà del secolo XII.

²⁹ Sui problemi di attribuzione del testo cfr. Gaggero (2016: 192).

³⁰ Rossich (1983: 484), Gaggero (2016: 270).

la forme a des origines françaises, mais a été utilisée dans un genre très particulier, celui des comptines, les *resveries*, dépourvues de sens ou de sens discordant; ella a dû avoir une diffusion limitée dans le Midi dans les genres narratifs et didactiques et, de là, elle est passée dans les pays catalans³¹.

La derivazione della terzina/quartina caudata dalla *codolada* appare plausibile in ragione della loro affinità strutturale, ma in ogni caso i due metri vanno tenuti distinti per la loro specializzazione tematica: la *codolada*, come si è detto, è adoperata principalmente dai «poetes satírics» e nella «literatura de certàmens»³², mentre la terzina/quartina caudata trova impiego nella produzione cortese di registro alto.

È da considerare anche una terza possibilità, ossia che la terzina/quartina caudata rappresenti un'evoluzione del *lai* strofico catalano, discendente a sua volta dal *lai lyrique* francese. Negli esemplari conservati del genere, a fronte di una varietà di soluzioni formali, si registrano alcune costanti, come la combinazione di un verso lungo con uno corto – solitamente ottosillabo/quadrisillabo o decasillabo/quadrisillabo – e la tendenza, nell'evoluzione diacronica del genere, all'isostrofia e alla riduzione del numero e della lunghezza delle strofe fino a raggiungere le dimensioni abituali della canzone³³. La strofa iniziale di uno dei primi *lai* composti in catalano, *Amors, qui tost fer, quant li play* (R 59.2) di Andreu Febrer, presenta uno schema che si avvicina molto alla quartina caudata: a8 a8 a8 b4 a8 a8 a8 b4 b8 b8 b8 a4 b8 b8 b8 a4. I sedici versi che la compongono possono essere infatti scanditi in sequenze quaternarie di ottosillabi e quadrisillabi; si rileva inoltre una ripresa *capcaudada* della rima b fra l'ottavo e il nono verso che da un lato sottolinea la bipartizione della strofa, dall'altro introduce il rovesciamento dell'ordine delle rime. Andreu Febrer, noto per la sua vasta conoscenza della poesia francese, occitana e italiana e per il suo sperimentalismo metrico, riprende dalla tradizione gallo-romanza alcuni generi, come il *lai*, la

³¹ Di Girolamo (2003: 66). Le diverse ipotesi circa l'origine e l'etimologia della *codolada* sono riassunte da Gaggero (2016: 265-270), cui rinvio anche per ulteriori approfondimenti bibliografici.

³² Rossich (1983: 479).

³³ Cabré (1987: 97).

ballata, la canzone a *rims estramps*, adattandoli al proprio gusto e diffondendoli nella poesia catalana³⁴. È lecito dunque supporre che la particolare foggia della prima strofa di *Amors, qui tost fer* possa essere alla base della terzina/quartina caudata usata dai successori di Febrer in diversi contesti.

Se non è possibile individuare con certezza il percorso attraverso il quale questa forma metrica è giunta ad arricchire lo strumentario dei poeti catalani, si può in ogni caso tracciare la sua breve parabola in questa tradizione. Ausiàs March si serve per la prima volta della terzina/quartina caudata in un canto che mette in scena l'io' dell'autore secondo un modello di soggettività letteraria inaugurato dai goliardi, perfezionato da Rutebeuf e ancora coltivato da poeti suoi contemporanei, come François Villon e Charles d'Orléans. In seguito, la forma viene usata, forse in contemporanea, nei generi del *poema col·lectiu* e del *lai* non strofico. A Jordi de Saint Jordi si deve la prima innovazione della morfologia dei poemi a citazione, che prima di lui vengono composti in *noves rimades*: la *Passio amoris* è «una exhibició de virtuosisme, una demostració de les seves capacitats tècniques, una prova (tal vegada inacabada) del seu domini excepcional de la tradició poètica romànica i de tota forma mètrica»³⁵. Pere Torroella, imitato con ogni probabilità da Bernat Hug de Rocafortí, affianca alla soluzione virtuosistica di Jordi de Saint Jordi l'alternativa, senz'altro meno ambiziosa, della terzina-quartina caudata. La figura di Torroella è del resto centrale anche per l'applicazione di questa forma metrica ai contenuti tipici del *lai*. Il fitto reticolo di richiami intertestuali a *Qui volra veur'un pobr'estat* rinvenuti negli esemplari di Artal de Claramunt, Ramis, Mossèn Navarro e dell'anonimo autore di *O! Be puch dir que mala sort* testimonia che il componimento di Pere Torroella ha inaugurato una micro-tradizione di *lais* non strofici molto coesa a livello di forma, contenuto e stile.

In conclusione, la terzina/quartina caudata di ottosillabi e quadrisillabi, derivata dalla poesia gallo-romanza – direttamente o per intermediazione di una personalità eccezionale come quella di Andreu Febrer o di un genere celebre come la *codolada* –, subisce nella produzione catalana un processo di regolarizzazione formale e con-

³⁴ Si veda a riguardo Di Girolamo (2003: 46-59).

³⁵ Fratta (2005: 208).

tenutistica grazie all'operato di poeti di prima grandezza, come Ausiàs March e Pere Toroella: il primo la inaugura in un componimento che può essere considerato il suo testamento umano e poetico; il secondo, sulla scia del maestro, la diffonde, assicurandole un'esistenza breve ma di grande intensità, nel cerchio ristretto dei suoi seguaci.

BIBLIOGRAFIA

- Archer, Robert, 1999. Ausiàs March, *Obra completa*, edició de R. A., 2 voll., Barcelona, Barcanova.
- Auferil, Jaume, 1989. Francesc Ferrer, *Obra completa*, a cura de J. A., Barcelona, Barcino.
- Avenozza, Gemma, 2003. «Poetas catalanes del XV y trovadores. Pere Torroella y el *Perillos tractat*», in Rossana Castano / Saverio Guida / Fortunata Latella (éds.), *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d'oc. Actes du Septième Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes* (Reggio Calabria-Messina, 7-13 juillet 2002), 2 voll., Roma, Viella, vol. I, pp. 25-40.
- Bassegoda Pineda, Enric, 2011. *Vida i obra de Fra Bernat Hug de Rocabertí*, Tesi doctoral, Universitat de Girona.
- BEdT = *Bibliografia elettronica dei trovatori*, a cura di Stefano Asperti, online <<http://www.bedt.it>>
- Cabré, Lluís, 1987. «El conreu del lai líric a la literatura catalana medieval», in *Llengua i literatura*, 2, pp. 67-132.
- , 1993. Pere March, *Obra completa*, Barcelona, Barcino.
- Cantavella, Rosanna, 1989. «Del *Perillos tractat* al *Conhort* de Francesc Ferrer», in Antoni M. Badia Margarit / Michel Camprubí (eds.), *Actes del vuitè Col·loqui internacional de llengua i literatura catalanes* (Tolosa de Llenguadoc, 12-17 de setembre de 1988), 2 voll., Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, vol. I, pp. 449-458.
- Cornagliotti, Anna, 1987. «Els sirventesos de Domenico Cavalca en la traducció catalana de Pere Busquets», in *Miscel·lània Antoni M. Badia i Margarit*, 8 voll., Barcelona 1984-1988, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, vol. VII (1987), pp. 55-102.
- Di Girolamo, Costanzo, 2004. Ausiàs March, *Páginas del Cancionero*, introducción, edición y notas de C. Di G., traducción de José María Micó, Madrid-Buenos Aires-Valencia, Pre-textos.
- , 2003. «La versification catalane médiévale entre innovation et conservation de ses modèles occitans», in *Revue des langues romanes*, 107, pp. 41-74.
- Faral, Edmond / Julia Bastin, 1959-1960. *Oeuvres complètes de Rutebeuf*, publiée par E. F et J. B., 2 voll., Paris, Picard.

- Fratra, Aniello, 2004. «I trovatori nella memoria: citazioni trobadoriche nei poeti catalani dei secoli XIV e XV», in Anna Ferrari / Stefania Romualdi, “*Ab nou cor et ab nou talen*”. *Nouvelles tendances de la recherche médiévale occitane. Actes du Colloque AIEO* (L’Aquila, 5-7 juillet 2001), Modena, Mucchi, pp. 229-240.
- , 2005. Jordi de Sant Jordi, *Poesies*, edició crítica d’A. F., Barcelona, Barcino.
- Gaggero, Massimiliano, 2016. *Per una storia romanza del rythmus caudatus continens: testi e manoscritti dell’area galloromanza*, Milano, Ledizioni.
- Gómez Fargas, Rosa María, 1989. «Peculiaridades lingüísticas aragonesas en *Triste deleytación*», in *Archivo de Filología Aragonesa*, 42-43, pp. 21-64.
- , 1992. «*Triste deleytación*: ¿novela de clave?», in *Revista de literatura medieval*, 4, pp. 101-122.
- Grifoll, Isabel, 2000. «Pervivències i innovacions poètiques en temps d’Alfons el Magnànim: *Lo conhort* de Francesc Ferrer», in *La Corona d’Aragona ai tempi di Alfonso il Magnanimo. I modelli politico-istituzionali. La circolazione degli uomini, delle idee e delle merci. Gli influssi sulla società e sul costume. XVI Congresso internazionale di storia della Corona d’Aragona* (Napoli-Caserta-Ischia, 18-24 settembre 1997), 2 voll., Napoli, Paparo, vol. II, pp. 1463-1488.
- Heaton, Harry Clifton, 1916. *The Gloria d’Amor of Fra Rocabertí: A Catalan Vision Poem of the 15th Century*, edited with introduction, notes and glossary by H. C. H., New York, Columbia University Press.
- Marfany Simó, Marta, 2012. «El lai en català de la *Triste deleytación*», in Rafael Alemany Ferrer / Francisco Chico Rico (eds.), *Actas del XVIII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* (Alicante 9-11 de septiembre 2010), Alicante, Universidad de Alicante, pp. 281-291.
- Massó i Torrents, Jaume, [1923] 2012. *La cançó provençal en la literatura catalana cent anys després*, nuova edizione con introduzione note a cura di Meritxell Simó, Firenze, Edizioni del Galluzzo.
- Pagès, Amédée, 1936. *La poésie française en Catalogne du XIII^e siècle à la fin du XV^e*, Toulouse-Paris, Privat-Didier.
- Parramon i Blasco, Jordi, 1992. *Repertori mètric de la poesia catalana medieval*, Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat.
- R = *Rialc. Rialc. Repertorio informatizzato dell’antica letteratura catalana*, a cura di Costanzo Di Girolamo, online <<http://www.riale.unina.it/>>
- Ramírez Molas, Pere, 1980. «El problemàtic cant 128 d’Ausiàs March i la tradició manuscrita», in *Estudis Universitaris Catalans*, 24, pp. 497-512.
- Rodríguez Risquete, Francisco Javier, 2007. «El mestratge Pere Torroella», in Sadurní Martí (ed.), *Actes del tretzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes* (Universitat de Girona, 9-12 de setembre de 2003). Volum III, Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, pp. 337-362.
- , 2011. Pere Torroella, *Obra completa*, a cura di F. J. R. R., 2 voll., Barcelona, Barcino.

- Rohland de Langbehn, Regula, 1983. *Triste deleytación*, a cura di R. R. de L. Morón, Universidad de Morón.
- Rossich, Albert, 1983. «La codolada, una forma mètrica catalana», in *Estudis Universitaris Catalans*, 25, pp. 473-488.
- Riquer, Isabel de, 1993. «Poemas catalanes con citas de trovadores provenzales y de poetas de otras lenguas», in *O cantar dos trovadores. Actas do Congreso* (Santiago de Compostela, 26 e 29 de abril de 1993), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1993, pp. 289-314.
- Riquer, Martí de, 1956. «*Triste deleytación*, novela castellana del siglo XV», in *Revista de filología española*, 40, pp. 33-65.
- , 1964. *Història de la literatura catalana. Part antiga*, 3 voll., Barcelona, Ariel.

Antonio Di Silvestro

SULLA GENESI DELLA *DUCHESSA DI LEYRA*

In anni di reperimenti e nuove acquisizioni delle carte verghiane, che hanno portato e portano tuttora a rivedere la storia compositiva e la cronologia interna ed esterna delle sue opere, uno sguardo filologicamente più approfondito meriterebbero anche le scritture frammentarie, sia per il valore che il 'non finito' assume nell'ambito di una poetica come quella di Verga, sia per i rapporti complessi, spesso dissimulati, che abbozzi e 'scartafacci' intrattengono con i testi compiuti. Si tratta molto spesso di scritture fortemente trasversali, che intersecano gli stadi compositivi di altre opere, e che richiedono pertanto non solo un'analisi diacronica delle loro stratificazioni interne, ma anche uno sguardo all'intertesto, tanto più necessario in quanto le testimonianze epistolari glissano non solo sui tempi di elaborazione, ma sovente sui titoli stessi.

Sul più illustre esempio di questa compagine di scritture (che includono anche diversi abbozzi teatrali, tra cui *L'onore* e *Le farfalle/La commedia dell'amore*)¹, ossia *La Duchessa di Leyra*, ben poco si è detto e indagato. Unico e mai discusso riferimento rimane tuttora la ricostruzione di Federico De Roberto, che in un articolo pubblicato sulla «Lettura»² corredeva il testo del romanzo (di cui, com'è noto, sono

¹ Mi permetto di rinviare a Di Silvestro (2014).

² A. XXII, n. 6, 1 giugno 1922. A questo articolo fanno riferimento tutti gli editori, derivando da esso il testo del romanzo, pubblicato da De Roberto sulla base di uno degli autografi verghiani. Ma De Roberto aveva in precedenza pubblicato, nelle colonne del «Giornale di Sicilia» del 27-28 marzo 1922, un altro articolo sulla *Duchessa*. Musumarra (1964), curatore del volume postumo di De Roberto, *Casa Verga*, pubblica un testo che risulta dalla fusione dei due articoli citati.

pervenuti soltanto il testo del primo capitolo e l'*incipit* del secondo) di una serie di avantesti eterogenei: elenchi dei personaggi, schemi della trama, notizie di archivio, fonti storiche, articoli e recensioni di riviste dell'epoca trascritti dallo stesso Verga. Il riscontro dei materiali pubblicati da De Roberto con quelli riprodotti nei microfilm Mondadori (bob. IX) conferma l'affidabilità della ricostruzione dell'amico 'filologo', desideroso di offrire una testimonianza integrale e testualmente sicura del lavoro di ricognizione storica compiuto dall'autore.

I prodromi del 'racconto' derobertiano si trovano già negli appunti preparatori dell'edizione a puntate del *Mastro-don Gesualdo*. Qui, oltre a una prima succinta cronologia («Nascita della duchessa di Leyra, che ha un figlio da suo cugino Corrado Rubiera nel 1838 e sposa il duca di Leyra nel 1839 e muore nel 1879»)³, richiama la nostra attenzione un breve ma fondamentale appunto, con cui l'autore mostra la ferma intenzione di saldare fin dall'inizio il secondo romanzo dei vinti con la narrazione progettata per quello successivo: «Accennare fin dai primi capitoli al duca di Leyra e spiegare meglio Corrado La Gurna»⁴. Inoltre negli elenchi dei personaggi troviamo una prima caratterizzazione psicologica della futura protagonista, qui chiamata ancora Elisabetta: «fine, delicata, magra, goccia della faccia dei malanni paterni, nervosa, sensibilità, malaticcia, ostinazione del padre, dignità della madre»⁵. È dunque chiaro, già nella fase ideativa del secondo romanzo, il proposito di ricostruire una precisa trafila ereditaria, dove alla inquietudine e alla sovraccitata sensibilità della donna (cui l'autore dedicherà nella prima redazione del *Mastro* quel 'romanzo nel romanzo' che occupa i capp. X e XI) si saldano i caratteri materni e paterni (anche se, per un ulteriore affinamento dell'araldica psicologica, Isabella diverrà, nel momento decisivo dell'abbraccio negato, «una vera Trao»)⁶.

³ Verga (1993: 246).

⁴ Verga (1993: 251). In uno schema ancora precedente (*Cronologia degli avvenimenti principali della vita di Mastro-don Gesualdo*) il nome della futura duchessa era Bianca, mentre quello della madre era Marina Margarone (Verga 1993: 242).

⁵ Verga (1993: 248).

⁶ È interessante notare che nelle *Indicazioni pel romanzo*, dove lo scrittore associa ad ogni personaggio un'immagine zoomorfa, la ragazza e il suo amante siano caratterizzati pressoché allo stesso modo: Isabella «faccia d'aquila fine, altera, nervosa»; Corrado «faccia d'aquila sensibile, fiacco, nervoso» (Verga 1993: 256).

Di fronte all'impossibilità di datare gli autografi rimasti (sia quelli del Fondo Verga, sia quelli appartenenti ai microfilm Mondadori), gli unici dati a nostra disposizione sono quelli esterni desunti dai carteggi, in particolare con Dina Di Sordevolo, con il traduttore Édouard Rod, con Giuseppe Treves e soprattutto con l'amico palermitano Ferdinando Di Giorgi. La corrispondenza con quest'ultimo fornisce, insieme ad alcune lettere ai Treves, una serie di indizi sul lavoro di ricerca documentaria profuso, con inaspettato entusiasmo, da un Verga desideroso di avventurarsi, nella vita e nella scrittura, nelle «alte classi» della nobiltà palermitana.

Le lettere al Di Giorgi (pubblicate da Navarra)⁷, integrate con quelle del destinatario (edite da Raya)⁸, ci fanno addentrare nel *background* storico del romanzo, che ne costituisce (in assenza, come si vedrà, di redazioni 'primitive' del I capitolo) l'effettivo 'avantesto'. Allo stato attuale dei reperimenti epistolari non sembrano sussistere notizie anteriori al 1896, che possiamo dunque assumere quale *terminus post quem* della composizione dell'opera. Il 28 aprile di quest'anno Verga domandava all'amico, «per un lavoro che *ha* tra le mani», una serie di «dati e documenti»

- su qualche visita del re Ferdinando II in Sicilia, e in particolare in Palermo fra il 1850 o 51 e il 1858;
- sulle feste che gli si fecero, ricevimenti, spettacoli, balli, ecc.;
- sulle cerimonie di corte in uso allora e sulle famiglie che avevano cariche o privilegi a corte.

A integrazione di questi dati egli chiedeva «la raccolta del giornale ufficiale d'allora [...] e altre memorie sincrone»⁹. Alle commissioni di Verga Di Giorgi rispondeva puntualmente, precisando altresì che nel periodo indicato non vi era stata alcuna visita a Palermo di Ferdinando II:

Bisogna nientemeno rimontare al '46 per avere notizia di una visita del re lazzarone qui, quando gl'imperiali di Russia visitarono Palermo e si fermarono un pezzo qui, piantarono le tende della Corte dalle parti dove abito io, cioè all'Olivuzza.

⁷ «36 lettere inedite di Verga a Ferdinando di Giorgi», in *L'Osservatore politico e letterario*, febbraio 1963; ora in Verga (1979).

⁸ Raya (1982).

⁹ Lettera a Verga del 28 aprile 1896, in Verga (1979: 312). Corsivo nostro.

L'alternativa era dunque quella di arretrare l'epoca del romanzo al 1846; questa scelta offriva il vantaggio di avere «tanti particolari vivi ed inediti» che l'amico palermitano avrebbe potuto prendere «proprio dalla bocca di testimoni oculari o che per lo meno ne conservano la tradizione». Diversamente, bisognava rinunciare a costruire la scena della visita reale, poiché «né Ferdinando né Francesco II hanno messo piede qui in quel torno di tempo»¹⁰. Qualche settimana dopo, Di Giorgi diceva di essersi adoperato per la ricerca di testimoni diretti dell'epoca, anche se ne erano rimasti pochi, e quelli che restavano «per la massima parte erano rimbacilliti dall'età e non ricordavano quasi nulla»; proponeva inoltre di avvalersi, per ragguagli più precisi, dei memoriali della corte borbonica, facendo leva sulla presenza di De Roberto a Napoli, dove il ricordo di quella corte era assai vivo e «il cerimoniale, tutto il piccolo mondo di corte era naturalmente lo stesso»¹¹.

Da una lettera di poche settimane dopo si intuisce come Verga avesse optato per un arretramento cronologico, con una evidente professione di fedeltà al *vero* storico: lo dimostra l'apprezzamento per il lavoro di ricerca svolto dall'amico su «qualche memoria del tempo ed estratti del giornale ufficiale dell'epoca». La lettura della prosa magniloquente ed enfatica delle cronache del tempo, in particolare quella del giornale ufficiale della corte borbonica («La Cerere»), doveva fornirgli, in una costellazione sociale molto diversa da quella dei romanzi precedenti, «un'idea dello stile officioso d'allora»¹², una sorta di pedale stilistico utile per *intonarsi*.

A metà giugno Di Giorgi prospettava la difficoltà di spedire la raccolta integrale della «Cerere», reperibile soltanto alla Biblioteca Comunale di Palermo, anche se all'autore avrebbe potuto interessare soltanto «quella mezza colonnina di sommaria e grottesca cronaca cittadina formante la parte *non ufficiale* d'ogni numero»¹³. Alla fine del mese il premuroso corrispondente si impegna a procurare degli estratti del cosiddetto *Diario Lo Bianco*, chiarendo che esso sarebbe stato prezioso «poiché la data coincide e l'avvenimento emerge, as-

¹⁰ Lettera a Verga del 2 maggio 1896, in Raya (1982: 258)

¹¹ Lettera a Verga del 19 maggio 1896, in Raya (1982: 259-260). Corsivi nostri.

¹² Lettera a Di Giorgi del 22 maggio 1896, in Verga (1979: 315-316).

¹³ Lettera a Verga del 12 giugno 1896, in Raya (1982: 260).

sorbendo tutta la vita cittadina – la ricostruzione dell’antico festino palermitano, che si presta ad un grande sfoggio di colore»¹⁴. Tuttavia Verga, nonostante la dovizia di documenti profusi per un lavoro in cui la ricerca storico-documentaria sembra sovrastare l’elaborazione artistica, sente il bisogno di immergersi nel mondo dell’aristocrazia palermitana, facendo alcuni viaggi nel capoluogo, di cui parla al suo potenziale futuro editore: «dovrei fare una corsa a Palermo per certi appunti da prendere e notizie riguardanti la Duchessa di Leyra che non lascio più, se Dio mio aiuta e il diavolo non ci mette la coda»¹⁵.

Ma Treves non è solo un interlocutore editoriale. Verga infatti lo interpella per consultare «un giornale di mode tra il 1840 e il 1850», per poter avere dettagli su «uniformi», «mobili», «equipaggi, tutte le minuzie della vita grande e piccola»¹⁶. Alla fine del '96 gli confida: «ho lavorato al romanzo *La Duchessa di Leyra* e non ne sono malcontento»¹⁷. È probabile che a questo anno risalga- no gli appunti preparatori contenuti su fogli riciclati (sul verso) dalle bozze di stampa della versione scenica della *Lupa*. Queste bozze si riferiscono alla prima edizione completa del teatro verghiano, che presenta in ordine cronologico inverso i tre testi teatrali finora scritti dal catanese, ossia *La Lupa*, *In portineria*, *Cavalleria rusticana*. Ciò depone per un utilizzo di questi fogli all’altezza appunto del 1896.

In queste carte, numerate in alto al centro con matita blu da 1 a 5 (solo il foglio numerato 3 viene utilizzato anche per poche righe sul verso), Verga trascrive alcuni brani della «Cerere», mentre su un’altra carta scrive sul recto e verso (anche quest’ultimo occupato da due pagine affiancate delle bozze della *Lupa*, utilizzate in tutti gli spazi liberi) un abbozzo del cap. I, in cui però, tranne un breve brano, sono ripresi brani del giornale diversi da quelli trascritti nelle stesure successive. Ecco il ‘primo’ *incipit* del romanzo¹⁸:

¹⁴ Lettera a Verga dell’8 novembre 1896, in Raya (1982: 263).

¹⁵ A Giuseppe Treves, Catania, 2 ottobre 1896, in Raya (1986: 172).

¹⁶ A Giuseppe Treves, Catania, marzo 1897, in Raya (1986: 176).

¹⁷ A Giuseppe Treves, Catania, 16 novembre 1896, in Raya (1986: 173).

¹⁸ FM, bob. VIII, ftt. 250-257. Trascriviamo il brano nella redazione corretta. I puntini tra parentesi quadre indicano una parola o gruppi di lettere illeggibili.

“S.M. il Re Nostro Signore (D.G.) coll’Augusta Sua Consorte e S.A. Reale il Duca di Calabria arriveranno a Palermo domani, alle ore 15. Le Autorità Civili e Militari, i Gentiluomini di Camera e le Dame di Corte saranno ricevere le LL. MM. allo sbarcatoio, appositamente eretto. Le carrozze degli invitati avranno accesso dalla Virgo Maria. Come tuonava il cannone di Castellammare, il popolaccio s’acalcava dietro la doppia fila di soldati.

La berlina di gala della Duchessa di Leyra s’imbatté appunto nell’equipaggio della baronessa Santagrazia che usciva da porta Felice, muso contro muso. I quattro cavalli che si fiutavano quasi e sbuffavano d’orgoglio dalle narici fumanti. Attraverso i cristalli apparve il profilo secco ed altero della Santagrazia, che dava qualche ordine al suo cocchiere. Ma don Leopoldo, rigido nella sua serpe blasonata, diede una sapiente strapata di redini, e passò oltre colla fronte altera, senza badare alle [...] dell’animale e all’[assenza] della sbirraglia.

Si tratta di un breve lacerto narrativo, del tentativo di incastonare in un contesto di cronaca ufficiale un episodio che, pur distante da quello del testo definitivo, prefigura la parabola di quell’‘esclusa’ che Verga aveva prefigurato nella prefazione ai *Malavoglia*.

Da un confronto di questo primo *incipit* con il testo edito da De Roberto si vede come Verga sviluppasse le implicazioni contenute in un episodio apparentemente marginale (una semplice questione di precedenza), facendone una sorta di *mise en abîme* della storia¹⁹:

Prima stesura

La berlina di gala della Duchessa di Leyra s’imbatté appunto nell’equipaggio della baronessa Santagrazia che usciva da porta Felice, muso contro muso. I quattro cavalli che si fiutavano quasi e sbuffavano d’orgoglio dalle narici fumanti. Attraverso i cristalli apparve il profilo secco ed altero della Santagrazia, che dava qualche ordine al suo cocchiere. Ma don Leopoldo, *rigido nella sua serpe blasonata*, diede una

Testo De Roberto

La berlina di gala della duchessa di Leyra s’imbatté appunto nell’equipaggio di casa Rio all’uscire di Porta Felice, proprio faccia a faccia, le bestie superbe che si mettevano quasi le gambe addosso, e le due rivali che si salutavano per forza, all’urto dell’improvvisa fermata. Donna Fernanda Rio squadrò dalla testa ai piedi l’insolente che osava prendere il passo su di una Santapaola di Pietrapizzuta. – Casa di

¹⁹ Indico con il corsivo alcune corrispondenze testuali. Il testo della prima stesura è stato riportato al netto delle correzioni.

sapiente strappata di redini, e *passò oltre colla fronte altera*, senza badare alle [...] dell'a[animale] e all'assenza della sbirraglia.

Leyra! – Tocca a me ch'ero primo in fila! – Accorse anche don Cosimo il brigadiere vociando e sbracciando quando i due cocchieri stavano già per alzare la frusta. Ma don Leopoldo, *fiero dello stemma dei Leyra su cui troneggiava un serpe*, diede una vigorosa strappata di redini e *passò come un Dio*. Donna Fernanda Río scese allo sbarcatoio verde dalla bile. Però era signora nata, lei, e sapeva come starci in mezzo alle sue pari, amiche e parenti, tutte che le facevano festa e se la ridevano sotto il naso.

Alcune correzioni interne a questa incerta prova di attacco mostrano l'accuratezza di una ricerca linguistico-stilistica attenta soprattutto al lessico²⁰: *nobili corsieri > quattro cavalli; balenò l'occhio nero e il profilo > apparve il profilo secco ed altero; spinse la pariglia della duchessa > diede una sapiente strappata di redini*.

Al 1896 sono da assegnare anche due brevi schemi del romanzo, non compresi tra i materiali editi da De Roberto, identificati mediante un appunto a matita (probabilmente di mano dei Perroni) con le lettere **a** e **b**. Tali schemi differiscono per poche lezioni sostanziali, ad esempio nelle ultime righe di **a**, dove si accenna all'argomento del cap. I: «1846 0-47 Ricevimento del Re Ferdinando II a Palermo – Prime gelosie con l'alta nobiltà Palermitana, e umiliazioni della figlia di Mastro-don Gesualdo (a quest'epoca essa ha 27 anni)»²¹. Più seccamente referenziale il testo di **b**: «1846 11 luglio Arrivo del Re Ferdinando II a Palermo, e ricevimento della nobiltà palermitana – A quell'epoca la duchessa ha 27 anni»²². Quella delle «gelosie con l'alta nobiltà» e delle «umiliazioni» è una traccia che Verga svilupperà solo per brevi accenni nell'unico capitolo compiuto, ma che risulta coerente con il primo *identikit* della duchessa, che nella prefazione ai *Malavoglia* è «un'intrusa nelle alte classi».

²⁰ La lezione posta prima della parentesi uncinata è stata cassata da Verga.

²¹ FM, bob. IX, ft. 166.

²² FM, bob. IX, ft. 167.

A differenza di **a**, lo schema **b** va preso in considerazione per almeno due aspetti: 1) a proposito della relazione di Isabella con Corrado La Gurna si parla di «amore illegittimo» e non di «scappata»; 2) quando viene fatto il nome del figlio nato da Isabella e Corrado, ossia Scipione, viene posto tra parentesi il titolo del quarto romanzo del ciclo.

Probabilmente coevo a questi primi appunti è un altro *incipit*, che si interrompe a metà di una carta sciolta, dove Verga, pur apponendo l'intitolazione "Cap. 1", stende un breve schema narrativo, nel quale mette a fuoco sia la già ricordata questione di precedenza tra la duchessa e la signora Rio (qui «Leo»), sia una serie di altri personaggi. Accenna poi in interlinea alla vicenda dell'innamoramento della giovane per Pippo Franci, ponendo progressivamente in rilievo il dramma dell'esclusione sociale:

S'innamora del giovane Pippo Franci, il quale la tradisce per Donna Eleonora Leo. Sacrifica il padre, la madre, e i figliuolo Scipione. Diviene l'amante per vanità di Don Roberto Francalanza, il quale al ritorno di La Gurna lo minaccia di farlo arrestare²³.

Successivo a quello descritto è un altro schema, che precede con buona probabilità quello più ampio edito da De Roberto²⁴. Basta mettere a confronto i brani in cui viene descritta la figura del Duca:

FM, bob. VIII, ft. 165

Il Duca rovinato, orgoglioso, costretto a vivere a spese del suocero e della moglie, finge d'ignorarlo, ma ne soffre in segreto, ferito nel più vivo del suo orgoglio, e riversa incosciamente (*sic*) i suoi segreti tormenti sulla moglie. Gran signore nonostante, singolarmente delicato, geloso a modo suo superba-

FM, bob. VIII, ft. 168
(testo De Roberto)

Il duca, suo marito, gran signore, è costretto a venire a patti col bisogno, prodigo e rapace, altero e debole, soffrendo in segreto di tutte le umiliazioni che gl'infligge quella forzata unione – all'onore e alla vanità – e forse anche alla gelosia, se un istante è stato attratto dalla delicata bellezza della moglie – ma

²³ FM, bob. IX, ft. 162 Questo brano è anche pubblicato in Musumarra (1964: 225).

²⁴ Lo schema completo si trova in Musumarra (1964: 220-222).

mente e di nascosto, soffrendo lui stesso, prima di tutto delle sofferenze che riversa sulla moglie.

troppo superbo per mendicarne, a suo credere, la simpatia e l'affezione, troppo mondano per svelare la gelosia che lo tormenta – temendo sempre che gli possa venir rimproverato a calcolo quel matrimonio. – Questo è il suo incubo, il suo spauracchio, specialmente se sospetta della nascita clandestina di Scipione – oscuro segreto fra lui e la moglie – che gl'impone la padronanza spietata di sé medesimo ad ogni minuto – e il contegno glaciale e cortese, ma segretamente ostile verso la moglie.

Alla fine del 1898 Verga scrive al Rod che sta «lavorando assiduamente» alla *Duchessa*, fornendo per la prima volta un *terminus ante quem*, ossia il 1° semestre del 1899, e parlando di una traduzione francese che avrebbe addirittura dovuto precedere la pubblicazione in italiano²⁵. Agli inizi dell'anno seguente egli sembra avere interrotto la scrittura del romanzo per tornare a documentarsi dal vivo sul *milieu* prescelto. Parla infatti al Di Giorgi dell'invito ricevuto dal Principe di Trabia ad un ballo «che dev'essere proprio da vedere»²⁶, mentre col Treves torna a discutere delle sue note di costume: «Le mie note per la *Duchessa di Leyra* s'arricchiscono sempre più e diventano preziose per l'accoglienza che ho trovato a Palermo e le impressioni che ne ho riportate»²⁷. Ad aprile, nuovamente a Di Giorgi, scrive: «ho sulle braccia, sulle spalle, sulla pancia questo romanzo che mi prende tutto, che mi preoccupa a scadenza fissa peggio di una cambiale da cui non voglio e non posso distogliere neppure un minuto della mia vita *attiva*»²⁸. Della metà del '99 è la lettera al suo prediletto traduttore francese, al quale Verga confida di essersi messo «nella pelle dei *suoi* personaggi», descrivendo le difficoltà di rappresentazione degli ambienti più elevati, in quanto

²⁵ A Édouard Rod, 10 novembre 1898, in Longo (2004: 239).

²⁶ A F. Di Giorgi, 26 gennaio, 1899, in Verga (1979: 336-337).

²⁷ A Giuseppe Treves, 3 febbraio 1899, in Raya (1986: 337).

²⁸ A F. Di Giorgi, 8 aprile 1899, in Verga (1979: 339).

«complicati e tutti esprimendosi per sottintesi», a causa «di quella specie di maschera e di sordina che l'educazione impone alla manifestazione degli stessi sentimenti, e alla vernice quasi uniforme che gli usi, la moda, il linguaggio quasi uniforme nella stessa società tendono a rendere pressoché internazionale in una data società»²⁹.

Sono anni di sostanziale stasi. Di una nuova ripresa dell'opera si parla solo a partire dal 1901, come rivelano le lettere a Dina di Sordevolo, nelle quali sembra di cogliere una rinnovata fiducia ed un inedito entusiasmo nell'impresa: «La novella [*La caccia al lupo*] l'ho messa da parte [...] E son tornato invece alla *Duchessa* che torna a piacermi di più» (29 giugno 1906); «Ora sono nella *Duchessa* sino al collo, almeno per quel tanto che mi lasciano le faccende e le noie più pressanti e meno letterarie» (7 luglio 1906); «Prossima, ahimè, vedremo. Certo sto lavorando alacremente. Nuovalucello, o per meglio dire *l'ortolanato*, gli affari e gli avvocati mi lasciano tirare il fiato, ed io mi son messo tutto a quel lavoro che più mi sta a cuore» (18 aprile 1907)³⁰.

Tuttavia il lavoro si arresterà (come documentano le numerose stesure manoscritte) al solo I capitolo, senza che l'autore fosse riuscito a sbizzare in altre stesure frammentarie eventuali sviluppi della vicenda, che possiamo indirettamente conoscere solo grazie agli schemi del romanzo, unici testi soggetti a progressive integrazioni e approfondimenti soprattutto nella descrizione dei personaggi. È proprio nei due schemi più completi, fatti conoscere da De Roberto, che troviamo un compiuto ritratto psicologico della protagonista, «intrusa nella società palermitana», «Puntigliosa, altera, di un'estrema sensibilità affettiva e d'orgoglio», che conduce una lotta «continua e dissimulata»³¹. Verga si sofferma anche sulle umiliazioni «all'onore e alla vanità» del marito, timoroso che il matrimonio «gli possa venir rimproverato a calcolo» e che possa essere svelato «l'oscuro segreto fra lui e la moglie», ossia la nascita di Scipione³². L'autocensura, prassi obbligata di sopravvivenza per l'aristocrazia cui appartiene il duca, viene meno quando la passione del-

²⁹ A. E. Rod, 14 luglio 1899, in Longo (2004: 276).

³⁰ Verga (1971: 75, 254-255, 262, 273, 306).

³¹ FM, bob. IX, ft. 168; Musumarra (1964: 220).

³² FM, bob. IX, ft. 165; Musumarra (1964: 220-221).

la moglie per Pippo Franci esplose incontrollata; da qui l'accenno (ma «velatissimo», anzi *artistico* come lo definisce Verga) al figlio illegittimo³³.

Sempre dagli schemi apprendiamo che grazie al libertino La Rocca Isabella si imporrà alla società palermitana. Ma quando torna Corrado La Gurna, che «vuole (indarno) un ritrovo con lei», il La Rocca lo minaccia e lo fa arrestare³⁴. Soffermandosi sul destino della protagonista, Verga comincia ad approfondire nelle sue implicazioni più radicali e tragiche quella poetica della solitudine che avrebbe dovuto costituire il *fil rouge* degli altri romanzi del ciclo:

In mezzo al lusso ed agli onori ella deve fare o tollerare delle cattive azioni, subire delle umiliazioni per restarvi. La sua posizione l'incatena in un nodo indissolubile di necessità brutte e dolorose. Sacrifica Corrado. Sacrifica Pippo Franci. Sacrifica il figlio. Quando le prime rughe appaiono, si trova sola e addolorata³⁵.

Questo schema, che offre un sintetico sviluppo del *plot* (con relative note di 'regia'), permette anche di ricostruire, attraverso alcune correzioni interne, una cronologia delle carte preparatorie: infatti il nome del duca «Alvaro Gargantas» risulta corretto su «Filippo Lineras», esattamente come nello schema dei *Personaggi della Duchessa di Leyra* troviamo la seguente trafila: «Don Guglielmo Branciforte» > «Carlo [...]» > «Don Filippo Lineras» > «Don Alvaro Filippo Maria Ferdinando Gargantas».

Altrettanto complessa che quella degli schemi di lavoro è la seriazione delle versioni del cap. I rinvenibili tra i microfilm Mondadori, che attestano stadi redazionali anteriori a quello finale. Quest'ultimo è ricostruibile attraverso due autografi, gli unici pervenuti presso il Fondo Verga della Biblioteca Regionale Universitaria di Catania, contenenti uno una copia in pulito, scritta su fogli protocollo, l'altro una stesura immediatamente precedente, come dimostrano i limitati interventi correttori su un testo già 'stabilizzato'.

³³ FM, bob. IX, ft. 622; Musumarra (1964: 222).

³⁴ FM, bob. IX, ft. 622; Musumarra (1964: 224). Questo brano riprende quello aggiunto in interlinea e citato sopra, e ne costituisce probabilmente una revisione successiva, come prova anche la variazione onomastica (l'amante è Guglielmo La Rocca e non Roberto Fracalanza).

³⁵ FM, bob. IX, ft. 662. Musumarra (1964: 225).

Scrutando tra le testimonianze del Fondo Mondadori, si può identificare una prima redazione in un autografo di 17 fogli, numerati da 1 a 17 e scritti sul recto e sul verso. Attraverso l'analisi delle carte si può notare come sia fotografato il verso di alcune di esse (indicato tra parentesi): 5 (5), 7 (7), 9 (9), 10 (11), 11 (9), 12 (12), 13 (9), 14 (10), 15 (7), 16 (11), 17 (13)³⁶. Il verso contiene a sua volta scene o sequenze in una versione anteriore rispetto a quella attestata dal recto (dove il testo è scritto quasi sempre su una sola colonna, in modo da agevolare eventuali interventi di correzione-riscrittura sull'altra). Basta guardare, sul piano del lessico, ad alcune lezioni che saranno modificate nelle stesure successive: *capo sbirro* (> *brigadiere*); *in cassetta* (> *in serpe*); *cappellino* (ricalc. su *amore*); *elegante* (ricalc. su *signorile*) (> *signorile*), ma anche ad alcune scelte onomastiche: *Santarita di Roccarosa* > *Santapaola di Pietrapizzuta*. In diversi casi le lezioni attestano uno stadio compositivo superato nello stesso autografo mediante correzioni spesso interlineari: *labbro superiore* > *labbro color di rosa*; *le occhiate e i sorrisi di tante altre belle donne* > *lo sfarfallio di tutte quelle bellezze*; *presero fuoco dal* > *non la finivano più* > *si infiammavano sempre più* > *presero fuoco* (c. 7).

Come detto, è sul verso di queste carte che si definisce l'assestamento sintattico-strutturale del capitolo. Le versioni cancellate (fino a quattro)³⁷ contengono lezioni poi superate sul recto, o addirittura scritte nella colonna di sinistra dello stesso verso, come nel seguente esempio tratto dalla c. 7v³⁸:

Col. dx

Poi le occhiate e il sorriso di tante altre belle signore – le fanfare belliche (*in interl. sopra* > il suono della banda<) – la pompa militare – i

Col. sx

[Poi le occhia]te e i sorrisi di tante belle dame – le fanfare belliche – la pompa militare – I giovanotti presero fuoco a discutere d'ar-

³⁶ FM, bob. VIII, fit. 169-196.

³⁷ Non potendo avvalerci della consultazione diretta degli originali, ma soltanto delle riproduzioni in microfilm, non possiamo stabilire con certezza (ad eccezione dei casi in cui usure o strappi dei margini rivelino una corrispondenza speculare tra recto e verso) la composizione codicologica del manoscritto.

³⁸ Tra parentesi uncinata rovesciata abbiamo posto le lezioni cassate in rigo, mentre i numeri arabi in apice indicano le stesure precedenti (da intendersi come cancellate) del segmento indicato con un puntino di appiccio.

giovanotti •s'accendevano sempre più discutendo (¹ presero fuoco a discutere ² non la finivano più disputando) d'armi e di cavalli a tu per tu con Sciamarra il quale ascoltava gravemente, senza dire una parola, e taceva, (che se ne stava zitto, chiuso sino al collo

mi e di cavalleria a tu per tu (*var. altern.* sotto gli occhi) con Sciamarra che ascoltava grave, chiuso sino al collo

Nelle numerose riscritture, che portano quasi sempre ad una lezione prossima alla definitiva, si trovano alcuni brevi lacerti non più recuperati, come ad es. a c. 12v, dove si legge una descrizione della folla prima sulla colonna di destra e poi su quella di sinistra:

Col. dx

Seguì un riflusso, uno spingersi, un'accalcarsi d'invitati. Tutti che volevano vedere e si rizzavano sulla punta dei piedi. A un tratto, nel susurro dell'attesa, scoppiò uno squillo di tromba, acuto.

Col. sx

Seguì allo sbarcatoio un riflusso, uno spingersi, un accalcarsi di gente. Tutti che volevano vedere e si rizzavano sulla punta dei piedi. A un tratto, nel susurro dell'attesa scoppiò uno squillo di tromba, acuto.

Una stesura probabilmente successiva a questo autografo è costituita da 19 carte autografe numerate da 1 a 19 (sono fotografate anche le cc. 12, 15, 16, 17, 18, 19 verso numerate come segue: 10, 6, 10, 11, 7, 8) scritte a piena pagina in inchiostro viola e nero³⁹. Questa redazione è abbastanza vicina a quella finale, e su di essa l'autore interviene in un lavoro non tanto di riorganizzazione della sequenze di brani o di modificazione della trama lessicale, quanto di riassetto dell'organatura dei periodi. Le correzioni, pertanto, seguono la traccia del testo sostituito, e non apportano mutamenti semantici di rilievo. In qualche caso, invece, il testo cassato riprende brani della cronaca della «Cerere», come avviene ad esempio alle cc. 17-18:

Lezione base

La folla infatti aveva travolto ogni cosa, vociando e schiamaz[18], perfino il Re coi preziosi Oggetti

Correzione in interlinea

[...] perduta nella baraonda che travolgeva tutti. La regina perduta nella folla, il Duca di Calabria co-

³⁹ FM, bob. VIII, fit. 197-221.

dell'affezione sua, il Duca Di Calabria che sembrava un puledro spaurito. Sua Maestà in persona che doveva lavorar (farla a) di spintoni >perché la regina< per far largo alla regina che non gli arrivava al cinturone

me un puledro spaurito, Sua Maestà in persona che doveva farla a •spintoni (gomiti) per far largo ai preziosi Oggetti dell'affezione sua

Per quanto concerne i due autografi conservati nel Fondo Verga di Catania, ultimi stadi redazionali finora conosciuti, uno di essi (A2), scritto a pagina intera su foglio uso bollo (con le facciate numerate da 1 a 20), costituisce la copia in pulito utilizzata da De Roberto per il cap. I; l'altro (A1), scritto su una sola colonna di un foglio protocollo (e numerato da 1 a 16), ne è una stesura anteriore, che differisce da quella definitiva per interventi circoscritti, di cui indichiamo i più significativi nella tabella sinottica a seguire. Come si può vedere soprattutto per le varianti lessicali, in molti casi le lezioni instaurate in A1 tramite correzioni sono già quelle di A2; talvolta invece la copia in pulito recupera lezioni rifiutate o superate in A1⁴⁰:

Varianti lessicali

	<i>A1</i>	<i>A2</i>
p. 2	alla spinta → all'urto	all'urto
p. 3	Cesare → Dio Ma (<i>su</i> Però) Sua Eccellenza in persona	Dio Ma S.E. il Signor Duca di Laurino in persona
p. 4	ghignetto acre palpitanti d'orgoglio lì sotto affissavano	ghignetto frementi di sdegno laggiù sbirciavano
p. 6	mirò (<i>su</i> affisò)	fissò
p. 7	il viso sciocco (<i>su</i> la faccia sciocca)	la faccia sciocca
p. 9	leticare → pigliarsela amiche → dame	pigliarsela dame

⁴⁰ Per A1 indichiamo anche la pagina, corrispondente alla numerazione autografa di Verga.

p. 11	colse (<i>su</i> cogliendo) lente di tartaruga → caramella	colse lente di tartaruga
p. 12	gli disse faccia a faccia ricevevano gli omaggi → ricevevano i dovuti omaggi	gli disse in faccia ricevevano i dovuti omaggi
p. 13	un'ondata rapida → un'ondata il Re rispose poi → tagliò corto poi gli porgeva → balbettava → presentava	un'ondata Sua Maestà tagliò corto presentava
p. 14	fuggendo quasi → come fuggendo	come fuggendo
p. 15	la >povertà< Sanfiorenzo → la Sanfiorenzo a tutti gli altri → per dirne una Vedete che è in buone mani → Vedete che c'è Lascari?	la Sanfiorenzo per dirne una È Vedete che c'è Lascari?
pp. 15-16	in cuore e avvampato → in cuore e in viso	in cuore e in viso

Espansioni del periodo

A1

aveva un cappellino di paglia di Firenze ch'era un amore e sembrava chiuderla in una carezza, e una grand'aria elegante (p. 3)

A un tratto nel brulichio e nel sussurro dell'attesa, scoppiò uno squillo di tromba → Allora nel brulichio e nel sussurro della attesa, •risuonò a un tratto (scoppiò) uno squillo di tromba, acuto (p. 11)

sbandati nella fiumana → sbandati in un'orda di monelli schiamazzanti tra la folla (p. 14)

la mano per aiutarla → la mano più forte che non fosse necessario per aiutarla (p. 16)

A2

Ma aveva un amore di paglia di Firenze che sembrava chiuderle in una carezza il visetto emaciato e fine, e una grand'aria signorile

Allora nel brulichio e nel sussurro della attesa risuonò a un tratto uno squillo di tromba, acuto.

sbandati in un'orda di monelli schiamazzanti, tra la folla

la mano più forte che non fosse necessario per aiutarla

Riduzioni

A1

la gente che è sempre in giro adesso per seccare il prossimo... / – Non stava bene quest'altra a casa sua? → la gente che va in giro a seccare il prossimo... (p. 10)

fare il commesso viaggiatore!... → a viaggiare!... (p. 10)

¹ Franci, in barba al caposquadrone e all'etichetta, mentre gli ² Franci, in barba al caposquadrone e all'etichetta (p. 13)

¹ >cara duchessa... E me la cerca a me ora sua moglie!< don Sarino Rio intanto gli faceva dei segni dall'altro lato della banchina. >Allora levò le braccia e le spalle anche lui, seccato – E me la cerca a me ora sua moglie costui?² signora mia...> E me la cerca a me ora sua moglie? [...] – Conchiuse Sbuffò rivolto a don< Sarino Rio, intanto gli faceva dei segni dall'altro lato della banchina. >No! no! gli rispose seccato alzando le spalle e le < E me la cerca a me ora sua moglie? Finì stringendosi nelle spalle

A2

la gente che va in giro a seccare il prossimo...

a viaggiare!...

Franci:

signora mia... – Sarino Rio gli faceva dei segni dall'altro lato della banchina. – E me la cerca a me ora sua moglie? – finì stringendosi nelle spalle.

Riassamenti sintattici

A1

¹ Stanotte hanno fatto degli arresti per la venuta di Sua Maestà ² Per la venuta di Sua Maestà hanno fatto anche degli arresti stanotte fra

A2

Per la venuta di Sua Maestà hanno fatto anche degli arresti, stanotte...

Abbiamo finora parlato del capitolo I, sul quale disponiamo di una cospicua serie di testimonianze autografe. Lo stesso non può dirsi del breve frammento del II capitolo, di cui, fra i materiali con-

fusamente confluiti tra i microfilm Mondadori⁴¹, riemergono due sole carte, recanti la prima la versione probabilmente utilizzata e trascritta da De Roberto (nella forma corretta, anche se con qualche omissione), la seconda un testo in gran parte cassato, ad eccezione delle ultime battute, che, come rivela il confronto delle varianti, costituisce una redazione precedente⁴². Trascriviamo di seguito il brano secondo il frammento manoscritto (vergato su una sola colonna su un supporto cartaceo analogo a quello usato per il cap. I), con le relative varianti interne:

II

– Ah! Sua Maestà si è degnata?...

Il duca sorrise leggermente così dicendo – lo stesso sorriso altero, il tono stesso di quell'altra che aveva detto "C'era tanti villani per le strade...". Le parve di vederla, proprio!

– Un altro po' di fragole? Non hai mangiato quasi.

– Grazie – rispose lei.

– Povera Bella! È toccata a te questa!

La duchessa •levò il capo (alzò gli occhi) a quel diminutivo carezzevole del suo nome, e si guardarono in faccia un istante, marito e moglie, vagamente turbati, senza saper perché.

– Chi c'era dei nostri, almeno?... Ah, Larocca! Chissà cosa gli usciva di bocca, eh?

– È stato graziosissimo (È stato *gra su* Con te fu).

– Con te (*su* Lo credo) lo credo bene. – Essa alzò di nuovo gli occhi su di lui, •sorpresa, (*agg. interl.*) ringraziandolo con l'accenno di un sorriso. – Davvero, se vuoi che •t'accompagni (venga anch'io) a questo ricevimento... Se ti fa piacere.

– Certo, se fa piacere a te... Non per •imitare (fare il) Larocca •sai! (*cass. e riscr. in interl.*) – aggiunse il duca graziosamente.

– Sì, •vieni, (*agg. interl.*) te ne prego. Giacché Sua Maestà...

Egli (Il duca) alzò le spalle: – Sua Maestà non se ne accorge neppure.

[*manca l'ultima battuta*]

Il breve e secco scambio di battute, con relativo commento didascalico, mostra come la dialettica dell'implicito, il gioco delle «mezze tinte dei mezzi sentimenti», le crepe della «vernice uniforme» dei caratteri dell'alta società avrebbero dovuto essere 'provati e

⁴¹ FM, bob. IX, ff. 644-651.

⁴² La prima battuta, «Mercoledì, volete?» sembra riagganciarsi a un brano del cap. I: «– Sarò in casa anche di sera, subito dopo le feste. Mercoledì, volete?».

riprovati' con maggiore intensità in questo secondo capitolo. Il dialogo spezzato, frammentario, la conversazione priva di qualsiasi comunione emotiva, gli sguardi per un attimo turbati rivelano come l'incomunicabilità tra marito e moglie, i dolorosi segreti introiettati e mai espressi, le ferite mai rimarginate dovessero essere espressi con una scrittura a doppio registro che Verga non riesce a calibrare fino a farne un *leit-motiv* stilistico e narrativo.

Che questo II capitolo fosse un centro nevralgico del progetto romanzesco, forse responsabile dell'interruzione della scrittura, lo prova un altro frammento, presente in una duplice redazione, nel quale emerge il destino di emarginazione e solitudine di un personaggio emblematico dei vinti delle alte classi, che Verga sembra consegnare come archetipo dei grandi esclusi pirandelliani. Trascriviamo la prima redazione di questo brano, più vicina a quella dell'*incipit* del cap. II, e di seguito la seconda, nella quale l'esigua traccia sembra aprire un altro grande filone del romanzo, ossia quella censura del desiderio che appartiene alla 'preistoria' di Isabella:

II

Quanto l'amava! Quanto! Mentre suo marito le parlava dell'arrivo dei sovrani, per >dire qualche cosa rompere il silenzio /a due/ della gran sala da pranzo ella pensava< dire qualche cosa dinanzi ai domestici che servivano a tavola, ella udiva solo quelle parole: "Mercoledì, volete?" Il Duca ebbe lo stesso moto altero del capo di quell'altra, quando si strinse nelle spalle all'udire che il Re s'era lagnato della sua assenza.

– Un altro po' di gelato almeno? Non hai mangiato niente! – La stessa cortesia glaciale di un'altra razza, che la teneva a distanza, straniera nella sua stessa casa, sotto l'ossequio insolente del maggiordomo in cravatta bianca, e l'alta volta, collo stemma che le sembrava portare a prestito.

II

Quanto l'amava! Quanto! La testa, il cuore ed anche la carne – presi di lui, pieni di lui, e non le aveva toccato la punta di un dito, mai! Com'era fatto quest'amore di sogni e di desideri? Il solo, il vero forse, forse! La gran tristezza che la prendeva a quel dubbio! – Così l'aveva presa quell'amore di cui si sentiva ebbra senza che ne avesse accostato alle labbra il calore.

Lui, lui soltanto, timido e ardente, ma essa lo indovinava e lo sentiva, che la cercava, che aveva sete di lei, e che non osava stendere la bocca verso di lei. L'immagine di lui rimaneva sola.

Isabella, «straniera nella sua stessa casa», sconta il destino di emarginazione per un “innesto” (quello del pesco sull’ulivo) che non è avvenuto, né potrà mai realizzarsi. La nemesi è la «cortesía glaciale di un’altra razza», che mortifica anche la vita interiore della donna e la fa dubitare della stessa autenticità del suo sentimento. Quella che avrebbe dovuto essere la «storia di un’integrazione o di una conquista»⁴³ diventa quella di una scepsi del sentimento, di un’irrisarcibile rimozione delle pulsioni dell’eros. Da qui la condanna progressiva dei vinti verghiani al silenzio; silenzio del personaggio che è anche quello del suo autore.

BIBLIOGRAFIA

- Campailla, Sergio, 1989. «La pelle della Duchessa», in *Letteratura, lingua e società in Sicilia. Studi offerti a Carmelo Musumarra*, Palermo, Palumbo, pp. 237-244.
- Di Silvestro, Antonio, 2014. «Verga: gli abbozzi teatrali e il ciclo incompiuto», in *Annali della Fondazione Verga*, n.s., 7, pp. 135-174.
- Longo, Giorgio, 2004. *Carteggio Verga-Rod*, a cura di G. L., Catania, Fondazione Verga.
- Musumarra, Carmelo, 1964 (a cura di). De Roberto, Federico, *Casa Verga e altri saggi verghiani*, Firenze, Le Monnier.
- Raya, Gino, 1982. «Lettere di Ferdinando di Giorgi a Verga», in *Archivio Storico Siciliano*, 1982, pp.
- , 1986. *Verga e i Treves*, Roma, Herder.
- Verga, Giovanni, 1971. *Lettere d’amore*, a cura di Gino Raya, Roma, Tindalo.
- , 1979. *Lettere sparse*, a cura di Giovanna Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni.
- , 1993. *Mastro-don Gesualdo 1888*. Edizione critica a cura di Carla Riccardi, Firenze, Banco di Sicilia-Le Monnier.

⁴³ Campailla (1989: 239).

Aldo Fichera

UN FOTOGRAFO “INSOSPETTABILE”.
LETTERATURA E FOTOGRAFIA: IL CASO CAPUANA

Il 1839, anno di nascita di Luigi Capuana, ovvero il primo scrittore fotografo italiano, coincide, quasi come un segno del destino, con l'invenzione controversa di Daguerre.

Se all'inizio l'utilizzo della nuova invenzione rimase circoscritta ad una cerchia limitatissima di cultori, la facilità nell'uso della macchina fotografica sul finire dell'Ottocento, soprattutto per la nuova maneggevolezza dello strumento che andava di anno in anno riducendosi di formato, dava finalmente la possibilità di registrare scene quotidiane e induceva, comunque, i più curiosi e attenti, ad accostarsi, e in molti casi ad approfondire, la tecnica e l'uso del nuovo mezzo rivoluzionario. Uno strumento che permetteva di raccogliere, sulla superficie di una lastra, gli istanti più fuggevoli della vita; di fissarli, isolandoli nel tempo e nello spazio, per poterli poi riavere a disposizione, per sempre.

Va da sé che, oltre ai pittori o agli artisti in genere, naturalmente più portati alla fotografia per “mestiere”, anche molti scrittori si siano cimentati in questo impegno, sia per una sorta di passatempo, magari ad alto livello, sia per semplice curiosità. Oppure, in qualche caso, anche per disporre di un “taccuino” d'appunti sui generis sul quale annotare fatti, scene o personaggi, ritenuti meritevoli di interesse.

La vulgata in auge vede in Capuana il romanziere, il novelliere, il drammaturgo, lo scrittore per ragazzi, il critico teatrale, il saggista, il teorico, insomma una figura poliedrica e versatile, ma ciononostante afferente quasi esclusivamente al campo letterario.

Da questo stereotipo non sono esenti alcuni studiosi della figura di Luigi Capuana, testimonianza ne è il netto divario quali-quant-

tativo tra la produzione saggistica riservata allo scrittore e quella dedicata al fotografo. A fronte di innumerevoli pubblicazioni, anche monografiche, sul versante letterario fa riscontro solo un numero estremamente esiguo, dei quali nessuno a carattere monografico, relativo a quello fotografico.

Da quanto detto sopra emerge che Capuana è noto al grande pubblico per la sua produzione letteraria più che per quella fotografica. In questo ambito resta relegato nella cerchia della critica di settore e tra i suoi cultori-studiosi, non tutti in verità.

Convinti che al di là del Capuana scrittore esista un Capuana fotografo di indubbie qualità, il presente lavoro mira a far conoscere questo secondo aspetto del nostro e a presentare la figura nella sua unitarietà piuttosto che nelle sue singole manifestazioni intellettuali.

Ci si pone un quesito che può essere formulato nel seguente modo: il Capuana scrittore può essere scisso dal Capuana fotografo? oppure vanno irrimediabilmente visti in un'ottica unitaria di relazione inscindibile di letteratura e fotografia, e viceversa?

Da Baudelaire a Zola, da Balzac a Mann, dai futuristi a Bréton, da Benjamin a Sontag, la scrittura letteraria non ha mai cessato di relazionarsi al fotografico: ora imitandolo ora disprezzandolo, ora appropriandosene ora marcando la sua diversità.

La produzione fotografica del Capuana copre un arco cronologico che ha come estremi il 1863, nascita dell'interesse per l'arte fotografica, stimolo quasi certamente materializzatosi durante il soggiorno a Firenze, città degli Alinari, dei Brogi, che diverrà la sede della Società Fotografica Italiana, e il 1915, la fatidica data della sua scomparsa, con una tappa evolutiva di grande importanza il 1880 per la realizzazione del suo "Grande Atelier fotografico".

Premesso che il Capuana fu in continuo contatto con la ristretta ed elitaria cerchia dei dilettanti colti – Primoli, Michetti, Signorini¹, etc. – che contribuirono non poco allo sviluppo della nuova arte in Italia, si avvanzerà in questa sede, sulla scorta dell'analisi delle sue foto, una proposta di classificazione tipologica del nostro, ove questo sia effettivamente possibile.

¹ A testimonianza di tale rapporto si vedano i carteggi, in particolare con il pittore Telemaco Signorini, conservati presso la Casa-Museo del Capuana.

Si cercherà di documentare la figura di fotografo, le tecniche, la tipologia di produzione, il ruolo del Capuana all'interno della cosiddetta "Triade" catanese, la sperimentazione in questa arte e soprattutto analizzare come Capuana risolveva il rapporto tra letteratura e fotografia.

Per quanto attiene al Capuana fotografo, ci poniamo l'interrogativo se siamo di fronte a uno scrittore che per "gioco", per "diletto" si accosta alla fotografia come surrogato della letteratura oppure a un "amateur"², come lo ha definito Michele Di Dio, ovvero un fotografo maturo, curioso sperimentatore, con ottima padronanza della sintassi che il mezzo stesso richiedeva, capace di mettere in pratica le sue conoscenze di ottica, divenendo perfino costruttore delle sue fotocamere.

Nel caso di Capuana va evidenziato come l'approccio al mezzo fotografico non possa rientrare nel ristretto ambito del dilettantismo, né si possa ascrivere alla categoria dell'approccio ingenuo e non intenzionale privo di perizia tecnica, perché dietro l'obiettivo, oltre alle conoscenze di cui si diceva appena sopra, c'è la *Weltanschauung* di un intellettuale investita per inquadrare il mondo che lo circonda.

La sua perizia tecnica e la personalità eclettica gli permettevano di riflettere sulle qualità del mezzo fotografico, di scoprirne i limiti e le potenzialità: la fotografia era per lui uno strumento di indagine della realtà.

Capuana, contrariamente al Verga, seguiva tutti i procedimenti di elaborazione dell'immagine dal momento iniziale di preparazione dello scatto come la scelta del soggetto, dell'illuminazione e dell'angolo di ripresa fino al momento della stampa in direzione di una *fotografia artistica* sperimentale.

Capuana, Verga e De Roberto, legati nella vita oltre che dai rapporti connessi alla loro attività letteraria e dalla fraterna amicizia, da ideali e ideologie, sono stati accomunati anche dall'uso di questo nuovo linguaggio per immagini. A Luigi Capuana, quasi certamente, spetta il ruolo di iniziatore del terzetto, essendone stato il primo ispiratore, stimolato forse dalla grande attenzione che riversava per le più disparate manifestazioni artistiche.

² Di Dio (2002: 120).

Nella lunga storia della ricezione della fotografia nel discorso letterario si sono affermati una serie di stereotipi che oscillano dall'incompatibilità alla complementarità delle due manifestazioni artistiche; nel caso Capuana avremo modo di apprezzare il "momento" di sintesi tra letteratura e fotografia, in un reciproco scambio di funzioni tra l'una e l'altra, tra l'*ante* e il *post*, tra immagine in funzione di "diario", di "appunto", e parola in funzione didascalica di una foto.

In Capuana la foto diviene lo spunto per un'opera letteraria o un passaggio di essa o di un suo personaggio, e, viceversa, se si estrapolano dalle sue opere alcune descrizioni, esse sembrano la traduzione in immagine di alcune fotografie; non sarà un caso che sia stato possibile realizzare un percorso letterario *I Luoghi Capuaniani* all'interno del centro storico di Mineo³ associando foto e testi del nostro. Riprendendo un'affermazione di Italo Calvino, in Capuana «possiamo distinguere due tipi di processi immaginativi: quello che parte dalla parola e arriva all'immagine visiva e quello che parte dall'immagine visiva e arriva all'espressione verbale».

L'indagine sulla produzione del Capuana ha evidenziato tre aspetti fondamentali: una riflessione critica sulla fotografia dalla prospettiva della scrittura letteraria; il tentativo di integrare la fotografia nella finzione; il superamento del concetto di illustrazione in nome di una consonanza più profonda fra parola e immagine.

In questa direzione l'itinerario letterario (risultato di un processo di interrelazione tra fotografia e letteratura) aiuta a superare la visione predominante che vuole un Capuana scrittore e un Capuana fotografo, per privilegiare, al contrario, la figura di un intellettuale cosciente e padrone di entrambe le arti.

Fotografia e letteratura: il caso Capuana

L'hanno corteggiata e odiata. Il rapporto tra i letterati e la fotografia non è mai stato facile. E questo fin dal 1839, da quando, grazie alla controversa invenzione di Daguerre, il primo "specchio dotato di memoria", fu aggiunto un altro mistero al mondo, "quel metodo" capace di duplicare il mondo, "quello stile" che, non po-

³ Città natale del Capuana dove sono ambientate tante sue opere.

rendosi assolutamente il problema di “scrivere”, racconta il mondo senza l’uso della parola. La fotografia crea un altro da sé. Con la sua libertà dall’umano, la fotografia reinventa la realtà, proprio come uno scrittore evoca uno scenario che si vede quale forma dell’immaginario del suo autore. La macchina fotografica potrebbe essere un letterato improprio perché produce punti di vista, metafore, digressioni sul reale? Lo scrittore e critico d’arte Giuseppe Marcenaro individua una sotterranea lotta tra le due creatività⁴: quella dell’artista che impressiona la pagina e quella, ben più misteriosa e complessa, della macchina fotografica che, duplicando il mondo, pretende di imporsi come un’autentica forma alternativa alla scrittura.

Nadar, Gustave Flaubert, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Lewis Carroll, Emile Zola, Henry James, Roland Barthes, ecco un elenco, di certo non esaustivo, di scrittori e fotografi che dialogano con le due forme espressive.

Molti scrittori hanno avversato la fotografia, altri l’hanno guardata con diffidenza, altri ancora con curiosità e scetticismo, altri si sono cimentati con la nuova tecnica senza riserva alcuna cercando di coglierne le potenzialità e “piegandola” in qualche modo alla letteratura.

Capuana rientra di sicuro in quest’ultima categoria di scrittori-fotografi; non è un caso che si rammarichi di non possedere qualità di scrittore pari a quelle di fotografo: «se io fossi romanziera come sono fotografo». Malgrado ciò, Capuana è noto al grande pubblico per la sua produzione letteraria più che per quella fotografica. In questo ambito resta relegato nella cerchia della critica di settore e tra i suoi cultori-studiosi.

Spesso la critica tende a inquadrare la produzione fotografica del nostro in un canone verista *tout court*, mentre una disanima più approfondita ci restituisce, per es., un Capuana espressionista. A questo riguardo, disponiamo di una testimonianza epistolare che vale più di un documento di poetica. Si tratta di una lunghissima lettera da Milano alla sorella Giuseppina del 26 febbraio 1877; la visione di alcune fotografie di paesaggi isolani, di familiari ed amici scatena, quasi proustianamente, un gioco di associazioni memoriali e di dissolvenze incrociate di rara perspicacia:

⁴ Marcenaro (2004).

Oggi è l'ultima giornata che passo nella mia stanza di via San Maurizio. A farlo apposta, il cielo non potrebbe essere più splendido: la primavera sembra battere ai vetri dell'imposta colla sua manina tiepida e profumata. Io intanto sono un po' nervoso [...]; ho una gran voglia di divagarmi, di fantasticare, di volare con l'immaginazione ad un cielo più bello, a un sole più luminoso; sento proprio bisogno di un orizzonte vasto, e di riposar l'occhio sul verde della campagna. Come fare? Ecco: chiudo gli occhi e veggo Mineo, la piana e l'orizzonte infinito che si scopre dai terrazzini della nostra casa: mi par di sognare. Sono le tre e cinque minuti. Comincio a passare in rassegna le fotografie stereoscopiche che portai meco. Che piacere! Guardo. Una ondata di sole bagna voluttuosamente la torre maestra del castello e tutto il quartiere di Santa Maria. Dai terrazzini della casa Ballarò sventolano dei panni sciorinati: la finestra di Azzurrina (che mi fa tornare quindici anni addietro) è spalancata sul tetto, l'abbaino del tesoriere Renda, le rovine di casa Montes, il fumaio dei Manfredi e il terrazzino Musso sono sotto i miei occhi con la precisione della realtà. Mi è parso di sentire le risa delle vicine, gli strilli dei ragazzi, la voce dei rivenditori ambulanti, la monotona canzone di Francesco "Bixio..." insomma mi è parso di provare le sensazioni del tempo che ero costì.

Ogni mutare di veduta è tutto un susseguirsi di tratti paesistici, di voci, rumori, odori che si legano attraverso le più inconsuete "associazioni d'idee" che risvegliano ricordi d'infanzia e d'adolescenza. La contemplazione estatica dei paesaggi di Santa Margherita si interrompe sulla visione di se stesso intento a guardare: ed ecco ancora "Santa Margherita". Le rose del viale della chiesa sono fiorite: il gelsomino è tutto stellato. Che buon odore! Il fico sotto la terrazza è coperto di foglie e di frutta. L'uscio d'entrata della casina è mezzo aperto. Perché non esce nessuno? Avrei voluto vedere voi o lo zio; invece veggo me stesso, seduto, col cappello in testa, con una gamba accavalcata all'altra e l'orologio in mano... L'orologio mi suggerisce l'idea di guardare che ora è... Perbacco! Le cinque e mezza. Ho appena il tempo di vestirmi per andare a pranzo. Arrivederci dunque a questa sera alle nove e mezzo. Domani, volere o non volere, l'appendice dovrà essere scritta. Oggi intanto, scrivendo questa lettera e guardando le fotografie ho provato una soddisfazione e un piacere che non potrebbero darmi mille appendici scritte di seguito.

Se Baudelaire, per il quale la fotografia doveva limitarsi a essere "la serva delle scienze e delle arti" ("*la servante des sciences et des arts*"), incarna il rapporto spesso conflittuale di alcuni scrittori con la fotografia, Capuana di converso – forse per la sua inesauribile *verve* di sperimentatore che si misura con la nuova arte a 360 gradi – va considerato il rappresentante di una visione opposta che ricono-

sce anche alla fotografia la dignità di arte e la complementarità con la letteratura.

Un'analisi della sua produzione letteraria ci palesa come la fotografia sia penetrata in diversi modi nella sua opera, costituendone in taluni casi l'elemento decisivo ed originario della scrittura, mentre in altri si evidenzia la loro complementarità.

Riportiamo uno *specimen* di testi del Capuana dai quali, a diverso titolo, è facilmente arguibile come la fotografia costituisca l'argomento centrale di un'opera o sia un elemento importante per il dipanamento della trama narrativa.

Ritratto fotografico

Questa parlante immagine che della luce
dipinser le vibrazioni,
destando dormenti forze,
(accorser liete al suo rapido appello)

Non ha di voi proprio nulla, gentile Amica,
se palpitavate lì, ritta,
nell'ansia, e col pensiero
correvate lontano?... Nol credo affatto!

La luce che si posava sulle vostre carni
ne ha qui impresso la vibrante
bianchezza; e il lampo strano,
che vi rideva allora negli occhi azzurri,

Ha qui acceso il lampo che sembra
voglia scrutarmi addentro
ogni volta che vi affiso,
interrogante anch'io trepidamente.

Qui voi non passaste attraverso l'accesa
fantasia d'un artista;
egli non vi impresse il sigillo
della sua forte arte interpretazione creatrice.

Così voi siete più voi, tutta voi;
qual io vi volevo compagna
in questa silenziosa
stanza dove sogno spesso ad occhi aperti.

Così vi volevo. A sommo il capo raccolta
la bionda chioma, le labbra
semiaperte a un sorriso dubbio,
che talvolta fa quasi male.

Così vi volevo! Ignuda le belle braccia
 eretta sulla persona,
 splendida giovinezza,
 collo sguardo profondo e irrequieto.

Per ciò non mi sembra mai d'esser matto
 e vi rivolgo la parola...
 E voi rispondete, benigna,
 colla malizia di starvene muta.

(da *Semiritmi*)

Una volta ella gli domandò:

– Nessun'altra donna ti ha posseduto come me interamente, nel gentile mistero di un rifugio campestre?

– Nessuna! [...]

Il giorno dopo però, quando nel rovistare alcune carte in fondo alla valigia di Massimo trovò un ritratto di donna, diventò pallida e ghiaccia.

– Non m'ero ingannata! – [...]

Quella testina giovane e bella, ombrata dal cappellino a larghe falde, la guardava sorridente con grandi occhi profondi e immobili, staccata quasi in rilievo dal fondo sfumato che pareva la cingesse di una aureola, in lontananza di sogno...

E, barcollante, con quel cartoncino che le bruciava le dita, entrò nel salotto dove Massimo leggeva, sdraiato sulla sedia americana, dondolandosi:

– Chi è costei? – gli domandò con voce rauca dal turbamento che la sconvolgeva.

Massimo si era rizzato quasi per strapparle di mano il ritratto. Ella glielo porse, lasciandosi cadere sul canapè col volto fra le palme, la testa sui ginocchi.

– Che! Dici davvero? Rebecca! – [...]

– La colpa è di lui! – pensava Rebecca che non riusciva a perdonargli la religione di quel ricordo. – Finché Massimo serba così gelosamente il pezzettino di carta fotografica su cui sta impresso quel ritratto di donna, no, non è possibile che io viva tranquilla.

Gelosia in Profili di donna

Stette ancora un pezzo in ascolto; poi, sentendosi intirizzare, cominciò a spogliarsi. E così in maniche di camicia, aperto senza far rumore un cassetto per riporvi delle carte, trasalì alla vista del ritratto di Giacinta, che, ora tenuto nascosto, gli era balzato sotto gli occhi come un'improvvisa apparizione.

La testa china da una parte un po' indietro, con lo sguardo intento che pareva volesse penetrargli sino al fondo del cuore, la bocca ingrandita dall'esagerazione delle ombre, le labbra quasi sarcastiche, il mento rileva-

to, che spiccava sul nastro di velluto nero attorno al collo; l'atteggiamento della persona, con quella tunica di felpa bianca, dal largo bavero, allacciata con grossi cordoni, il gesto con cui teneva fra le mani il ventaglio; tutto le dava un aspetto civile e superbo che in realtà non aveva.

Andrea la guardava, scrollando il capo:

– Era ben cambiata!... Ah! I bei giorni del loro amore non sarebbero tornati più... Ed eran passati così presto!... Che sbaglio per tutti e due!

Al rapido svegliarsi di tanti dolci ricordi, s'impietosiva per lei e per sé.

Giacinta

Se fin qui si è analizzato il ruolo della fotografia nella produzione letteraria del nostro autore, si evidenzierà ora la stretta relazione delle due arti, che per il Capuana hanno pari dignità, sono complementari e possono integrarsi e supportarsi reciprocamente, essendo due manifestazioni della creatività non antitetiche.

Questa posizione del Capuana si palesa chiaramente allorquando si guarda una serie di foto del suo paese natale⁵ e si leggono alcuni passi estrapolati da suoi testi narrativi. Immediatamente ci si rende conto della loro reciprocità, la foto sembra la traduzione in immagine del passo letterario che, a sua volta, sembra la descrizione verbale della fotografia.

Ogni scrittore, costruendo il proprio mondo narrativo, prende a prestito aspetti del mondo reale, e in questo non fa certo eccezione lo scrittore verista Luigi Capuana. Non a caso Mineo e il suo territorio sono il mondo reale che il *genius* del Capuana elabora per trasformarlo in mondo narrato.

Se risulta scontato, anche per il più ingenuo dei lettori, che mondo reale e mondo narrato in un'opera letteraria (a maggior ragione se si considera l'*opera omnia* di uno scrittore) non possono essere perfettamente simmetrici, è pur vero che nella produzione di taluni autori, e Capuana è uno di questi, si ha la sensazione che la lettura avvenga come se si stesse tenendo sotto gli occhi una carta geografica.

I luoghi descritti e narrati nelle opere del Capuana trovano riscontro nella sua produzione fotografica. Conoscere quei luoghi, anche con il supporto delle foto, significa penetrare più profonda-

⁵ Capuana realizzò una serie di foto (parecchie in stereoscopia) della sua città natale, delle sue vie, dei suoi palazzi, della sua gente, insomma in un sol termine della vita che vi pulsava.

mente nell'intimo tessuto delle opere, carpirne l'essenza e verificare come la fisicità dei luoghi le abbia permeate; nell'ottica del nostro lavoro si tratta di individuare le strettissime relazioni delle due arti e l'interdipendenza *imago / verbum*.

Tenendo presente il dato cronologico della produzione fotografica, spesso anteriore rispetto a quello della produzione letteraria, si può concludere che la foto sia il *prius* per la narrazione, anche se non va escluso che, trattandosi di siti arcinoti al Capuana, in quanto del paese natale e luoghi d'infanzia, egli abbia fatto ricorso alla memoria, come sembra provato in alcuni casi, per ambientare lo scenario dei suoi racconti o romanzi.

Se, come il dato cronologico induce a credere, la foto è l'*ante* e la narrazione il *post*, si potrebbe affermare che, almeno per questa tipologia di produzione fotografica, il Capuana condivide con lo Zola di *Rome* l'utilizzo della nuova arte come "diario", taccuino d'apunti⁶.

Grazie all'associazione *imago* e *verbum*, a testimoniare l'interdipendenza e complementarità, si è potuto costruire un percorso letterario all'interno della città e "vivere" o "ri-vivere" i luoghi della Mineo del Capuana, direttamente con le foto e attraverso la penna dello scrittore, estrapolando dal *corpus* della sua produzione i passaggi più significativi e funzionali allo scopo, ispirandosi a una tecnica foto-cinematografica, lo zoom, che è anche tecnica di narrazione dello scrittore stesso.

La tecnica dello zoom introduce a una dimensione, che potremmo definire, "geografica": «[...]e si vedeva Mineo arrampicato sul monte, con le torri del vecchio castello e i campanili delle chiese ritagliati sul cielo [...]» (panoramica dall'esterno), poi si abbandona la dimensione "geografica" per entrare lentamente in una dimensione "topografica", laddove si individuano perfettamente i singoli complessi architettonici, etc.:

⁶ Fusaro Comoy (2017: 3): «Come anche Émile Zola, dedicatario del romanzo *Giacinta*, Capuana soleva utilizzare le immagini fotografiche come documenti etnografici nella fase preparatoria della fabbrica letteraria e come materiale testimoniale in ambito privato, con i numerosi ritratti dei familiari e amici. In età matura, durante il suo mandato da sindaco, mise anche le proprie competenze in materia per costituire un archivio fotografico della città di Mineo».

Due palchi venivano rizzati in quell'occasione: uno sulla spianata della chiesa di Santa Agrippina [...] Le Scuole Comunali erano tre, denominate: Grammatica, Umanità, e Rettorica. ...Prima delle lezioni, nel vasto atrio dell'ex Collegio gesuitico dov'erano le Scuole, nell'attesa dei maestri, ci abbandonavamo d'inverno alla *ferraiolata*⁷, di estate alla *libriata*.

Conclusioni

Possiamo sicuramente chiosare che Capuana è stato un fotografo “insospettabile”, in ogni caso un fotografo *tout court*, certo non un professionista, ma di sicuro non un dilettante della domenica o uno scrittore che si accosta alla nuova arte con un approccio ingenuo e privo di perizia tecnica; al contrario era in grado di intervenire in tutte le fasi del lavoro fotografico, dalla ripresa al fissaggio e allo sviluppo, fino ai processi di stampa.

Proprio nella fase di stampa, il momento più delicato e *autoriale* della tecnica fotografica, Capuana mostra apertamente la padronanza della nuova arte, sperimentando il ritocco, l'ingrandimento, la sofisticata stampa a carbone o su lamina, il collodio acquarellato, la stereotipia, etc.

Nella produzione del Capuana emerge con chiarezza che la fotografia non si risolveva nell'essenzialità dello sguardo, ma proseguiva in direzione di una fotografia artistica.

Se da un lato abbiamo una produzione fotografica che possiamo qualificare come artistica, dall'altro abbiamo delle foto che esprimono un impatto diretto con la realtà, non mediato da nessun intervento, sono la verità dei volti segnati dal sole colti nella loro autenticità di appartenenza a una classe sociale. Lo sperimentalismo porta Capuana a superare i limiti delle istanze veriste colorandole di dilemmi metafisici, come nel caso dell'ironico autoritratto da morto.

L'intellettuale *menenino* non mette in discussione le doti di verità e di documentazione che sembrano connaturate al mezzo fotografico, ma ne scopre il lato perturbante.

Le novità che nel corso della seconda metà del XIX secolo investono la fotografia non trovano mai un Capuana insensibile o non

⁷ Battaglia fatta a colpi di 'ferraiolo', mantello.

pronto, al contrario, nella sua visione da sperimentatore, tutto anche in questo campo va vagliato per coglierne le potenzialità.

L'indagine delle varie sfaccettature del rapporto fotografia/letteratura all'interno della doppia produzione del Capuana, letteraria e fotografica, ha evidenziato che tra le due arti non esiste un rapporto unidirezionale, anzi sembra emergere una bi-direzionalità, una "reciproca illuminazione" ben sintetizzata da Jean-Luc Godard: «parola e immagine sono come sedia e tavolo: se volete mettervi a tavola, avete bisogno di entrambi»⁸.

Accennavamo sopra alla bi-direzionalità tra letteratura e fotografia: le indagini incrociate evidenziano che in alcuni casi la fotografia è l'*ante* e la letteratura è il *post*; questo lo si verifica soprattutto con i ritratti di popolani o di personaggi tipici che troveranno spazio come protagonisti nelle sue opere letterarie (si vedano i casi della novella *Povero dottore* e la foto con la stessa didascalia autografa del nostro, delle descrizioni di alcuni contadini e del canonico Salamanca); le funzioni si invertono nei casi di alcune foto panoramiche di Mineo che sembrano la trasformazione in immagine delle descrizioni che si possono estrapolare dalle opere di Capuana⁹.

Le immagini da lui prodotte non possono e non devono essere considerate come un semplice riflesso della sua scrittura, ma come l'apertura di uno spazio di riflessione dal quale sono scaturite anche strategie narrative innovative.

Il giudizio finale può convenire sul dato che Capuana fotografo e le sue fotografie, sulla scorta della definizione barthesiana, sono per noi al tempo stesso delle "stanze ammobiliate" e grandi finestre spalancate sul mondo esterno.

Pur essendo considerato il promotore dell'impersonalità narrativa, Capuana in *Spiritismo?* aveva manifestato la difficoltà di procedere a una mera registrazione impersonale del reale in campo narrativo, riflessione esplicitata metaforicamente facendo riferimento, forse non a caso, alla fotografia: «L'artista non fotografa neppure quand'egli stesso crede di soltanto fotografare»¹⁰.

⁸ Citazione di Jean-Luc Godard riportata da Joly (1999: 135).

⁹ È possibile stabilire con assoluta certezza che la foto è posteriore al testo incrociando le datazioni presenti sul manoscritto dell'opera e sulla foto.

¹⁰ Capuana (1884: 121).

Ora, se la si estrapola dal contesto riferito alla letteratura, e la si interpreta *alla lettera*, la riflessione potrebbe essere applicata senza forzature alla fotografia: da un lato “fotografare” allude alla riproduzione *tout court* del reale e dall’altro allude all’*imprinting* giocoforza impresso dall’artista.

Da quanto si può evincere, il Capuana sembra insomma voler rimarcare che la letteratura non potesse essere impersonale e che l’immagine fotografica fosse anch’essa un’opera d’arte. Con buona pace di quanti avevano osteggiato la fotografia e non le avevano voluto riconoscere la dignità di arte.

BIBLIOGRAFIA

- Albertazzi, Silvia / Ferdinando Amigoni (a cura di), 2008. *Guardare oltre. Letteratura, fotografia e altri territori*, Roma, Meltemi.
- Barthes, Roland, 2003. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi [tr. di *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Édition Gallimard Seuil, 1980].
- Becchetti, Piero, 1978. *Fotografi e fotografia in Italia: 1839-1880*, Roma, Quasar.
- Berselli, Silvia / Laura Gasparini, 2000. *L’archivio fotografico*, Bologna, Zanichelli.
- Capuana, Luigi, 1884. *Spiritismo?*, Catania, Giannotta.
- , 1972. *Semiritmi*, Napoli, Guida Editori.
- , 1975. *Racconti I, II, III*, a cura di Enrico Ghidetti, Roma, Salerno Editrice.
- , 2005. *Ricordi d’infanzia e di giovinezza*, a cura di Aldo Fichera, Mineo, Edizioni del Museo.
- , 2007. *Giacinta*, Roma, Edizioni Mondadori-Repubblica.
- Comoy Fusaro, Edwige, 2017. «Il processo creativo in Capuana scrittore e fotografo», Comunicazione International AAIS/CSIS Conference *New Approaches in Capuana Studies*, 20-22 April 2017, Columbus, Ohio State University, USA.
- Corti, Laura / Fiorella Gioffredi Superbi, 1995. *Glossario della terminologia fotografica*, Firenze, Regione Toscana, (Aggiornamenti a cura di Laura Gasparini, AIB-WEB).
- De Roberto, Federico, 1916. «Luigi Capuana nei cimeli fotografici di De Roberto», in *Noi e il Mondo*, gennaio 1916, pp. 27-28.
- Di Dio, Michele, 2002. *Sicilia Ottocento. Fotografi e Grand Tour*, Palermo, Gente di Fotografia.
- Dolfi, Anna / Gianni Venturi (a cura di), 2006. *Letteratura e fotografia*, 2 voll., Roma, Bulzoni.

- Fichera, Aldo, 2010. *I luoghi capuaniani. Viaggio nell'opera di Capuana*, Mineo, Edizioni Centro Culturale Permenente Paulu Maura.
- Garra Agosta, Giovanni, 1990. *Verga fotografo*, Catania, Maimone.
- Joly, Martine, 1999. *Introduzione all'analisi dell'immagine*, Torino, Lindau [tr. di *Introduction à l'analyse de l'image*, Paris, Nathan, 1994].
- Marcenaro, Giuseppe, 2004. *Fotografia come letteratura*, Milano, Bruno Mondadori.
- Mallardi, Rossella, 2002. *Letteratura e fotografia*, Pescara, Tracce.
- Mormorio, Diego, 1988. *Gli scrittori e la fotografia*, Roma, Editori Riuniti-Albatros.
- Nemiz, Andrea, 1982. *Capuana, Verga, De Roberto - fotografi*, Palermo, Edikronos.
- Rak, Michele, 2001. *Fotografia e letteratura*, Milano, BCM Editrice.
- Raya, Gino, 1984. *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.
- Settimelli, Wladimiro, 2007. «Le Fotostorie. Il "verismo": Verga e la fotografia», in *Patria indipendente*, 2, pp. I-XVI. Consultabile online all'indirizzo: <www.anpi.it/patria-indipendente/2007>.
- Sontag, Susan, 2004. *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino, Einaudi [tr. di *On photography*, New York, Picador, 2001].
- Vangi, Michele, 2005. *Letteratura e Fotografia*, Pasian di Prato (UD), Campanotto Editore.
- Zannier, Italo, 1986. *Storia della fotografia*, Roma-Bari, Laterza.

Flavia Fichera

LA *RESTITUTIO TEXTUS* DEL “DE LO AUTORE
ET DE LI PRIMI PRINCIPII DE LA FELICE CITÀ DE PALERMO”
DI PIETRO RANZANO,
ALLA LUCE DEL MS. SETTECENTESCO Qq F81

In un mio precedente studio sull'autovolgarizzamento di Pietro Ranzano¹ avevo espresso la necessità di una rivisitazione del ms. quattrocentesco² del celebre domenicano palermitano – pervenuto mutilo – in quanto, nel corso delle mie indagini, era venuto alla luce un ms. databile al XVIII sec., erroneamente indicato quale *descriptus* nell'inventario dei mss. della Biblioteca Comunale di Palermo messo a punto dal Rossi³.

La presenza di tale codice smentisce la convinzione, lunga quasi due secoli, della natura di *Textus unicus* dell'Opuscolo⁴, rivelandosi funzionale alla *restitutio textus*. È mio proposito, in questa sede, fornire un anticipo di quella che sarà la versione ricostruita del *De lo autore*, a breve accessibile nell'edizione critica cui sto attualmente lavorando.

Il brano che segue riporta la disquisizione circa i primi fondatori di Palermo, presente nel ms. quattrocentesco (cc. 32v-35r)⁵, inte-

¹ Fichera (2012).

² Siglato Qq C29 e contenuto in un codice della seconda metà del XV secolo in possesso della Biblioteca Comunale di Palermo.

³ Trattasi del ms. Qq F81, custodito in un codice miscelaneo della Biblioteca Comunale di Palermo, catalogato dal Rossi col titolo di *Croniche ed opuscoli riguardanti la storia di Sicilia*; cfr. Rossi (1873, I: 309-311); Boglino (1884, I: 511).

⁴ Sicuramente riconducibile all'affermazione del Di Marzo circa la probabile unicità del volgarizzamento in questione; cfr. Di Marzo (1864: 39). L'opera è ripubblicata in Sciascia (1982, II: 39-77).

⁵ La numerazione dei capitoli tiene conto della titolazione presente nel manoscritto quattrocentesco.

grata, nelle parti mancanti, dal ms. Qq F81 (cc. 205r-210r), il quale permette anche di ripristinare la *consecutio* logica del narrato, grazie al ricollocamento nel luogo idoneo di una porzione di testo arbitrariamente interpolata dal copista⁶.

Le porzioni di testo tratte dal testimone più tardo sono in corpo minore e con una rientranza maggiore; con il sottolineato si indica il brano interpolato⁷; con il corsivo si dà conto dello scioglimento delle abbreviazioni. L'apparato è suddiviso in due fasce: nella prima si segnalano gli emendamenti al testo e le sue caratteristiche materiali; nella seconda si giustificano gli emendamenti e si fornisce qualche nota esplicativa; i due testimoni vengono siglati S1 e S2.

⁶ Tale dislocazione era già stata da me proposta prima ancora che venissi a conoscenza del suddetto testimone; cfr. la mia tesi di dottorato in Fichera (1998: 91); il testo volgare di Ranzano è interrogabile nel *Corpus ARTESIA*.

⁷ Si tratta di un'interpolazione di 7 righe, alla c. 35r, dal sintagma «a la patria nostra» fino a «[...] chi su multi securi surgituri».

[6.]

/c. 32v/ **1.** DI CZA INNANTI SI FA MENCIONI DI QUILLI
CHI VARIAMENTI PARLARO, INNANTI QUISTO TEMPO,
DI LI PRIMI EDIFICATORI DI PALERMO.

2. Da cui fu Palermo primo edificata *et* di li primordii, oy veru
/c. 33r/ di la origini sua, tri sentencii et tri modi di diri haio eu tro-
vatu secundo la varietati de li eventii.

3. /c. 205r/ <...> Audendu eu essiri tali opinioni impressa ne la menti
di alcuni gintilomini di gravitati, imitaru, penzo, quisti tali et foru mossi,
a meu iuditiu, per un certu auturi palermitanu chamatu Notar Lionardu
di Purificatu, lo quali in romanzi composti la guerra facta da Robertu, re
di lo reami di Napoli contra li Panhormitani. **4.** Et avendo scriptu la vera
istoria cum quantu grandi stolu, et cum quanta genti, et quanti munitioni
assigiau, et combattiu la chità et quanto egregiamenti li resisteru li Panhor-
mitani, non di minu quando volsi parlari di la origini di Palermo, dissi lu
primo so fundaturi fu quistu Nermodio. **5.** Et certamenti parlandu cum
sua pachi, mustrau haviri pocu notitia di li auturi nobili, li quali cum ve-
ritati scripsiru li antiqui istorii. **6.** Et chi tali opinioni sia falsa facilmenti si
deduchi, imperciò chi nissuno di tanti istoriographi digni di memoria chi
scripsiru varii et diversi cosi di Sichilia fichiru memoria, nè nominaru a
Normodiu, nè la chitati Nermodia, ma sempri Palermu et non Nermodia.

[7.]

1. SECUNDA OPINIO

2. Alcuni altri dissiru chi la Sibilla cumana, venendu oy veru passan-
du da Italia in Sichilia, primo vinni a la ripa di locu undi è a lu presenti

6.2 eventii] euentj con e- *soprascritta a u-* 3 Audendu] A- *scritta su altra lettera po-
co visibile e parzialmente coperta da macchia di inchiostro;* a meu iuditiu] *segno ver-
ticale sovrastante la a;* Panhormitani] -h- *aggiunta nell'interlinea* 4 munitioni]
scritto nell'interlinea su altra parola cancellata, verosimilmente munite; assigiau] *scritto
nell'interlinea su assignaru espunto;* quando] *scritto nell'interlinea su lettere cancellate
poco leggibili;* parlari] -i *inchiostata;* primo] *scritto nell'interlinea sopra lettera in-
chiostata, verosimilmente p* 5 cum] -m *parzialmente coperta da inchiostro;* pachi]
pahi; antiqui] -nti- *parzialmente coperto da inchiostro* 6 tali] -li *parzialmente in-
chiostato;* nissuno] nipuno; nè] *puntino su -e con probabile funzione d'accento*

6.3 <...> Audendu ... lu nomu: la porzione di testo che va dal cap. 6, § 3 al cap. 7, §
14, inizio rigo, costituisce la prima lacuna di S1, che integro, trasferendo da S2 il testo
contenuto nelle cc. 205r, 3 - 206r, 19.

Palermu. **3.** Et havendochi parsu quilla regioni et quillu locu multu ydoneo /c. 205v/ et actu et dispostu per farichi una amplissima chità, congregau una gran multitudini di homini di diversi nationi et insemi cum loru incomenzau et edificau la chità, la quali per nomu grecu la chiamava Panhormum. **4.** Et non fu meraviglia chi una donna havissi potutu congregari tanta moltitudini per fari tanta gran cosa, perchè per la gran fama di la sapiencia sua, facil cosa fu ad ipsa a ffari chi concurriri omgni gran multitudini di homini. **5.** Nè ancora è da maravigliari chi la chità chi fichi la fichi nominari per vocabulu grecu, perchè in quillu tempo li Cumani parlavanu in lingua greca, benchì Cuma era chità in Italia non multu distanti di lu locu undi all'ura è Pizolu, lu quali ià era versu mari. **6.** Et non pari più chi quilli populi chi edificaru Cuma foru Grechi et vinniru da una insula chiamata Euboia, la quali in chista nostra etati si chiama Nicroponti et però dissi Virgiliu in *septo Eneide*: «et tandem Euboicis Cumarum allabitur oris». **7.** Et perchè quista cumana Sibilla fu peritissima in la scientia di la astrologia, pronosticau et previtti chi per lu tempo da veniri tali chitati da ipsa edificata multu divia essiri frequentata da diversi homini, per causa chi per quilla regioni maritima in multi lochi chi eranu alcuni parti apti a purgiri et potiri stari li navi. **8.** Et per tali aptitudini et altri opportunità, tucta la regioni et ancora la chità da ipsa abitata chiamau Panhormus.

9. Quistu nomu Panhormus, lu quali comu fu dictu di supra è vocabulu grecu, in nostro volgari /c. 206r/ parlari voli diri oy tuctu portu, oy portuosa, oy bona applicazioni di navi: «sit igitur quomodo libet».

10. Oy la Sibilla, secundu <chi> dichinu quisti chi hanno quista secunda opinioni, oy altra persuna chi primo misi lu nomu a chista chitati, però la nominaru Panhormus, per causa chi per lu bonu situ di tutta la regioni di la sua maritima parsi multu disposta et oportuna per lu avveniri da li navi frequentari, la quali cosa nui caramente ne li nostri tempi vidimo chi la chitati di Palermo è assai frequentata di navi et di galei et di altri diversi navigii. **11.** Et incomenzando da lu Capu di Gallu et circondando la marina perfina a Soltanto, chi su multi lochi undi li navi ponnu opportunamente, secundu la diversità di li venti, surgiri et stari cum securità.

7.5 quillu] scritto nell'interlinea su lettere cancellate poco leggibili, probabilmente -glla
 6 Cuma] parzialmente inchiostro; Euboia] -ia inchiostate; però] corretto su precedente parola, verosimilmente po
 7 previtti] provitti
 10 secundu <chi> dichinu quisti chi hanno quista secunda opinioni] secundu chi quisti hanno quista secunda opinioni dichinu; primo] aggiunto nell'interlinea sopra p cancellata
 11 perfina] parzialmente coperto da macchia d'inchiostro

7.5 Pizolu: va identificato col comune di Pozzuoli, di cui Cuma costituisce una frazione.

12. Et per quista medesimi causa, non solum la nostra chitati, ma multi altri ancora lochi et regioni di lu mundu su stati da li antiqui Grechi nominati per quistu medesimu nomu Panhormus, e di quistu ponnu essiri testimonii li liciterati, li quali hannu lectu li Istorii di Tolomeu alessandrinu et di Strabuni et di li altri chi hannu scriptu lu situ di tutta la terra. **13.** Et espresse Strabuni, ne lo septo libro di la sua Cosmografia, dichì chi in Italia, non multu distanti della terra china, uno populo di Grecia chiamati Laconei edificanu una chità la quali era nominata Hormia, per respectu di lo bonu stari di li navi, perchè Hormia, vocabulu grecu, traslatatu in nostra lingua voli diri oy portu, oy bona stagioni di navi. **14.** Et po' quillu chi decti lu nomu

/c. 35r/ a la patria nostra fichi una composicioni di quisti dui vocabuli czoè da pan, chi significa in nostra lingua “tucta”, et da hormos, chi significa “bona stacioni”, oy vero applicazioni di navi. 15. Et cussì fichi tali nomo composto Panhormus, chi significa tutta bona applicazioni di navi; et quisto tali nomo fu posto, comu un poco di supra fu dicto, per respectu chi in tucta la regioni di lo mari vicino chi su multi securi surgituri.

/c. 33r/ 16. Et cui ben considera quisto nomo Panhormus, lu quali, secundo la sua origini et significacioni, èi vocabulo greco, beni fichi Antonio Panhormita, congnominato de Bulogna, nostro compatriota clarissimo, lu quali fu primo chi in li tempi nostri scripsi Panhormus cum la aspiracioni in mezo lu N et lu O. **17.** Et io non fazo mali chi la chiamo Panhormus in femenino genere, però chi cussì èi declinato da li Grechi, chi tali nomo hanno multo intiso. **18.** Et non su sulo, ca Guarino Veronisi, oraturi in lo nostro seculo nobilissimo, traslatando la opera di Strabuni “De situ orbis terrarum” di greco in latina lingua, sempri la nomina Panhormus in genere femenino. **19.** Nè errano quilli ancora chi la chamano Panhormus in genere neutro, nè quilli chi la chamano Panhormium, como in una petra marmorea antiqua eu haio visto in Palermo sculpito.

12 liciterati] aggiunto nell'interlinea su parola cancellata; Alessandrinu] alepandoinu
 13 della terra] aggiunto nell'interlinea con due segni di richiamo; uno] -o inchiostrata
 15 cussì] Cussj corretto su quisto; fichi] aggiunto nel soprarrigo 19 Panhormium]
 Panhormum -ium (soprascritto a -um con grafia più moderna)

13 espresse: cfr. lat. *expresse*, ‘con chiarezza’. 14-15 a la patria nostra ... securi surgituri: tale brano, erroneamente interpolato dal copista a inizio di c. 35r, va collocato in questo luogo, che, come si evince dalla trascrizione di S2, è quello idoneo (cfr. S2, c. 206r-206v).

20. Tuttu qu<i>sto chi in qu<i>sto loco si è dicto di lo nomo di Palermo, senza dubio è verissimo; ma quanto a quello chi si di-chi chi la Sibilla cumana <fu> la prima edificatrichi, non è veru per nenti, non obstanti chi tali opinioni sia multo impressa in li ani-mi de li Panormitani, per modo chi cui a loro dichissi lo contr<a>rio sarria riputato da loro per homo indocto, chi pocu sa, et parria fari grandi iniuria a li chitadini di Palermo, li quali tenino a grandi gloria di la chitati loro, chi sia dicto loro haviri havuto origini et principio di una tali et tanta sapienti donna. 21. Et sachio io alcuni docti ho-mini, a li quali quista opinioni assai pari verisimili, per accaxuni chi quista Sybilla, la quali per propio nomo fu appellata Amalthea, oy veru Erophile, secundo dissiro alcuni, passao da Italia in Sichilia in tempo di Tarquinio /c. 33v/ Prisco sextu re di li Romani, poi di Remulo, et in ipsa insola passao da quista vita. 22. Et secundo testifi-ca Iulio Solino, in li soi tempi lo sepulcro di tali donna si mon-strava in la chitati di Lilibeo, la quale era nobili, et forti et magna, si-tuata in quello loco undi è ora Marsala, benchè era multo più am-pla. 23. Abenchè veru sia la Sybilla cumana esseri passata da quista vita in Sichilia, non è però vero chi da ipsa sia factu Palermo. 24. Di quista tali opinioni eu non haio visto alcuna scriptura, solamenti haio auduto la fama comuni et publica, et da la puericia mia, sem-pri perfina a la iornata, tal cosa haio intiso da la maior parti di li chi-tadini panormitani; et altra noticia non si ndi havi. 25. Et nondimino ognun chi quisto dichì si canuxirà grandimenti esseri errato, si vorrà più diligentimenti intendiri lu ordini di li tempi. 26. Et trovi-ranno Palermo esseri stata facta un gran tempo innanti chi quista Si-billa fussi nata in la chitati di Cuma; et quisto manifestamenti si pò haviri per quilli poco palori dicti da Tucididi, aucturi greco nobilis-simo, in lo VI° libro de li “Historii Peloponensi”, in lo quali fichi mensionì di Palermo et di alcuni altri chitati antiqui di Sichilia. 27. Ma li soi palori per hora li lasso stari, ca più iuso ni sarrà dato loco in lo quali prolixamenti si purrà diri tutto quello chi hora solamenti haio voluto in brevissimi palori toccari. 28. Vegnamo adunca a la terza opinioni.

20 riputato] rjputato (rj- parzialmente coperto da macchia d'inchiostro); parria fari]
parria faria farj 22 donna] domma

[8.]

1. LA TERZA OPINIONI FALSA ET ÈI DI QUILLI CHI DISSIRO
CHI FU FACTA DA LI GRECHI, ET FASSI MENZIONI DI LI POPULI
CHI PRIMO HABITARO SICHILIA.

2. A certi altri havi parso *chi* Palermo sia stata principiata da Grechi, di li *quali* gran multitudini, benchè in diversi tempi, vinni /c. 34r/ in Sichilia poi di la guerra di Troya. 3. *Et* nondimino quisti *chi* tali opinioni tenino non affermano di certo nè in *chi* tempi nè da quali populi di Grecia sia stata habitata, salvo *chi* non volessiro sequiri czo *chi* dichino Tucidide in lo IIII libro de li historii supra alligati, lo quali afferma *chi* in grandissima parti la Italia *et* la Sichilia foro primo da Grechi di Peloponnesu habitati. 4. *Et* cussì si porria diri, più presto per coniectura *chi* per certitudini, Palermo esseri una di quilli parti di Sichilia habitata di Grechi di Peloponeso, la quali èi una parti di Grecia nominata in li nostri tempi la Morea. 5. *Et* quista opinioni haio eu lectu in alcuni operi di auturi moderni non troppo autentichi, li quali, scrivendo certi historii di Sichilia di anni trichento in za, dichino *chi* Palermo fu chitati greca como foro multi altri chitati di Sichilia. 6. *Et* secundo la sententia di quisti, Palermo non sarria tanto antiqua quanto alcuni Panormitani in veritati si pensano; la raxuni si èi tali Grechi, da li quali multi lochi di Sichilia foro habitati, foro li ultimi di quilli populi *chi* primo passaro in ipsa insola *et* fundarochi *et* habitarochi multi lochi. 7. *Et* però *chi* mi occurri la caxuni, dirrò in quisto loco alcuni cosi di li populi *chi* primo habitaro Sichilia, per veniri poi a lo proposito a vidiri in veritati *chi* Palermo non fu edifiata da populi di Grecia. 8. Como dichino Tucidide in lo sexto <libro> de la opera supra dicta, li primi antiquissimi populi *chi* habitaro la dicta insola foro nominati Cyclopi *et* Lystrigoni.

8.1 habitaro] habitatro 3 nondimino] nondinjno; Tucidide] Trucidide (-r-
espunta con frego verticale); lo quali] loqualj (-o- corretta su altra lettera, probabilmente -i-); Peloponnesu (-ne- aggiunta nell'interlinea sopra -n-) 4 coniectura (titulus superfluo su -ct-); la quali] laqualj (la prima -a- inchiostrata è probabilmente corretta su -i-); Grecia] gretja 6 sarria] sarria (la prima -r- parzialmente coperta da macchia); si pensano] sipensano (-sano coperto da macchia) 8 Tucidide] Trucidide (-r- espunta con frego verticale); foro] fora

8.8 <libro>: la parola manca anche in S2; integro sulla base della versione latina.

9. et di quisti populi da undi siano venuti et quali sia stata la origini loro non si havi di certo, per accaxuni chi di ipsi indi hanno facto più presto mencioni li poeti chi auturi et scrivino li veri historii, secundo chi testifica Leonardu Aretino in la opera da ipso facta “De bello punico”, imitando /c. 34v/ Tucydide a meu pariri, lu quali multo havia scripto czo chi di quista cosa havi dicto ipsu Leonardo. 10. Poi di li Cyclopi et Lystrigoni, passaro ad habitari in Sichilia certi populi di Hispagna chamati Sicani; et occupandosi gran parti de la insola, de lo loro nomo la fichiro chamari Sicania. 11. Chiamarosi quisti Sicani da un fiumi appresso lo quali happiro la prima loro patria, nominato Sicoris antiquamenti, et èi quillo fiumi lo quali discursi appresso la chitanti de Leda in la Hispagna citeriuri, czo èi da qua de lo Hebro, chi ancora i<n> li tempi nostri da alcuni populi di quilla patria èi chiamato Sicar. 12. Poi di li Finici, passaro in Sichilia per lo brevi mari de lo Faro de Missina certi altri antiquissimi populi di Italia chamati Siculi; et fachendo guerra cum li Sicani, li superaro et da lo loro nomo nominaro la insola Sichilia. 13. Quista, como eu haio dicto, èi la sententia di Trucidide, et sequitaula Dionisio Alicarnasseu in quilla opera in la quali scripsi multi belli cosi di li antiqui chitanti di Italia. 14. Ma altramenti èi la sententia di Servio grammatico, sequitando altri hystorographi, como divimo cridiri, lu quali affirmao chi più presto li Siculi da Sichilia passaro in Italia, chi per contrario da Italia havissiro passato in Sichilia. 15. Ma lassando stari quista discrepancia et contrarietati di li auturi, la quali poco fa a lo facto nostro, vegno a lo proposito.

16. Li Siculi adunca, havendo superato li Sicani, li cacharo ne li extremi parti di la insola verso lo punenti et lo mezo iorno; et cussì perfina iczà havimo havutochi quatro generactioni di homini, l’una poi di l’altra, vinniro ad habitari

/c. 208r/ in Sichilia, zoè: li Ciclopi, li Strigoni, li Siculi et li Sicani.

17. Et tuttu quistu fu innanzi la guerra di Troya, la quali fu distrutta da poi di l’annu di lu diluviu 1777 et da poi chi fu factu lu mundu, anni

9 scrivino] scriujno (*sbavatura d’inchiostru su -n-*); Tucydide] Trucydide (*-r-espunta con frego verticale*) 11 loro] *-oro coperto da macchia* 12 Poi di li Finici] Poi dilj finici crini (*crini cancellato*); brevi] *b- corretta su p-*; guerra] *-u- con sbavatura d’inchiostru*; nominaro] *-ro parzialmente coperto da macchia* 13 Trucidide] Trucjdide *con T- corretta su t* 14 altri] *aggiunto nel soprarrigo*; affirmao] *-o inchiostata* 16 generacioni] *gnactioni è omesso il titulus*

quattro mila et 19, ne lo quali anno lu populo d'Israel si cubernava per li iudichi. **18.** Et in quillu tempu era Daon, secundu alcuni et secundu altri era Abdon decimo, figliolu di Ille et diveniri iudichi di lu dictu populu.

19. Poi di la dicta <guerra> multi Troiani pervinniro in Sichilia et edificaru dui chitati, l'una nominata Erice et quista fu quilla chi al presenti chamanu lu munti di Trapani; l'altra fu nominata Egesta et quista fu edificata infra la ripa di lu mari, ne lu locu undi ora è una parti di Trapani et da ora parinu alcuni vestigii di quilla chità antiqua.

20. Poi di tutti quisti nactioni, li Grechi passaru in Sichilia et per la insola edificaru alcuni chità di novu et alcuni habitati innanti si occuparu, et parti di quilli ampliaru. **21.** Et numerando cum diligen /c. 208v/ tia li tempi, dichì Tucidides, lu dictu auturi di Peloponnesu di lu quali supra fu factu mentioni, chi per anni trichentu passaru li Grechi poi di li Siculi in Sichilia et da quali lochi di la Grecia et in chi tempu et chi chità fundaru et habitaru quisti Grechi in Sichilia, non curo a lu presenti di tal cosa parlari, chi troppu longa trasgressioni serria; ma tantu ho di quistu toccatu quantu ha factu lu prepositu.

22. Venendo adunca a quillu per lu quali eu dissi li supra narrati cosi, quisti auturi, Tucidide et Leonardo, benchì fazano ampla mentioni di li Grechi chi passaru ne la dicta insola et di tutti li chitati chi edificaru no-

17 quattro] -t- *inchiostata*; mila] -a scritta con inchiostro più calcato su altra lettera
 18 Daon] Da-on (-a e o- uniti con trattino); Abdon ... lu munti di Trapani]
 Abdon decimo iudichi di lu dictu populu poi di la dicta multi Troiani pervinniro
 in Sichilia et edificaru dui chitati luna nominata Erice figliolu di Ille et diveniri
 et quista fu quilla chi al presenti chamanu lu munti di trapani 19 dui] d- *par-*
zialmente coperta da macchia d'inchiostro; Erice] scritto nel soprario su parola cancel-
 lata di non facile lettura; fu] puntino su -u 21 dichì Tucidides ... parlari] dichì
 tucidides chi peranni trichentu passaru li grechi poi dili Siculi in Sichilia et da
 quali lochi di la grecia et in chi tempu et chi chità fundaru et habitaru quisti gre-
 chi jn sichilia lu dictu auturi di peloponnesu di lu quali supra fu factu mentioni
 non curo a lu presenti di tal cosa parlari

16-40 in *Sichilia* [...] *ad edificarichi*: il presente brano è un'integrazione apportata sulla scorta di S2 (cfr. le cc. 208r, 10 - 210r, 15 del ms. settecentesco), mediante la quale è stato possibile colmare la seconda lacuna di S1 presente ad inizio c. 35r, luogo in cui si riscontra anche l'interpolazione dei 7 rigi. 18 *Daon*: probabilmente da identificarsi con Dan, figlio di Giacobbe, patriarca e antenato della tribù di Dan, in Egitto. In ebraico il nome equivale a 'giudice'; *Abdon decimo* [...] *et diveniri iudichi di lu dictu populu*: il periodo, lacunoso, è certamente attribuibile a disattenzione del copista, al quale si deve anche il trasferimento di *figliolu di Ille et diveniri* - riconducibile al giudice Abdon poco prima nominato - nel luogo in cui si parla della città di Erice, fondata dai Troiani; *Ille*: nome non facilmente decifrabile; si potrebbe ricondurre a Illel (o Hillel) di Piraton, padre di Abdon, uno dei giudici d'Israele, citato nel Vecchio Testamento.

mu per nomu, con quilli non ficiru mentioni di Palermo, non per altro si non chi costau a loru chi Palermo non fussi chità greca, zoè da homini grechi edificata. **23.** Et per certificari multu più quillu chi dicu, vogliu in quistu locu metteri in menzo un sulo testimonio di Tucidides, quistu auturi, poichì ne lu sepstu di l'opera predicta fichi mentioni di quilli nationi chi primu habitaru Sichilia. **24.** Vinni a ffari mentioni di li Fenichi, li quali foru populi nobilissimi et antiquissimi nella Siria et foru quisti chi ogi, per vocabulu corruptu, da lu vulgo si chiama la Suria. **25.** Et foru quisti populi multi fiati et gran tempu signuri di lu mari, zoè qui ipsi sulì havianu più navi et più navigavanu chi tutti li altri nationi.

26. Li palori di Tucidide su quisti: li Fenichi ancora per quista mide-simi insola, in multi lochi habitaru, ocupandu multi lochi et certi capi di terra chi nescinu a mari et certi pichiuli insoli vichini per fari loru mercancii et traficari cum li Siculi. **27.** Ma tantostu chi li Grechi victiru passari cum navi ad li insola predicta per habitari, lassaru stari lu navigari et fichiru loru habitationi in Motia, Solentu et in Panhormu, li quali eranu chità finitimi et vichini a certi habitaturi di la insola chiamati per /c. 209r/ nomu proprio Elimi.

28. Tanti adunca Barbari quanto havimu numerato et in lu modu chi havemu dictu, hannu habitatu Sichilia; chi Tucidides, per li quali paroli si comprandu facilmente chi innanci lu passaire di li Grechi, li Fenichi ià praticavanu et frequentavano et habitavanu in certi lochi di Sichilia. **29.** Et ancora in unu altru locu, chi lu dictu sepstu dichì chi ne li tempi soi, in tutta quilla rivera et maritima regioni di Sichilia, la quali resguarda a lu mari Terrenu versu la tramontana, in la quali regioni è Palermo, non ci era altra chità greca, acceptu Himera, la quali in quisti nostri tempi è destructa et non ci pari altru chi alcuni antiqui et mirabili vestigii et era appressu a quilla chi l'antiqui et ancora nui chiamamu Termini per vocabulu grecu, chi veni a diri bagni, perchì per li bagni fu chamata Thermini.

30. Tornamu a lu prepositu: per quisti paroli di tanto nobili auturi, potimu senza alcuna contraversità eligiri dui cosi chi per nui si fannu: la prima è chi Palermo non fu greca chità, l'altra chi ià era edificata et habitata innanzi chi li Fenichi chi havissiro venuto ad habitari. **31.** Innanzi la loru habitationi erano ià in pedi quilli tri chitati: Motia, Solentu et Panhormu.

23 poichì] poichi a cui seguono lettere non decifrabili; nationi chi primu ... mentioni] chi primu habitaru Sichilia uinni affari mentioni aggiunto nel soprarrigo sopra nationi, con segno di richiamo 25 havianu] ha/uianu con -uianu inchiostro ma leggibile; navigavanu] nauigauanu con -uanu aggiunto nel soprarrigo sopra lettere cancellate 26 ocupandu] -u parzialmente inchiestrata 27 Motia] M- riscritta su m minuscola chiamati] chiamato 28 praticavanu] patricavanu 29 fu] puntino su -u; Thermini] -h- aggiunta nel soprarrigo 30 habitari] -chi unito con trattino 31 Motia] mocea

32. Da poi chi haiu cum boni et evidenti raguni provatu quisti tri opinioni, li quali un tempu eu tinni essiri veri, di li quali ancora non descripau Anthonio Panhormita, oraturi et istoriographo non mediocri, fuchia eu mossu per li palori di Tucidide, quistu argumentu: poichi Palermo non fu facta da li Grechi nè da li Phenichi et fu edificata innanzi la venuta di tali genti in Sichilia, necessariamente si divi concludiri chi sia stata fundata /c. 209v/ oy da li Siculi, chi foru habitaturi di Sichilia primo di loru, oy da li Sicani chi passaru ne la dicta insola innanzi di Siculi. **33.** Da poi eu havia manifesta raguni per la quali iudicava più prestu a li Sicani chi a li Siculi di virisi dari tali gloria di haviri primu edificatu et habitatu Palermo, perchì Tucidide et altri auturi chi di quisti cosi hannu scriptu, dichinu chi li Sicani, passandu da la Spagna in Sichilia, primu habitaru quilli lochi di la insola li quali su versu lo ponenti. **34.** Et quistu eu lu intendia in quistu modu, zoè che non habitaru primo li parti chi su a li dui capi di la insola, chamati antiquamenti Pachinio et Peloru, di li quali l'unu si chiama Capu Passaru et resguarda versu menzu iornu, l'altu si chiama lu Capu di lu Faru, apresu Missina et resguarda la tramontana, ma più prestu primu habitaro li parti li quali primu occurrino a quilli chi di Spagna solino veniri in Sichilia, zoè quilli chi non multu su distanti et arrassu da Lilibeo, chi è unu di li altri <lochi> princhipali di Sichilia et resguarda a ponenti et chiamasi da lu vulgo per vocabulo corruptu lu Capu di lo “Boeo”, da lu quali Palermo è distanti non più <60> miglia, cum sit chi da li altri dui predicti sia distanti circa chentu et <60> miglia.

35. Dichi ancora Tucidides chi li Troyani, li quali poi di la destructioni di Troya, passaru in Sichilia et edificaro li loru edificationi et habitationi ne li confini di li Sicani et foru poi tutti quisti populi chi habitavanu quisti tali regioni di la insola versu la parti di ponenti, nominati Elimi. **36.** Tutti adunca quilli chi havianu la habitationi ne li lochi undi su in quisti tempi Trapani, Marsala, Mazara et li altri antichi terri chi eranu ne li lochi convichini, di li quali /c. 210r/ da ogi parinu alcuni vestigii, benchì fussiro habitati da li Troyani et da li Sicani, non diminu foru poi per un comuni vocabulo nominati Elimi et da quisti lochi, comu ben sannu li Siculi, pocu distanti è Palermo.

37. Tornandu adunca a lu propositu, per quista tali propinquitati di regioni, eu sempri mi pensai et argumentai Palermo haviri statu più prestu facta da li Sicani chi da li Siculi et ancora mi moviva per quista altra

32 li quali] la quali; veri] uera; di li quali] di laquali; istoriographo] -g-corretta su -p- 36 Marsala] -a inchiustrata; Mazara] -r- corretta su -l- 37 mi] seguono due lettere cancellate

34 <60> [...] chentu et <60> miglia: per l'integrazione si tiene conto del testo latino.

raguni. **38.** Certu è chi li Sicani, a la dicta parti di la insola venendu per habitari, convenienti cosa era chi divissiru andari intornu, cercandu lochi ydonei et disposti undi si potissiro edificari la chità loru et facendu cunssi non dippiro per certu lassari quillu locu lo quali era bellissimo et amenissimo di tutti li altri li quali eranu ne la dicta parti di la insola, secundu era lu territorio di Palermo, como di supra ho mostrato. **39.** A quista opinioni truova, comu ho dictu, consentia Anthonio Panhormita. **40.** Dicu adunca chi li Sicani, venendu a la dicta insola, la prima chità chi principianu fu Palermo, perchè lu situ di la sua valli fu lu più bellu et amenu chi potissiru trovarli et, per la amenità sua, dippiru, necessario, essiri quasi costricti ad edificarichi.

/c. 35r/ **41.** Li homini chi non su stati grechi per nomo greco nominaro Panhormus la chitati di la quali haio eu quista presenti opera composto, ca nondimino non si manca nenti di la gloria di li Panhormitani, dichendo et confessando loro haviri havuto la prima origini da genti barbara; chamo in lo presenti loco barbari tutti quilli populi chi in quilli tempi non erano Grechi. **42.** Non fu adunca sulo da li Panhormitani quisto chi haiano dixiso da populi barbari, ca similmenti happiro loru principiu multi nobilissimi et florentissimi chitati, intro li quali fu Roma, princhipi et signura di lo mundo.

43. Et cussì faczo fini in quisto loco a quilli cosi chi eu divia diri da li primi condituri, et edificaturi et habitaturi di la chitati di Palermo, secundo li diversi hop<i>nioni di li homini, et ancora secundo chi a mmi per alcun tempo parsi. **44.** Resta chi eu dica quillo chi per certo divino li Panhormitani tiniri, cum quanta brevitati si porrà narrari.

BIBLIOGRAFIA

Bogolino, Luigi, 1884. *I manoscritti della Biblioteca Comunale di Palermo indicati secondo le varie materie da Luigi Bogolino*, 4 voll., Palermo, Stabilimento tipografico Virzì.

Corpus ARTESIA = *Corpus ARTESIA*. Archivio testuale del siciliano antico, Direttore Mario Pagano; vicedirettori Salvatore Arcidiacono / Ferdinando Raffaele, Università di Catania - Centro di studi filologici e linguistici siciliani, <<http://artesia.ovi.cnr.it>> (ultimo aggiornamento: 21.12.2017).

Di Marzo, Gioacchino, 1864. *Delle origini e vicende di Palermo di Pietro Ranzano e dell'entrata di re Alfonso in Napoli*, Palermo, Lorsaider.

- Fichera, Flavia, 1995-1998. *Pietro Ranzano. De lo autore et de li primi principii de la felice città de Palermo. Edizione critica, introduzione, concordanze*, tesi di Dottorato in Scienze letterarie e linguistiche, XI Ciclo, Università di Catania.
- , 2012. «La versione settecentesca dell'autovolgarizzamento di Pietro Ranzano: il ms. Qq F81, un testimone misconosciuto», in *Le forme e la storia*, n. s. 5, 2012, pp. 71-90.
- Rossi, Gaspare, 1873. *I manoscritti della Biblioteca Comunale di Palermo indicati e descritti dal Can. Gaspare Rossi*, 3 voll., Palermo, Stab. Tip. Lao.
- Sciascia, Leonardo, 1982. *Delle cose di Sicilia. Testi inediti e rari*, 4 voll., Palermo, Sellerio.

Sabrina Galano

CUORE *vs* CORPO: *LI FLOURS D'AMOURS*

Poco conosciuto dalla critica, *Li flours d'amours* è un breve poema in antico francese sull'arte di amare, un unicum contenuto nel codice parigino BNF, fr. 1553, un manoscritto molto eterogeneo, divisibile in quattro sezioni e esemplato da più mani. Da un'analisi puntuale effettuata da Lepage (1975: 24-25)¹ su alcuni personaggi storici citati in alcuni testi contenuti nell'intero codice, si evince che esso sarebbe stato compilato e assemblato tra il 1285 e il 1290 in uno *scriptorium* piccardo².

Il poemetto adespoto di 374 versi ottonari a rima baciata è ubicato nella quarta sezione del manoscritto che Lepage designa con la lettera D, anzi più precisamente D2, e occupa le cc. da 483r a 484v. Il testo è disposto su due colonne di 50 versi ognuna, separate da ghirigori verticali ed è arricchito da capilettera di colore blu e rosso.

Il *Flours d'amours* è stato edito per la prima volta da Joseph Morawski nella *Romania* ed è stato definito come «une petite encyclopédie des lieux communs qui avaient fait fortune dans la poésie courtoise au moyen âge»³. Dalla breve introduzione dell'editore si evince che l'originalità dell'opera non risiede nel tema trattato, con-

¹ La descrizione dettagliata del codice BNF fr. 1553 è consultabile all'indirizzo web dell'IRHT (Section romane, notice de «PARIS, Bibliothèque nationale de France, Manuscrits, fr. 01553» (<http://jonas.irht.cnrs.fr/consulter/manuscrit/detail_manuscrit.php?projet=45620>).

² Alla c. 325v il copista dichiara di aver terminato il suo lavoro nel febbraio del 1284 (Savoye 2012), per Morawski e Lepage il poemetto è databile intorno alla seconda metà del XIII secolo e non è posteriore al 1285 (Morawski 1927: 190).

³ Morawski (1927: 187).

cernente il giusto comportamento da osservare nel caso di un amore non corrisposto, bensì nella sua struttura compositiva. Presentato sotto forma di tenzone, pian piano il componimento assume le fattezze di un 'acceso' dibattito tra due personificazioni ben note al pubblico dell'epoca e molto abusate nella letteratura cortese medievale: il Cuore e il Corpo.

Da un interessante studio condotto da Heneveld (2010: 150ss) sull'ubicazione, in diversi manoscritti del XIII secolo, di raccolte di testi sull'*ars amandi*, si apprende che la sottosezione D2 del codice 1553 è composta da quattro brevi opere che focalizzano la loro attenzione sull'arte di amare: la prima è proprio *Li fleurs d'amours*; seguono *Dou capiel a VII fleurs*, che propone una descrizione delle qualità della donna amata; *Dou vrai chiment d'amours*, un testo che critica il desiderio di avere più amanti e che sottolinea l'importanza di costruire un rapporto d'amore su solide basi; infine *Dou Dieu d'amours*, che racconta del sogno di un amante che incontra il dio Amore accompagnato da una donna che ha perso il suo amico. Le quattro brevi opere sono seguite da altri racconti, seri come i *lais* e burleschi come i *fabliaux*, tutti incentrati sul tema dell'amore, affrontato da vari punti di vista che vanno dalla misoginia (*L'evangile aux femmes*) alla lode delle dame, dalla cortesia, intesa come un insieme di regole moralizzanti, alla satira e al burlesco, dall'esaltazione dell'amore profano a quella dell'amore coniugale, in un gioco letterario e stilistico che mescola l'alto con il basso, il serio con il comico, l'aspetto corporale con quello spirituale, con un unico intento didattico-moralistico perché, sottolinea Heneveld (2010: 144):

Le transfert s'effectue dans les deux sens, et les deux approches du désir s'opposent et contrastent dans les recueils. Selon une esthétique morale proche des théories de la proportionnalité, deux images opposées du désir semblent être nécessaires à un enseignement amoureux complet.

Inoltre, l'ubicazione dei testi sull'arte di amare nella parte finale del manoscritto risponderebbe, sempre secondo la teoria della studiosa, alle regole della retorica classica e, in particolare, alla fase della *conquestio*, che consisteva nel terminare un discorso con argomenti rimarchevoli e persuasivi, perché, per il loro carattere sociologico, erano quelli che l'uditore avrebbe ascoltato meglio e ricordato (Heneveld 2010: 153). A questo si aggiunge l'appartenenza di quasi

tutte le opere elencate alla *narratio brevis*, ricche quindi di formule, proverbi, richiami lessicali e tematici ad opere di successo, il che le rende più agili e confacenti alla memorizzazione e più predisposte, riprendendo l'espressione di Deriu (2011: 191), al processo di «trans-materializzazione» del messaggio letterario. In altra occasione si è avuto modo di osservare che

l'apparato formulare che investe i soggetti, i temi, i motivi e le idee contenute in un'opera letteraria [...] possono diventare anche un espediente che si riversa sull'inconscio del ricevente e lambisce la sua coscienza [...] Si tratta di un processo profondo, psicologico [...] che ha come intento, oltre a quello di istruire e intrattenere, anche quello di 'convincere', di 'persuadere', di 'influenzare' il pubblico delle idee sottese al messaggio poetico trasmesso⁴.

Posizionandosi tra il *Lai de l'Espine* e il *Lai d'Ygnaure*, che presentano due aspetti molto diversi dell'amore, il *Flours d'amour* appare come un testo didattico-moralizzante che ha lo scopo di mettere in luce soprattutto due precetti del rapporto amoroso: la perseveranza e l'esclusività.

Il poemetto quindi è costruito sullo scambio di idee e/o opinioni tra due personaggi allegorici, cruciali e determinanti nel rapporto sentimentale: il Cuore e il Corpo, che, pur rappresentando l'espressione dei due volti dell'amore – spirituale e carnale – devono essere ritenuti inscindibili in un rapporto d'amore.

Dal punto di vista strettamente strutturale, il *Flours d'amours* si presenta come un testo tripartito con la parte centrale occupata dal dibattito. La prima e la terza parte, nelle quali prevale la presenza dell'autore, fungono da introduzione e chiusura della discussione.

Nel *débat* particolare risulta la 'funzione' rappresentata sia dal Cuore che dal Corpo, poiché, a differenza della maggior parte dei testi che vedono al loro interno un dibattito tra queste due personificazioni, il Corpo, in questo caso, incarna la razionalità, mentre il Cuore la mancanza di giudizio. È quindi il Corpo che deve intervenire per far sì che il Cuore non venga risucchiato in un turbinio di emozioni che, rendendolo cieco davanti ad un'evidente non corrispondenza del sentimento amoroso, lo porterebbe a perdersi defi-

⁴ Galano (2015: 101).

nitivamente. Alternando la dolcezza alla crudezza, il serio all'ironico, il Corpo cerca in tutti modi di convincere il Cuore a rinunciare ad una donna che non merita il suo amore, ma le sue parole sortiscono l'effetto contrario, perché, caparbio e integerrimo, il Cuore decide di perseverare nella sua lealtà ad Amore fino alla morte. Gli ultimi versi del poemetto sono dedicati ad un'invettiva contro le dame che, dopo aver accolto l'amore di un uomo, lo deludono e lo tradiscono senza ragione, così come ha fatto l'amata del poeta.

Anche solo dalla breve sintesi del contenuto del testo si evincono molteplici riferimenti alle tematiche più ricorrenti del grande canto cortese, messe in versi dai più famosi trovatori, poi adottate e rielaborate dagli autori successivi sia occitani che oitanici. Sicuramente l'anonimo autore del *Flours* doveva conoscere bene la produzione lirica del suo tempo e anche quella più antica dato che, a prima vista, il suo *débat* sembra riproporre, in maniera ovviamente semplificata, quasi schematizzata, le tre celebri posizioni occupate da due trovatori come Raimbaut d'Aurenga e Bernart de Ventadorn e dal trovatore Chrétien de Troyes nel loro memorabile 'dibattito sull'amore'. Come Raimbaut d'Aurenga anche il Corpo consiglia al Cuore di rivolgere le sue attenzioni ad un'altra dama; come Chrétien il Cuore risponde che, malgrado la grande sofferenza, preferisce perseverare e continuare a prestare il suo servizio d'amore alla dama, infine l'anonimo poeta, seguendo l'esempio di Bernart, sceglie la morte pur di non trasgredire le regole della cortesia.

A questi riferimenti letterari se ne intrecciano altri in un gioco di richiami, echi e riprese tematiche e testuali, di opere molto conosciute nel XIII secolo, portatrici di particolari ideologie sull'arte di amare, ormai già ben radicate nella cultura del tempo e quindi, come si diceva poco innanzi, facilmente 'trans-materializzabili' nei diversi contesti sociali.

Sicuramente il primo ispiratore dell'anonimo autore è Chrétien de Troyes a cui si rifà pedissequamente lungo tutto il poema. Egli non riprende solo l'ideologia amorosa del grande trovatore espressa nelle sue liriche, ma sembra affascinato anche dalle tematiche che compaiono nei suoi romanzi. I versi 193-195 ad esempio: «Car tout est uns cuers et un cors / se li uns muert, l'autre est mors / si a un cop en ocist deus» riprendono da vicino i versi 2647-2650 dell'*Yvain*

«Des que li cors est sanz le cuer, / comment puet il vivre a nul fuer?
/ Et se li cors sanz le cuer vit / tel merveille nus hom ne vit»⁵.

Senza dubbio, il romanzo di Chrétien che più degli altri è stato fonte di ispirazione per l'autore del *Flours* è il *Cligès* e, in particolar modo, la prima parte dell'opera che narra la nascita dell'amore tra Alessandro e Soredamor attraverso i lunghi monologhi dei due protagonisti.

L'immagine della freccia piumata che, nel *débat*, è comparata ad un raggio di sole (*Cligès*, v. 855: «ce est li darz, ce est li rais») e, attraverso gli occhi, trafigge il cuore dell'io narrante e non può essere strappata via (*Flours*, vv. 271-274)⁶, riassume la descrizione che Alessandro fa della forte passione provata per Soredamor (*Cligès*, vv. 688-690). L'amore è descritto dai due celebri amanti come una sofferenza ed entrambi, come l'io narrante del *Flours*, si reputano dei folli per essere diventati prigionieri di Amore e si chiedono, viste le pene che stanno sopportando, se fosse stato meglio non innamorarsi (*Cligès*, vv. 508-517 e 668-681).

Troviamo poi nel *Flours d'amours* anche la stessa ironia utilizzata da Chrétien. Come segnalato da Morawski (1927: 196), riferendosi all'immagine della freccia scoccata da Amore, il Corpo schernisce il Cuore dicendo, vv. 283-284, «Cuers, or ne t'a li dars grevé / et l'uel u il entra crevé?», riprendendo, molto da vicino, non solo la stessa immagine ma anche lo stesso lessico, le stesse parole in rima e lo stesso tono sarcastico utilizzato da Chrétien nel *Cligès*, vv. 694-695: «Par l'ueil? Si ne le t'a crevé? / En l'ueil ne m'a il riens grevé».

Infine la descrizione della fanciulla e delle caratteristiche fisiche che hanno colpito l'amante richiama quella che Alessandro fa di Soredamors nel *Cligès* (vv. 811-853) e che, come sottolinea anche il primo editore (Morawski 1927: 190), segue più o meno la stessa elencazione.

Nel testo, inoltre, emergono forti assonanze con la tradizione lirica in lingua d'oïl, il che dimostra la puntuale conoscenza, da parte dell'anonimo, del repertorio tematico sull'arte di amare, sviluppato e arricchito dai trovieri del XIII secolo.

⁵ Le citazioni dei romanzi di Chrétien de Troyes sono riprese dall'edizione Zink (1994). Il riscontro è citato in nota da Morawski (1927: 189).

⁶ In nota Morawski (1927: 190) suppone che anche la comparazione tra i *pinnon* della freccia e le palpebre della fanciulla (vv. 276-278) sia ripresa in parte da Chrétien che li compara alle trecce di Soredamor (*Cligès*, v. 786).

Benché i temi affrontati, le formule utilizzate nel *Flours* siano, generalmente, ricorrenti nelle *chansons* dei poeti del nord della Francia, è comunque possibile rintracciare le probabili fonti da cui l'autore ha attinto in modo più o meno sistematico. Tra queste sicuramente possono essere annoverate le liriche di Gace Brulé. Nel componimento *Biaus m'est estez, quant retentist la bruille*⁷ emerge, ad esempio, la stessa invettiva contro Amore considerato un 'maestro' crudele e traditore per le sofferenze a cui sottopone i suoi discepoli che amano senza essere corrisposti, nella vana speranza di essere 'guariti' dall'amata. Nella canzone *Oez por quoi plaing et sopir*⁸ compare, invece, nella IV strofa, un brevissimo scambio di battute tra Cuore e Corpo e anche qui l'amore non corrisposto è paragonato, come nel *Flours*, ad un *grief fais* (v. 161) 'pesante fardello' ma, nella lirica di Gace Brulé è il Corpo che ne sorregge il peso e non il Cuore. E ancora in questa lirica si parla di 'prigionia d'amore', un motivo tradizionale nelle *chansons* cortesi, senonché, il tema, così come nel *débat* in esame, è seguito da una breve accusa verso quelle donne che non amano lealmente.

Anche Thibaut de Champagne sembra aver avuto una sua particolare influenza nella creazione di questo breve testo. In particolare la lirica *Chançon ferai, car talent m'en est pris*⁹, che riprende i temi dell'amore-follia per una donna insensibile al sentimento dell'amato; la mancanza di pietà della dama nei confronti del compagno; l'opposizione tra il Cuore che incita l'io narrante a perseverare nel dolore e nell'amore e il Corpo che subisce la dura condanna, dimostrano la conoscenza che l'autore del *Flours* aveva della produzione poetica del famoso troviero.

E ancora, tra i poeti sicuramente conosciuti dall'anonimo del *Flours*, vi è anche Richart de Fournival; ai vv. 118-119 del *débat* sono citati l'incipit e il v. 9 della "chanson de femme" *Onques m'amai tant que je fui amee*¹⁰, funzionali alla ripresa del tema del pentimento

⁷ Editio in Rosenberg / Tischler (1995: 410-415).

⁸ Ivi, pp. 414-417.

⁹ Ivi, pp. 590-595.

¹⁰ Secondo gli editori Rosenberg / Tischler (1995: 1033) questo ritornello è presente in diversi testi lirici in lingua d'oïl ma, nella *chanson* di Richard de Fournival, peraltro di dubbia attestazione, è stato scisso in due versi Rosenberg / Tischler (1995: 618-620).

della donna che ha perso il suo amato a causa della sua reticenza¹¹. L'ipotesi di una consapevole ripresa testuale è avvalorata anche dal fatto che l'anonimo inserisce i versi senza adattarli alla metrica del suo componimento. E ancora, come testimoniato da Morawski (1927: 192), i vv. 59-62 sono citati in *Gdf*, s.v. *chaurre*, e il proverbio «Ki plus i met et plus i pert» al v. 332 compare anche nella *Messe des oiseaus* di Jean de Condé (Morawski 1927: 197).

Infine, un'ulteriore testimonianza del tentativo di riconversione in una nuova forma poetica di temi e formule attinte, non solo da una tradizione lirica di poeti molto conosciuti ma anche di minor successo, è data dalla scoperta di un'interessante somiglianza strutturale, tematica e lessicale, tra il testo in esame e una *tenson* anonima, in lingua d'oïl, della fine del XII secolo, *Trop sui d'amors enganez*¹², conservata nei canzonieri P e X.

I protagonisti di questa lirica non sono nominati dato che il secondo dibattitore si limita a definire il primo *compain*. Il tema affrontato è il comportamento che un amante, non corrisposto, deve avere nei confronti di una donna volubile. I due protagonisti della *tenson* potrebbero anche vestire i panni dei due interpreti del *débat*: Cuore e Corpo, perché le battute che si scambiano coincidono più o meno esattamente a quelle che alternano i protagonisti del *Flours*: il *compain* difende la posizione di amante perseverante e leale, malgrado abbia la consapevolezza di non essere corrisposto dalla sua dama; l'altro gli consiglia, con una sottile vena ironica, di abbandonare il suo stato di amante sofferente e di rivolgere le sue attenzioni ad un'altra dama. Ma ciò che colpisce e induce a congetturare uno stretto rapporto tra i due componimenti è la presenza, in questa *tenson*, di lessemi che ritornano anche nel *Flours*, come ad esempio il sostantivo *musardie* (v. 4) con il quale il *compain* definisce il cuore che si fida dell'amore di una donna e che di fatto coincide con l'aggettivo *musars* (vv. 175 e 180) utilizzato nel *Flours* dal Corpo, nello stesso contesto. E ancora il v. 11 della II strofa della *tenson*, «car s'el ne vos veut amer», è ripreso pari pari nel *Flours* al v. 93. Inoltre, indicativo di un legame tra i due testi, è anche l'uso della stessa similitudine per descrivere il destino e le sofferenze che attendono l'a-

¹¹ Cfr. Morawski (1927: 191 e 193).

¹² Editto da Rosenberg / Tischler (1995: 338-341).

mante che persevera in un amore senza speranza, attraverso l'immagine dell'impiccagione; si confrontino i vv. 83-86 con i vv. 29-32 della *tenson*: «Et si muert a grant hascie / qui pent; autretel ferez / se tant atendez / que de li soiez amez»¹³.

Per quel che concerne il commento più specificamente stilistico, la forma e il lessico adottati dall'anonimo autore non sono molto ricercati e la versificazione è piatta. Forse l'unica 'destrezza' versificatoria risiede nell'inserimento di molte rime equivoche (vv. 53-54; 65-66; 75-76; 105-106; 139-140; 173-174; 187-188; 225-226; 229-230; 231-232; 233-234; 235-236; 243-244; 307-308; 335-336; 337-338); accompagnate, però, anche da rime identiche che impoveriscono lo stile dell'opera (vv. 119-120; 131-132; 195-196; 215-216; 227-228). Dal punto di vista linguistico il testo risente di una non trascurabile influenza piccarda che traspare, ad esempio, nell'uso dell'articolo *li* per il caso retto singolare (v. 61 *li chaurre*) e per il plurale femminile (v. 223 *li gambe*; v. 233 *li mamelete*); *le* per il caso obliquo singolare femminile (v. 163 *le folor*; v. 164 *le dolor*; v. 217 *le cambe*; v. 315 *le prison*); nell'uso del pronome personale complemento oggetto *mi* in luogo di *me* (v. 56 *mi remembre*; v. 78 *mi daigne*); dell'aggettivo possessivo plurale *mi* in luogo di *mes* (v. 204 *mi oeul*); della forma *chou* per il dimostrativo di vicinanza *ce* (vv. 4, 97, 111, 154, 155, 228, 246 ecc.) e *cius/chius* per quello di lontananza *cil* (vv. 83, 186)¹⁴.

Pur essendo d'accordo con Morawski nell'affermare che, tutto sommato, *Li flours d'amours* non sia un'opera brillante e di grande respiro, è importante sottolineare che la sua originalità risiede, soprattutto, nell'abilità dell'autore di riprendere e mescolare insieme vari motivi e formule tradizionali, dando loro una nuova struttura e, quindi, un nuovo assetto letterario, nonché una diversa destina-

¹³ Rosenberg / Tischler (1995: 340).

¹⁴ Cfr. Gossen (1970). L'autore si è sforzato di rispettare le principali regole morfologiche come ad esempio la declinazione bicasuale. Scrive quindi *raisons* (v. 20) al caso retto singolare e *raison* (v. 154) al caso obliquo singolare, ma a volte alterna le stesse grafie per lo stesso caso come ad esempio *dart* (v. 24) e *dars* (v. 35), *hom* (v. 362) e *home* (v. 359) per indicare il caso obliquo, oppure inserisce una -s finale, designante il caso retto, anche a parole che non dovrebbero averla come *avoirs* (v. 11). Utilizza espressioni arcaiche come il comparativo *fortres* (v. 196) e le forme contratte *nes* (v. 373) per *ne les* e *ses* (v. 279) per *se les*, cfr. Morawski (1927: 190).

zione. Il testo, infatti, pur rientrando nel genere lirico, cela al suo interno una breve storia che si prefigge un preciso scopo didattico e moralistico: quello di convincere il pubblico che, in amore, è necessario seguire le regole dettate dalla cortesia. Principi dell'arte di amare che l'autore riprende non solo dalla produzione lirica a lui coeva, ma anche da una tradizione letteraria lontana nel tempo, come confermato dai riferimenti a Chrétien de Troyes, portatrice di principi e di un'ideologia intramontabile e inalienabile, ancora congruente alla cultura e alla società del tempo.

Li Flours d'amours è un componimento a tradizione unica, quindi l'edizione presentata in questa sede, pur tenendo conto del lavoro ecdotico effettuato da Morawski arricchito dai suggerimenti di Jeanroy, si attiene strettamente al testo tramandato limitando gli interventi alla correzione degli errori sicuramente riconducibili alla mano del copista. Correggendo quindi quelle grafie corrotte dalla patina dialettale dello scriba, attestate solo una volta nel testo, sul modello di quelle più ricorrenti¹⁵ e ristabilendo l'esatto conteggio sillabico mediante minimi interventi correttivi. Il senso dell'opera non è sempre chiarissimo e lo sforzo di rispettare la metrica e le giuste rime, ha indotto, a volte, l'autore a manomettere la corretta struttura morfologica delle frasi, compromettendo la chiarezza dei periodi. Nel testo compaiono, inoltre, alcune lacune non facilmente sanabili. Nella trascrizione le abbreviazioni sono state sciolte; si è distinto <u> da <v> secondo i criteri moderni; <i> è stato normalizzato in <j> quando rappresenta l'affricata palatale /dʒ/. Sono state separate le parole in *scriptio continua*; sono stati inseriti i segni di interpunzione secondo l'uso moderno e la dieresi quando il conteggio sillabico esige uno iato. Tutte le integrazioni e le congetture avanzate per ristabilire la (ipotetica) lezione originaria sono segnalate con l'uso di parentesi quadre; l'uso delle parentesi uncinate è stato limitato alle parti rese illeggibili dal deterioramento delle carte.

La traduzione è stata condotta in maniera letterale, ovvero per quanto è stato possibile ci si è attenuti rigorosamente al testo, rispettando l'ordine e il numero dei versi e, soprattutto, lo stile dell'auto-

¹⁵ È il caso ad esempio di *dieus* (v. 196) con il significato di 'due', corretto in *deu*, perché in rima 'identica' con *deu* (v. 195); e il caso di *Deus* (v. 356) con il significato di 'Dio', corretto in *Dieus* perché questa grafia è attestata al v. 90 e, in rima, al v. 263.

re. Gli unici interventi effettuati concernono i tempi verbali, che sono stati resi al passato in quei punti del testo in cui la loro alternanza, per esigenze di rima o per questioni di stile dell'autore, ne rendeva oscura la comprensione.

- | | |
|---|--|
| <p>Li flours d'amours /c. 483r a/
De tant vous di jou sans fauser,
en verité le puis conter,
qu'en biel servir convient eür,
4. de chou soies vous a seür;
car joür voi les amans faus
de l'amour dont li vrai ont maus,</p> <p>si ai en amour tant eü
8. que j'ai tout vivement seü
c'on joist d'amours por avoir
plus que por sens ne por savoir.
Mais li avoires s'en va mont tost
12. Se sens n'i a, tost s'en va hors.
Mais iteus veult autrui reprendre
qui en soi a mont a reprendre;
por moi sans plus dirai, avant
16. que les autres conseil demant.
Et je ne me puis consillier
qu'Amors me fait la nuit villier
si me fait iestre en tel penser
20. – dont Raisons ne me puet tenser –
q'en ma dolor truisse confort.
Car cele de s'amor m'estort
ki ma navré dedens mon cuer
24. d'un dart d'amors, si k'a nul fuer</p> <p>ne poroie sans li garir. /c. 483r b/
Dont me doi par droit esmarir
qant Amors veut que soie amis,
28. celi qui en tel mal m'a mis,
dont nus alegier ne me puet
sans li, dont l'enfrete s[e] muet.
Dont convient il que je tant face
32. que le quel mal que jou ai sace.
Et por coi? Ciertes, no convient!
Elle set bien que de li vient
li dars dont elle me navra!
36. Dont, dist elle, jamais n'avra
de moi merchi. E las! Por coi
je l'ai servie en bone foi?
Tres donques ke premiers la vi,</p> | <p>Così vi dico senza falsità,
in verità lo posso raccontare,
che per auspicio conviene servire cortesemente,
4. di questo siatene certi;
perché vedo gioire i falsi amanti
dell'amore di cui i veri (amanti) ricevono
tormenti,</p> <p>così in amore ho avuto tanto
8. che ho imparato molto prontamente
che si gioisce dell'amore per denaro
più attraverso il senno che la conoscenza.
Ma il denaro scompare molto presto
12. se non c'è saggezza, subito va via.
Ma certo vuole biasimare gli altri
chi ha molto da criticare se stesso;
dal canto mio non dirò di più, prima
16. che gli altri mi chiedano consiglio.
E non posso cercare un aiuto
perché Amore mi tiene sveglio la notte
e mi fa rimuginare
20. – di questo Ragione non mi può contestare –
al fine che nel mio dolore trovi conforto.
Perché colei che mi ha ferito il cuore
con un dardo d'amore,
24. mi ha stretto con il suo amore così che a nessun
prezzo
ne potrò guarire senza il suo aiuto.
Per questo motivo sono destinato a perdermi
quando Amore vuole che io sia amante,
28. colui che mi ha messo in questa situazione,
dalla quale nessuno mi può sollevare
senza il suo aiuto, per cui la malattia si nasconde.
Per questo conviene che io faccia in modo
32. che lei sappia di quale male soffro.
A quale scopo? Certamente non conviene!
Lei sa bene che è stata lei stessa a scoccare
il dardo con il quale mi ferì!
36. Per cui, a dir suo, non avrà mai
pietà di me. Povero me! Perché mai
l'ho servita fedelmente?
Dal momento che la vidi,</p> |
|---|--|

40. s'amors ainc puis ne defali
que ne fëisse son voloir.
Or me fait nuit et jor doloir
en .iij. manieres ke dirai.
44. Au cuer trop de duel et d'ire ai,
qant je pens ke par estavoir
m'estuet amer u jou avoir
ne puis merchi, dont me demente
48. et en dementant me lamente,
si que d'amors m'estuet plourer,
ensi ne puis pas demorer.
Et apriés tous li cuers me tranble,
52. grant dolour ai, car il me sanble
que jou, par d'autre part ma voie,
ma douce dame venir voie.
Puis me fremissent tout li membre
56. quant de sa biauté mi remembre.
Et qant asses m'a fait fremir
la grant biauté k'en li remir,
lors m'alume et si m'esprent.
60. Dont Amors vers moi trop mesprent
car li chaurre de moi se part
desci adonc qu'ele tout m'art.
C'est li menres tormens des trois
64. dont je sui por [li] si destruis.
Ensi m'en vois de frois en caut.
– Las, chaitis, quant celi n'en caut.
Qui t'en deüst par droit aidier?
68. A cui en veus tu [Cuers] plaidier?
– A cui? A moi? Cou est la voire:
qui fait folie il le doit boire.
Si faiç jou, ciertes, je le boif,
72. et en bevant je muir de soif
car je cuide tous tans venir
la u je ne puis avenir.
Si me poisse ke je tant dure, /c. 483v a/
76. qant m'est si amere et si dure
cele dont devroie joir
qui de rien ne mi daigne oïr,
ciertes mieus ainc morir que vivre.
80. Or me puis bien tenir por ivre
et si sai bien que jou ai tort
qant je vois desirant ma mort
car, cius qui est jugiés a pendre,
84. se il [se] puet de mort defendre,
40. non ho mai mancato nell'amarla
né di eseguire i suoi voleri.
Ora mi fa soffrire giorno e notte
in tre modi che vi spiegherò.
44. Provo troppa tristezza e dolore nel mio cuore,
quando penso che per necessità
devo amare colei da cui non posso
ricevere pietà, della qual cosa mi affliggo
48. e affliggendomi me ne lamento,
sicché mi tocca piangere d'amore,
ma così non posso continuare.
E inoltre tutto il cuore mi trema,
52. ne provo gran dolore, perché mi sembra
che io, per un'altra strada rispetto alla mia,
vedo arrivare la mia dolce dama.
Poi mi tremano tutte le membra
56. quando rimembro la sua bellezza.
E quando la grande bellezza che in lei
contemplo mi ha fatto fremere abbastanza,
allora mi infiammo e mi eccito.
60. Per cui Amore agisce molto male nei miei
confronti
perché il calore da me fuoriesce
finché non mi fa ardere interamente.
Questo è il tormento minore dei tre
per cui sono così agosciato.
61. per cui sono così agosciato.
Così passo dal freddo al caldo.
– Povero, infelice, quando a lei non importa.
Chi ti dovrebbe per diritto aiutare?
68. Cuore con chi ne vuoi discutere?
– Con chi? Con me? Questa è la verità:
chi fa una follia la deve bere.
Così faccio io, certamente, la bevo,
72. e bevendo muoio di sete
perché penso sempre di giungere
là dove non posso arrivare.
Se mi pesa sopportare tanto,
76. dal momento che mi è così amara e dura
colei di cui dovrei gioire
che non mi degna nemmeno dell'ascolto,
certamente è meglio morire che vivere.
80. Ora mi posso anche considerare ubriaco
e so bene anche di avere torto
nel desiderare la mia morte
poiché, colui che è condannato al cappio,
84. se può difendersi dalla morte,

- toustans crie por soi merchi,
 et jou, de mon gré, me muir chi.
 – Ha, chaitis Cuers! Car te porpense
88. u tu poras trover deffense
 enviers celi ki si t'asaut
 et nuit et jor, se Dieu me saut!
 Et s'elle n'a cure de toi,
92. nient plus ne lais tu de soi,
 car s'elle ne te veut amer,
 tu n'i pues riens, par droit, clamer.
- Cors, si puis bien: jou l'ai amee
96. de cuer tous jours et honoree,
 et tant ai fait, chou est la some,
 ke detenu m'a a son home
 si ke de son gré dist a mi:
100. *«Je vous retieng a mon ami».*
 Dont se jou par icés ensaingnes
 Ke je i ai plus que uns estranges.
- Cuers, ses tu dont que tu feras?
104. Se tu vieus, conseil averas.
 Se ta dame est et bieles et sage,
 foi ke toi doi encore en sage
 d'ausi bieles u .iij. u .iiij.
108. et se de li ne pués [t']esbatre,
 a celes seras bien venus
 et bien amés et ciers tenus.
 Et qant ta dame chou sara,
112. d'autrui de li amés seras,
 au cuer aura si grant envie,
 tant com elle sera en vie,
 le cuer porrit ara hascie
116. et envie aura sor t'amie.
 Lors dirai comme esgarée
*«Onques [t'amaï] tant com je fui amée!
 Par mon orguel ai mon ami perdu!»*
120. ausi k'el ait le sien perdu.
 Car feme est de tele nature
 que de celui n'a onques cure
 ki bien l'ainme et celui a kier
124. qui enviers li se monstre fier.
 Dont dois tu bien celui changier /c. 483v b/
 por esquiver malvais dangier.
 Qu'en feras tu? Di ta pensee.
128. *«Vous me castoiés, car j'ai m'amor donée!»*
 Las! Je n'e[n] me puis [de]partir,
 mais, qant je plus a cho m'atir
- invoca ininterrottamente la grazia,
 mentre io, per mia volontà, mi uccido qui.
 Ah, povero Cuore! Perché rifletti
88. dove potrai trovare riparo
 nei confronti di colei che così ti assale
 e giorno e notte, che Dio mi aiuti!
 E se lei non si cura di te
92. non pensarla più,
 poiché se lei non vuole amarti
 tu non puoi, per diritto, chiedere niente.
- Corpo, certo che posso: l'ho sempre amata
96. di cuore e onorata,
 e ho fatto tanto, questo è quanto,
 e mi ha considerato come il suo uomo
 e di sua volontà mi ha detto:
100. *«Vi considero come mio amico».*
 Dunque è per questi segnali
 che so di valere più di un estraneo.
- Cuore, sai dunque cosa farai?
104. Se vuoi, ti consiglierò.
 Se la tua dama è bella e saggia,
 in fede mia così ancora ne conosco
 di così belle tre o quattro
108. e se di lei non puoi godere,
 da quelle altre sarai apprezzato
 sarai amato e tenuto caro.
 E quando la tua dama lo saprà,
112. (che) sarai amato da altra che lei,
 nel cuore proverà tanta invidia,
 finché vivrà,
 il cuore putrido sarà tormentato
116. e sarà invidioso della tua amica.
 Allora dirà come persa:
*«Non ti ho mai amato così come sono stata amata!
 A causa del mio orgoglio ho perso il mio amico!»*
120. dal momento che ha perso il suo.
 Perché è nella natura della donna
 non curarsi di colui
 che la ama correttamente e aver caro
124. chi verso di lei si mostra crudele.
 Dunque devi meditare questo cambiamento
 se vuoi evitare un brutto pericolo.
 Cosa intendi fare? Esprimi il tuo pensiero.
128. *«Mi punite, perché ho concesso il mio amore!»*
 Ohimè! non posso più distaccarmene,
 ma, quanto più mi preparo a fare questa cosa

que de li me puisse retraire,
 132 tant se painne plus de retraire
 Amors de son dart enpené,
 que en traient a tant pené
 qu'ele m'[en] a navré a mort;
 136 ke ma douce dame s'amort
 de moi grever plus ke ne sieut,
 et ma plaie si fort me dieut
 que sans li garis ne puis iestre,
 140 car li maus me vient de cel iestre.
 De part celi garrir l'estuet,
 dont il vient et de coi il muet.

– De cho n'est il poms ne saisons
 144 de monstret si faites raisons
 que me mostrés au repartir.

– Mais ne me puis de li partir!
 Saciés que jou celi amoie
 148 si ke siens fusse et elle moie
 si n'en donroit elles .ij. ues,
 mais par grant desdaing droit lués:
 «*Por un pierdu .ij. retrovés*».
 152 Es[t] çou voirs? Or le desprovés.

– Cuers, de legier porai trover
 raison por ichou desprover
 tout chou que respendu m'avés,
 156 mais je cuic que vous ne savés
 se vous de riens avés mespris,
 tant iestes vous d'amors espris.
 – Cuers, cuidiés vous monter en pris
 160 por cho que vous avés enpris?
 Grief fais a[vés] par maintenir
 ke nus ne poroit soustenir.
 – Cuers, par le vostre grant folor
 164 estes entrés en le dolor
 qui nus jours mais ne vous faura,
 ains sai bien qu'ele vous taura
 tout le parler et le sentir.
 168 Car saciés bien, tout sans mentir,
 ke mieus ne vous poés trahir,
 c'autrui amer et vous haïr.
 Mout iestes fous et esbahis,
 172 qant celi dont iestes haïs
 amés, sai bien que vous m'usés
 et por niënt vo tans usés.
 En tous tans est musars clamés /c. 484r a/

che da lei voglio ritirarmi,
 132. tanto Amore ha difficoltà a ritirare
 il suo dardo piumato,
 che ha penato tanto ad estrarre
 ché lei mi ha ferito a morte;
 136. perché la mia dolce dama si abitua
 a farmi dispiacere più del dovuto,
 e la mia piaga così forte mi duole
 perché senza di lei non posso guarire,
 140. poiché il male mi viene da quell'essere.
 Deve essere guarito da parte sua,
 da dove proviene e da chi deriva.

– Di questa cosa non è il momento
 144. di mostrare siffatte ragioni
 che mi mostrate replicando.

– Ma non posso staccarmi da lei!
 Sappiate che io l'amavo
 148. fino a diventare suo ed ella mia
 e lei non darebbe nemmeno due uova,
 ma per gran disdegno ella avrebbe detto subito:
 «*Per uno perso due guadagnati*».
 152. É vero tutto ciò? Ora mostratemi il contrario.

– Cuore, facilmente potrei trovare
 una ragione per contestare
 tutto ciò che mi avete risposto,
 156. ma penso che non sappiate
 se avete sbagliato in qualcosa,
 tanto siete preso dall'amore.
 – Cuore, pensate di aumentare il vostro pregio
 160. per quello che avete intrapreso?
 Un così pesante fardello avete da sopportare
 che nessuno riuscirebbe a sostenere.
 – Cuore, per la vostra grande follia
 164. siete entrato in un dolore
 che mai più vi abbandonerà,
 e so bene che vi toglierà
 la voce e l'udito.
 168. Perché sappiate bene, senza mentire,
 che meglio non potevate tradirmi
 amando qualcuno e odiando voi stesso.
 Siete folle e molto disorientato,
 172. se amate colei dalla quale siete
 odiato, so bene che voi mi usate
 e spredate il vostro tempo per niente.
 E da sempre è considerato meschino

- 176 cil qui ainme s'il n'est amés.
– Qu'es[t] cho k'as dit? A moi ne monte!
Je n'en puis avoir nule honte
d'amer en tel liu ke jou aim
180 ne por cho musart ne me claim.
- En espoir veul merci atendre
- que ja por rompre ne por tendre
del liu u j'aim, ne me movrai,
184 tenir m'en doit on a mout vrai.
– Cuers, or puis bien dire sans doute
ke chius ki aimme ne voit gouste,
ne tu ne ses, voir, ke tu fais
188 qant tu en carges si grant fais
ke desous te convient crever
que, s'autres te voloit grever,
ne laidangier ne anui faire,
192 si te deveroit il desplaire.
Car tout est uns cuers et uns cors:
se li uns muert, l'autre est mors;
si a un cop en ocist deus,
196 si en sera fortrés li deus
si ambedoi morons ansamble.
Or me di dont ke il t'en sanble,
que tu feras ne ke ferai.
- 200 – Toustans di jou ke j'amerai
de cuer amorous et de vrai
trestout ensi que je devrai,
ca c'est la plus biele de[l] mont,
204 si com mi ouel tesmognié l'ont;
- car nient plus qu'une candoile
se puet comparer a l'estoile
ne clarté d'estoile a la lune,
208 nient plus n'en puis jou trover une
qui de biauté a li afiere,
tant soit orguelleuse ne fiere
que tant set de bien et tant vaut
212 que en li nule riens ne faut.
- Cuers, or me di, foi que moi dois,
le biauté ke tu en li vois.
- Cors, je commence: as pies droit,
216 qui sont petit, vautic et droit,
le cambe bien au piet respont
car ki bien a droit le despont;
176. colui che ama senza essere corrisposto.
– Cosa hai detto? A me non importa!
Non provo nessuna vergogna
nell'amare colei che amo
180. e per questo non voglio che mi si dia del
meschino.
- Nella speranza voglio aspettare la sua
compassione
- e mai romperò o mi allontanerò
da colei che amo, non mi distaccherò,
184. devo essere considerato molto fedele da lei.
– Cuore, allora posso ben dire senza dubbio
che colui che ama è accecato,
e non sai, in verità, cosa stai facendo
188. quando ti carichi di un così pesante fardello
e stando sotto rischi di morire
perché, se altri ti vogliono tormentare,
o oltraggiarti o farti penare,
192. ciò ti dovrebbe dispiacere.
Perché cuore e corpo sono un tutt'uno:
se uno muore anche l'altro muore;
con un colpo li uccidi entrambi,
196. così la coppia ne sarà tradita
se entrambi muoiono assieme.
Ora dimmi cosa te ne pare,
cosa farai e cosa farò io.
200. – Ti dico che continuerò ad amare
con cuore amorevole e sincero
proprio come dovrei,
perché è la più bella del mondo,
204. così come me lo hanno testimoniato i miei
occhi;
- perché così come una candela
non può essere comparata ad una stella
e il chiarore di una stella alla luna,
208. io non avrei mai potuto trovare
una donna bella come lei,
per quanto sia orgogliosa e fiera
che tanto sa di bene e vale tanto
212. e in lei non manca niente.
- Cuore, spiegami ora, per la fede che mi devi,
la bellezza che vedi in lei.
- Corpo, inizio: ha i piedi dritti,
216. piccoli, arcuati e dritti,
le gambe corrispondono bene ai piedi
perché sono disposti bene;

- elle est blanche, droite et reonde
 220 si que li plus sages del monde
 n'i sauroit amender de rien.
 Et si vous veul tesmongnier bien:
 si bien fait[e] est li gambe diestre
 224 ausi bien faite est li senestre; /c. 484r b/
 elle a biaux bras et bieles mains,
 qu'il n'i convient ne plus ne mains,
 car li doit sont bien fait et lonc
 228 chou k'iestre doivent cort et lonc.
 Le cors a droit et lonc et gent
 tel k'il doit plaire a toute gent;
 si a un poi basset le pis
 232 dont elle ne vaut mie pis
 car li mamelete ki point
 li fait venir trestout a point.
 Li cols est gros, grans et onnis,
 236 ki ne le voit bien est honnis
 car Nature ki le forma
 dist que prouvé[e] le forme a
 dont elle a grant painne le fist.
 240 Dont elle tesmogne et dist
 s'ele avoit or un tel a faire
 ausi biele et de tele affaire,
 que n'en poroit venir a cieff.
 244 Or vou[s] vaurai dire del cieff
 qui n'est mie ne bruns ne sors,
 ains samble, chou saciés, fins ors.
 Les kaviaus ki [sor] li a tant
 248 ke les trecres i vont batant
 par espales bien li avient
 que juskes as rains li avient.
 Del front, veïr, est uns delis
 252 qu'il est plus blans ke flors de lis,
 grans et larges, onnis et nes;
 si a sorcius votis brunés.
 Or vous dirai quel sont li oeul
 256 dont li dars vient dont j'ai maint duel:
 gros sont et vair, sec et fendu,
 [ne] m'ai pas si bien deffendu
 que ne m'aient navré parfонт,
 260 car si tres grant clarté par font
 a trestous chiaus ki les esgardent
 que bien leur sanle que il ardent.
 Bien sai ke Nature ne Dieus
 264 ne fisent onques si fais ieus
 fors por le monde decevoir,
 è bianca, dritta e formosa
 220. così che il più saggio del mondo
 non saprebbe trovarle un solo difetto.
 E se devo entrare nei particolari:
 è così ben fatta la gamba destra
 224. com'è ben fatta la sinistra;
 ha delle belle braccia e delle belle mani,
 né più né meno di quanto conviene,
 perché le dita sono ben fatte e lunghe
 228. che devono essere corte e lunghe.
 Ha il corpo dritto, lungo e elegante
 per essere apprezzato da tutti;
 il suo seno è un po' basso
 232. ma non per questo vale meno
 perché le mammelle a punta
 danno l'impressione che esso sia perfetto.
 Il collo è grosso, grande e regolare,
 236. chi non lo vede bene è da screditare
 poiché la Natura che la creò
 ha messo alla prova la forma
 che creò con grande fatica.
 240. Per cui lei testimonia e dice
 [che] se dovesse ora rifarne una uguale
 così bella e nello stesso modo,
 non riuscirebbe a venirne a capo.
 244. Ora vorrei descrivervi il suo capo
 che non è né bruno né biondo,
 anzi sembra, sappiatelo, di oro fino.
 Ha una capigliatura folta
 248. tanto che le trecce le cadono
 bene sulle spalle come si conviene
 e arrivano fino ai reni.
 La fronte, certo, è una meraviglia
 252. perché è più bianca di un giglio,
 grande e ampia, regolare e delineata;
 e ha le sopracciglia arcuate e brune.
 Ora vi dirò come sono gli occhi
 256. da cui proviene la freccia che mi procura
 tanto dolore:
 sono grandi e chiari, allungati e profondi,
 e non sono riuscito a difendermi
 per evitare che mi ferissero profondamente,
 260. poiché una così grande luminosità diffondono
 verso tutti coloro che li guardano
 da sembrare loro che essi ardano.
 So bene che né Natura né Dio
 264. non crearono mai degli occhi del genere
 se non per ingannare le persone,

- car bien puis dire tout por voir:
n'onques si tost ne [le]s oc veus
268 que je n'en fui pris et deceus.
- Cuers, or di le fachon del dart
ki me gerroie, main et tart.
- Cors, de ses ieus naist uns cle[r]s rais
- 272 en sanblance de fleke fais,
agus en son et gros en mi.
Par l'eul le traist Amors en mi
- si k'an cuer me fiert de visée. /c. 484v a/
276 Or t'ai la fleke devisée,
apriés, ses paupieres regarde,
et plus ke pinnon si prent garde,
ses troveras d'une façon
- 280 encor ensi ne le[s] fache on.
Or est dont li dars empenés
dont je sui jor et nuit penés.
- Cuers, or ne t'a li dars grevé
284 et l'uel u il entra crevé ?
- Cors, ansi ke goute n'en voi,
car je ne sai que faire doi:
mais del dart plus lonc plait ne tieng
- 288 car a ma matere revieg.
Elle a biau nes et bieles bouche,
si a parole si tres douce
ke nus el mont parler ne l'ot
- 292 que se parole et li ne lot,
n'onques encore nule vit
si tres plaisans qant ele rit
car sa boucete par dedens
- 296 est bien ordenee de dens:
blans et menus, rengiés, masis,
et ses mentons est bien voltis.
Bien faite de cors et de vis
- 300 ...
si a [el] trop douce sanblance,
car avec chou que ele est blanche
si a elle colour vermelle,
- 304 ...
ke nus ne le puet regarder
qui de s'amor se puist garder,
tant a douc vis et clere ciere.
- perché posso testimoniare la verità:
mai ne ho visti tali
268. dai quali sono stato rapito e tradito.
- Cuore, ora descrivi le fattezze della freccia
che, prima o poi, mi combatte.
- Corpo, dai suoi occhi scaturisce un raggio
chiaro
272. con le sembianze di una freccia,
sottile alla punta e grossa alla metà.
Amore attraverso gli occhi la scoccò verso di
me
- affinché mi ferisse dritta al cuore.
276. Ora ti ho descritto la freccia,
dopo, guarda le sue palpebre,
e stai attento più che a una cima,
le troverai fatte in un modo
280. che ancora non sono state create.
Oramai è il dardo piumato
che mi procura pena giorno e notte.
- Cuore, il dardo non ti ha ferito
284. e accecato l'occhio dov'è entrato?
- Corpo, dal momento che sono cieco
non so cosa fare:
ma del dardo non voglio più parlare
288. perché voglio tornare al discorso precedente.
Lei ha un bel naso e una bella bocca,
ed è così dolce la sua voce
che nessuno che l'abbia ascoltata
- 292 non ha lodato lei e le sue parole,
e nessuno ha mai visto
una persona così gradevole quando ride
perché la sua boccuccia all'interno
296. ha denti ben ordinati:
bianchi e piccoli, dritti, forti,
e il suo mento è ben pronunciato.
Ha un corpo ed un viso gradevole
300. ...
e ha un aspetto dolce
perché è allo stesso tempo bianca
con un colorito roseo,
304. ...
che nessuno può guardarla
senza innamorarsene,
tanto il suo viso è dolce e la sua pelle chiara.

- 308 Que en puis jou se je l'ai chiere?
Noïent, mais Amors me destraint
qui nuit et jor ma dame estraint,
q'ele me soit amere et dure
312 et que de moi n'ait jamais cure,
por chou ke je suis en ses las.
- Et ke porai jou faire? Las!
Dont entrés sui en le prison
316 dont escaper ne puet pris hom.
Amors si fait eskieç et
celui k'el a entre ses las
car puis ke del tout me veut nuire
320 dont convient il ke je me muire.
– Amors, chi a mal guerredon,
ki me faites de guerre don,
trop malement guerredonés
324 qant mort por guerredon donés.
- Amors, lonc tans vous ai servi
n'ainc vers vous mais ne deservi;
or me donés malvais loijer. /c. 484v b/
328 Tous ceus devés por fous loijer
- ki en Amors ont mais fiançe
ne seürté ne aliance.
– Amors, trop est fous ki vous siert:
332 ki plus i met et plus i piert.
Ciertes, de verité le sai,
piecha ai esté a l'essai
car onques n'en oc se mal non.
336 – Amors, vous avés si douc non
et puis si estés si amere
viers moi ki sui loiaus amere!
Trop est fous ki en vous se fie!
340 Car Amors sovent nos maistrie,
si est dolor et grans peciés
qant si biaux nous est enteciés!
– Amours, or sui jou bien lassés:
344 laidengier me poés assés
car a vous ne me puis combatre,
de legier me poés abatre,
viers [vous] ne prendrai mais escu.
348 Bien sai ke jou ai trop vescu,
mais or saciés bien tout por voir
que je ne vous veul plus devoir:
- venés vostre parage prendre,
308. Cosa ci posso fare se mi è cara?
Niente, ma Amore mi tortura
che giorno e notte allontana la mia dama,
affinché sia nei miei confronti crudele e dura
312. e di me non abbia mai cura,
per cui sono preso nei suoi lacci.
- Povero me! Cosa potrei fare?
Sono entrato in una prigione
316. dalla quale non può scappare un uomo rapito.
Amore ha messo in scacco matto
colui che si trova nelle sue briglia
e mi vuole danneggiare completamente
320 per cui mi conviene morire.
– Amore qui c'è una infelice ricompensa
perché mi donate una battaglia,
ricompensate in malo modo
324. quando come ricompensa date la morte.
- Amore, per lungo tempo vi ho servito
e non ho mai sbagliato nei vostri confronti;
ora mi donate una brutta ricompensa.
328. Dovete ricompensare tutti coloro che come
folli
hanno riposto la loro fiducia nell'amore
senza sicurezza e senza patti.
– Amore, è troppo folle chi vi serve:
332. perché più ci si mette e più si perde.
Certamente, in verità lo so,
per lungo tempo sono stato messo alla prova
e non ne ebbi che male.
336. – Amore, avete un nome così dolce
e poi siete così crudele
verso di me che sono un così leale amante!
È troppo folle chi si fida di voi!
340. Perché Amore spesso ci comanda,
ci procura dolore e grandi pene
quando così bene ci ha imbrigliati!
– Amore, ora ne sono veramente stanco:
344. mi potete ben maltrattare
perché non posso combattervi,
mi potete facilmente sconfiggere,
non mi difenderò da voi.
348. So bene di aver vissuto abbastanza,
ma ora sappiate tutto in verità
che non voglio più avere doveri nei vostri
confronti:
venite a prendere la vostra eredità,

- | | |
|--|---|
| <p>352 mout volentiers le vous veul rendre.
A tout le mont iestes pa<r>ages,
bien sai ke jou ne suis pas sages,
car jou por l'amour de ma dame</p> <p>356 pierc cuer et cors – D[i]jeus penst de l'ame!</p> <p>Or n'i a plus: a la parclose!</p> <p>A tout le mont di bien sans glose
ke dame ki home rechoit</p> <p>360 a ami, et puis le deçoit
ensi k'ele autrui de lui aint,
se li hom viers li ne se faint</p> <p>u autrement ne se forfait,</p> <p>364 je di k'ele tel murdre fait
dont trestous li mons [la] devoit
monstrer et ensengnier au doit.
Fait vous en n'ai le jugement,</p> <p>368 qui autrement dist ne juge nient.
Jou ki sui plains de duel et d'ire
...
apielé l'ai de traïsom</p> <p>372 car je sui li plus tra<i>s hom,
qui onques fist nes <. >a ne l'ai,
pour chou ensi apielé l'ai.</p> <p><i>Chi define li flours d'amors.</i></p> | <p>352 ben volentieri voglio rendervela.
Siete l'eredità di tutti,
so bene di non essere molto saggio,
perché io per l'amore della mia dama</p> <p>356 perdo cuore e corpo – Che Dio pensi alla mia
anima! –</p> <p>Ora non ho più niente: è finita!</p> <p>A tutti dico senza dilungarmi
che la dama che accoglie un uomo</p> <p>360. come amico e poi lo delude
legandosi ad un altro,
senza che l'uomo verso di lei abbia simulato
(il suo amore)</p> <p>o che abbia agito male nei suoi confronti,</p> <p>364. dico che lei commette un tale peccato
e che tutti dovrebbero
additarla.
Vi ho dato il mio giudizio</p> <p>368. perché chi dice il contrario non giudica niente.
Io che sono molto triste e addolorato
...
definisco questa cosa un tradimento</p> <p>372. perché sono stato l'uomo più tradito,
più di ogni altro,
per questo motivo la definisco così.</p> <p><i>Qui si conclude il fiore dell'amore.</i></p> |
|--|---|

APPARATO CRITICO

- M Morawski
J Jeanroy
cfr. confronto
cong. congettura
int. integrazione
interl. interlinea

1 De] Savoye *propone* Se. 5 joir] jou M. 43 iij] iiij M. 46 m'estuet] m'estuer M. 48 lamente] demente M. 51 cuers] tours M. 61 se p.] ne p. 64 *cong.* M. 68 *cong.* M. 69 A moi] amor M. 84 *cong.* M. 85 soi merchi] merchi soi (*accompagnato da segni di correzione da parte del copista*). 91 s'elle] sella M. 101 icés] ites. 115 le c.] ou c. M.; hascie] hastie M. 120 M. *sposta il v. 120 dopo il v. 117 obliterando, di fatto, la rima.* 124 li] nell'*interl.* 125 changier] dangier J. (M. vengier). 126 esquiver] esquieur M. 129 *int.* M. 130 je] me M; m'atir] partir M. 139 garis] garir M. 145 repartir] repentir. 150 lués] leus M. 152 *int.* M. 155

m'avés] mares M. 156 savés] sares M. 161 grief] si grief M.; int. M. 173-174 *I versi sono invertiti nel manoscritto ma il copista segnala l'errore introducendo, all'inizio di ogni verso, le letterine a e b.* 177 int. M.; A moi] amor M. 196 deus] dieus *cf. v.* 195. 203 int. M. 208 M. omette puis (jou) trover. 217 respont] despont M. 218 despont] respont M. 223 int. M. 228 et] *con i sovrascritto.* 247 les] des M.; cong. M. 257 fendu] fondu M. 258 int. M. 271 Cors] Car M.; int. M. 280 int. M. 284 uel] eul. M. 300 lacuna. 301 cong. M. 304 lacuna. 326 mais] mal M. 333 ciertes] -s *nell'interl.*; verité] virite M. 334 l'essai] laissai M. 347 cong. M. 356 Dieus] Deus *cf. vv.* 90 e 263. 363 se] le. 365 cong. M. 368 qui] o M.

BIBLIOGRAFIA

- DÉCT = Dictionnaire Électronique de Chrétien de Troyes, <http://www.atilf.fr/dect>, LFA/Université d'Ottawa - ATILF/CNRS & Université de Lorraine, 2007-2014.
- Deriu, Fabrizio, 2011. «Arti performative e performatività delle arti come concetti “intrinsecamente controversi”», in *Mantichiora*, 1, pp. 178-192.
- Galano, Sabrina, 2015. «Tecniche performative nella narrativa galloromanza», in *Testi e linguaggi*, 9, pp. 99-123.
- Gdf = Frédéric Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, 8 voll., Paris, Vieweg, 1881-1895.
- Gossen, Charles Théodore, 1970. *Grammaire de l'ancien Picard*, Paris, Klincksieck.
- Heneveld, Amy Suzanne, 2010. «Chi commence d'amours ou commencer pour finir: la place des arts d'aimer dans les manuscrits-recueils du XIII^{ème} siècle», in: Foehr-Janssens Yasmina / Collet Olivier (éds.), *Le recueil au Moyen Âge. Le Moyen Âge central*, Turnhout, Brepols, Texte, Codex & Contexte, 8, pp. 139-156.
- Lepage, Yvan-G., 1975. «Un recueil français de la fin du XIII^{ème} siècle (Paris, Bibliothèque nationale, fr. 1553)», in *Scriptorium*, 29, pp. 23-46.
- Morawski, Joseph, 1927. «Flours d'amours», in *Romania*, 53, pp. 187-197.
- Rosenberg, Samuel N. / Hans, Tischler, 1995. *Chansons des trouvères. Chanter m'estuet*, Paris, Le livre de poche (Lettres gothiques, 4545).
- Savoie, Marie-L., 2012. Section romane, descrizione del «Fleur d'amour, Anonyme» in *Jonas-IRHT/CNRS* <<http://jonas.irht.cnrs.fr/oeuvre/13225>>.
- Van Daele, Hilaire, 1939. *Petit dictionnaire de l'ancien français*, Paris, Librairie Garnier Frères.
- Zink, Michel, 1994. *Chrétien de Troyes. Romans*, Paris, La Pochotèque (Classiques modernes).

Rosalba Galvagno

JACQUES LACAN.
L'ETICA DELLA PSICOANALISI E L'AMOR CORTESE

L'amor cortese penetra nella letteratura psicoanalitica come un *exemplum* letterario rilevante per illustrare la nozione di sublimazione, con la quale Lacan tenta al contempo di fornire un contributo alla delucidazione dell'enigma che ha sempre rappresentato per gli studiosi il fenomeno della *fin' amor*. Non a caso vi dedica nel corso del suo seminario sull'*Etica della psicoanalisi*¹, l'intera lezione del 10 febbraio 1960. Ma l'argomento era stato anticipato nelle lezioni del 27 gennaio e del 3 febbraio e sarà ancora ripreso nella lezione del 9 marzo dello stesso anno. In realtà la riflessione sull'amor cortese percorre come un *fil rouge* altri seminari precedenti e successivi al nostro², su cui soltanto noi ci soffermeremo.

Le lezioni sull'amor cortese si collegano ovviamente alla prima parte dell'*Etica della psicoanalisi* dedicata all'introduzione della «Cosa», con cui Lacan traduce il termine freudiano *das Ding*³. Nell'ambito della successiva esposizione del problema della sublimazione viene trattato, nella lezione del 27 gennaio, il tema dell'amor corte-

¹ Lacan (1994) e (1986). Tutte le citazioni sono tratte dall'edizione italiana (1994) che presenta alcuni errori da noi rettificati.

² Lacan (1996: sedute del 19 dicembre 1956 e del 9 gennaio 1957); Lacan (2008: seduta del 23 novembre 1960); Lacan *L'Identification 1961-1962* (inedito: seduta del 21 febbraio 1962); Lacan (1983: sedute dell'11 aprile 1962, del 6 gennaio e del 3 luglio 1963); Lacan *Problèmes cruciaux pour la psychanalyse 1964-1965* (inedito: seduta del 27 gennaio 1965); Lacan *L'objet de la psychanalyse 1965-1966* (inedito: seduta del 19 gennaio 1966); Lacan (2006: sedute del 12, 19 e 26 marzo 1969); Lacan (2001: seduta del 21 gennaio 1970); Lacan (2011: seduta del 20 febbraio 1973); Lacan *Les non-dupes-errent 1973-1974* (inedito: seduta del 18 dicembre 1973 e dell'8 gennaio 1974).

³ Freud ([1895] 1968: 201-284); ([1925] 1978: 197-201).

se per situarlo nella cornice teorico-clinica della Cosa, una nozione alquanto complessa al cui centro Melanie Klein poneva il corpo mitico della madre e che si può ulteriormente designare a partire da alcune testimonianze artistiche e cliniche tratte da due suoi lavori, come uno «spazio vuoto»⁴. Oppure una Cosa, secondo Lacan, che si presenta sempre come «fondamentalmente velata» o un'«Altra cosa»⁵:

Se la Cosa non fosse fondamentalmente velata, non saremmo con essa in una modalità di rapporto che ci obbliga – come tutto lo psichismo vi è obbligato – a circoscriverla, e addirittura a farne il giro, per concepirla. [...].

Diciamo oggi che essa occupa questo posto nella costituzione psichica che Freud ha definito sulla base della tematica del principio di piacere, il fatto è che questa Cosa [...] è quel che del reale primordiale, [...], patisce del significante. [...].

Non potete fare a meno di vedere nella celebre frase di Picasso, *Io non cerco, trovo*, che è il trovare, il *trobar* dei trovatori e dei trovieri, e di tutte le retoriche, che sopravanza il cercare.

Evidentemente, quel che è trovato è cercato, ma è cercato per le vie del significante. [...]. Lacan (1994: 150-152).

Per illustrare l'azione dell'uomo in rapporto a quel che «costituisce il significante come tale, ossia le strutture di opposizione la cui emergenza modifica profondamente il mondo umano», Lacan introduce l'esempio della creazione del vaso, forse l'elemento più primordiale dell'inventiva umana. Già Heidegger aveva meditato sul soggetto della creazione quando parla di *das Ding*, sviluppando proprio attorno a un vaso la sua dialettica⁶. Le riflessioni del filosofo tedesco sul vaso consentono di introdurre la Cosa in quanto problema centrale dell'etica. E quel che particolarmente interessa è, come è stato accennato, la nozione di vuoto e di significante:

Ora, se considerate il vaso nella prospettiva che ho messo in rilievo all'inizio, come oggetto fatto per rappresentare l'esistenza del vuoto al centro del reale che si chiama la Cosa, questo vuoto, [...], si presenta appunto come un *nihil*, come nulla. Ed è per questo che il vasaio [...] crea il vaso attorno a questo vuoto con la sua mano, lo crea proprio come il creatore mitico, *ex nihilo*, a partire dal buco. [...] c'è identità tra il modellamento del significante e l'introduzione nel reale di uno iato, un buco. Lacan (1994: 155).

⁴ Klein (1978b) e (1978c).

⁵ Lacan (1994: 148-151).

⁶ Lacan rinvia alla conferenza *La Cosa* di Martin Heidegger ([1954] 1976).

Quindi a partire da alcuni accenni al problema del «male» viene successivamente introdotto il grande tema dell'eresia catara per il quale il primo riferimento è al lavoro di Denis de Rougemont, *L'amour et l'Occident*⁷. Si tratta, com'è noto, di uno studio magistrale che ancora oggi esercita un fascino indiscutibile sui lettori, al quale Lacan ha attinto copiosamente pur distanziandosene per alcune tesi. Il lavoro di Rougemont ci permette di farci un'idea della profonda crisi che la teologia catara costituisce nell'evoluzione del pensiero dell'uomo occidentale nell'Europa dell'XI-XII sec.⁸.

Della teologia catara vengono sottolineati la pratica della perfezione e tutto ciò che di puro, luminoso e vero viene attribuito al buon Creatore in opposizione al cattivo Creatore, al Demiurgo che ha introdotto nel mondo la generazione, la putrefazione, la trasformazione. Lacan circoscrive in particolare il pensiero morale che concerne il problema del male. E il male si trova per i Catari nella materia, nella Cosa in quanto contiene l'umano. L'uomo fabbrica il significante e lo introduce nel mondo. In altri termini si tratta di sapere quel che egli fa plasmandolo ad immagine della Cosa, mentre essa è caratterizzata dal fatto che ci è impossibile immaginarla. Ed è qui che si situa il problema della sublimazione:

Ecco perché prendo come punto di partenza la storia della *Minne*. L'ho presa attraverso questo termine perché è un termine particolarmente esemplare, e che non si presta ad ambiguità nella lingua germanica. *Minne* è senza ombra di dubbio distinta da *Liebe*, mentre in francese ci serviamo della stessa parola *amour*.

Il problema dell'autore in questione [Denis de Rougemont] è di sapere che legame possa esserci tra la così profonda e così segreta eresia che si mette a dominare l'Europa a partire dalla fine dell'XI secolo, [...], e l'apparizione, l'articolazione, la messa in opera, di tutta quella morale, quell'etica e quello stile di vita, che si chiama amor cortese.

L'importante sarà di vedere come alcuni degli enigmi che si pongono a questo proposito gli storici si possano per noi risolvere in funzione della dottrina che vi espongo, la dottrina analitica, nella misura in cui essa permette di spiegare il fenomeno come un'opera di sublimazione nella sua portata più pura. [...].

Vedrete fin nei dettagli come si opera, in questo caso, per dare a un oggetto, che in tal caso è chiamato la Dama, il valore di rappresentazione

⁷ Rougemont (1972).

⁸ Lacan (1994: 158-159).

della Cosa. Questo ci permetterà poi, [...] di mostrare cosa sia rimasto di questa costruzione, che strascichi abbia avuto nel rapporto con l'oggetto femminile, con quel carattere problematico con cui ancora adesso si presenta a noi. Andrà pensato secondo le forme della struttura analitica. Lacan (1994: 159-161).

Ora, l'amor cortese è in effetti una forma esemplare, un paradigma di sublimazione, le cui testimonianze possiamo ricavare attraverso l'arte e, in una forma estenuata, anche attraverso le ripercussioni etiche ancora percepibili nei rapporti tra i sessi. A tal riguardo Lacan non darà molto credito alle varie ricostruzioni degli influssi che avrebbero dato origine all'amor cortese (religioso, orientale ecc.), quanto piuttosto cercherà di coglierlo al cuore della teoria freudiana, secondo lui, a farvi un po' di luce. Egli commenta quindi la tripartizione freudiana di isteria, nevrosi ossessiva, paranoia, specificando per ognuna di queste tre forme della struttura soggettiva, il tipo di relazione col vuoto attorno a cui ciascuna si organizza. L'isteria è caratterizzata dalla rimozione (*Verdrängung*) di questo vuoto, la nevrosi ossessiva dal suo evitamento (*Verschiebung*) e la paranoia dal rigetto della Cosa (*Verwerfung*).

A sua volta ogni arte si caratterizza per una particolare modalità del rapporto con questo vuoto. L'amor cortese è un esempio di una sublimazione dell'arte di cui troviamo ancora gli effetti viventi.

Ed è a questo punto della lezione del 3 febbraio 1960 che viene introdotto, a partire dalla storia dell'arte dei secoli XVI-XVII, il discorso sull'anamorfose, in particolare dal celebre quadro degli *Ambasciatori* di Holbein che contiene quella enigmatica forma allungata assolutamente illeggibile se non ci si pone in un punto preciso della sala⁹. Ma, dal momento che il significante riconduce al linguaggio, è alla poesia che Lacan restituisce il suo primato nell'ordine delle arti. Ed è proprio per questo che nell'affrontare i problemi del rapporto dell'arte con la sublimazione, partirà dall'amor cortese.

Nella lezione del 10 febbraio 1960 interamente dedicata all'amor cortese vengono ripresi alcuni degli argomenti precedentemente illustrati, innanzi tutto quello dell'oggetto anamorfoico. E per riprendere il discorso sulla sublimazione Lacan fa riferimento all'inizio della sua lezione, alle pareti della caverna decorata di Altamira:

⁹ Lacan (1994: 173-174).

Forse ciò che descriviamo come quel luogo centrale, quell'esteriorità intima, quell'*estimità* che è la Cosa, ci chiarirà quel che resta ancora una questione, e persino un mistero, per coloro che si interessano all'arte preistorica – ossia appunto il suo sito. Lacan (1994: 177).

Lacan non poteva trovare niente di meglio che la caverna di Altamira per figurare metaforicamente la Cosa, e si sorprende che, date le condizioni di illuminazione dei primitivi, è proprio sulle pareti di una cavità che si trovano gettate le immagini delle produzioni dell'arte primitiva, legate certo a uno strettissimo rapporto col mondo, alla sussistenza stessa di popolazioni composte essenzialmente di cacciatori, ma che presentano anche un carattere di un al di là del sacro. «È la sussistenza primitiva [...] nella prospettiva della Cosa»:

Così come l'esercizio sulla parete consiste nel fissare l'abitante invisibile della cavità, così pure vediamo la catena del tempio, in quanto organizzazione, stabilirsi attorno al quel vuoto, che designa appunto il posto della Cosa, fino alla raffigurazione del vuoto proprio sulle pareti di quel vuoto, nella misura in cui la pittura impara progressivamente a padroneggiare questo vuoto, e a stringerlo così da vicino da dedicarsi completamente a fissarlo nella forma dell'illusione dello spazio. Lacan (1994: 178).

Dall'illusione dello spazio ottenuta con la prospettiva si passerà all'anamorfofi: «[...] l'illusione dello spazio è qualcos'altro dalla creazione del vuoto. Ed è questo che l'apparizione delle anamorfofi alla fine del XVI secolo, inizio XVII, rappresenta». Lacan (1994: 179)¹⁰.

Non bisogna cadere nella rete [delle teorie dell'imitazione]. Certo le opere d'arte imitano gli oggetti che rappresentano, ma il loro fine appunto non è di rappresentarli. Nel dare un'imitazione dell'oggetto, fanno di quest'oggetto qualcosa d'altro. Non fanno quindi che fingere di imitare. L'oggetto si insatura in un certo rapporto con la Cosa, fatto al tempo stesso per afferrare, per presentificare e per assentificare. Lacan (1994: 180).

Non poteva mancare a questo punto il rinvio a Cézanne, la cui imitazione delle mele, di queste inserzioni immaginarie, è orientata piuttosto verso una tecnica della presentificazione dell'oggetto. Ma più l'oggetto è presentificato in quanto imitato, più ci apre la dimensione in cui l'illusione va in frantumi e mira ad altro. Seguono riflessioni geniali sulla storia dell'arte, cioè sui cambiamenti che essa

¹⁰ Ma cfr. anche *ivi*, pp. 172-174 per il rapporto tra l'arte prospettica e quel che introdurrà il barocco con le anamorfofi.

registra, che consistono sempre nel rovesciare l'operazione illusoria, in quanto l'artista va sempre controcorrente nel tentativo di operare il suo miracolo. Lacan ritorna dunque sul quadro di Holbein, la cui anamorfose egli definisce, metaforicamente, addirittura una siringa con cui prelevare il sangue del Graal. Tutto questo gli serve specialmente «per introdurre quella forma di sublimazione che si è creata a un certo momento della storia della poesia, e che interessa in modo esemplare in relazione a ciò che il pensiero freudiano ha rimesso al centro del nostro interesse nell'economia dello psichismo, ossia l'Eros e l'erotismo.» Lacan (1994: 181).

Ora, come spiegare o comprendere quel consenso sociale che nasce in una certa epoca della storia attorno a un ideale come quello dell'amor cortese:

Per una certa cerchia, limitata quanto si vuole, questo ideale viene a trovarsi al principio di una morale, di tutta una serie di comportamenti, di lealtà, di modi, di servizi, di esemplarità della condotta. E se questo ci interessa nel modo più diretto, il fatto è che il perno ne era che cosa? Un'erotica. Lacan (1994: 185).

Passa dunque a illustrare attraverso una magistrale sintesi la storia dell'amor cortese che va dall'inizio del XI secolo fino al XII, e in Germania anche fino al XIII. I suoi cantori presero il nome di trovatori nel Sud della Francia, di trovieri al Nord, e di *Minnesänger* nell'area germanica. Si espansero in un secondo momento anche in domini periferici d'Inghilterra e in alcuni domini spagnoli. Dal momento che questo movimento poetico prese il nome di amor cortese, e che consistette in un gioco (mestiere) di cantori legato a una certa tecnica nelle corti e in una certa società elevata, Lacan si chiede se siano veramente esistite delle corti d'amore. Jean de Nostre Dame (Nostradamus, inizio XV secolo) ci rappresenta il modo in cui si esercitava in queste corti la giurisdizione delle Dame. Tema ripreso e criticato da Stendhal in *De l'amour*, una riscoperta romantica della poesia dell'amor cortese provenzale, secondo Lacan. Stando ad Andrea Cappellano, autore di un trattato dal titolo abbreviato *De arte amandi*, un manoscritto del XIV secolo¹¹ del tutto omonimo del trattato di Ovidio che non ha mai cessato di essere trasmesso dai

¹¹ Pubblicato da Raynouard (1817).

chierici, venivano effettivamente formulati dei giudizi da Dame individuabili storicamente, come Eleonora d'Aquitania e sua figlia, e altre ancora. Di tutte si dice nel manoscritto che parteciparono a giudizi di casistica amorosa di cui abbiamo dei riferimenti perfettamente tipizzati. Possiamo trarne la sistematizzazione sia dal campo significativo provenzale che da quello germanico, poiché si tratta dello stesso sistema che si organizza attorno a temi diversi, di cui il primo è per esempio quello del lutto fino a quello della morte. In questo sistema poetico vengono inoltre definiti i valori della Dama e cioè quel che rappresenta questa o quella norma sulla quale sono regolati gli scambi tra i partners, di questa sorta di rito singolare che comprende le nozioni di ricompensa, di clemenza, di grazia, di felicità.

Ora, con l'amor cortese questo rispetto delle donne sembra tanto più sorprendente in quanto nulla nella storia effettiva dell'epoca vi corrisponde. Basti riandare alla storia coniugale della contessa di Comminges, figlia di un certo Guillaume de Montpellier, costretta a matrimoni di puro interesse economico, che finirà la sua vita a Roma sotto la protezione del papa. La donna era effettivamente un correlativo delle funzioni dello scambio sociale, un supporto di un certo numero di beni e di segni del potere. Poteva dunque occupare soltanto un posto sociale o far riferimento eventualmente al diritto religioso, ma certo non veniva dato spazio alla sua libertà¹².

È in questo contesto che comincia a esercitarsi la curiosissima funzione del poeta dell'amor cortese. [...]. Il primo dei trovatori è un certo Guglielmo di Poitiers, nono duca di Aquitania, che sembra essere stato, prima di consacrarsi all'attività poetica che inaugura la poesia cortese, un temibilissimo bandito. In più di una circostanza storica pare si sia comportato secondo le norme del brigantaggio più iniquo. Poi, a partire da un certo momento, diventa poeta di questo amore singolare. Lacan (1994: 188).

A questo punto Lacan cita una bibliografia specifica e ragionata sull'analisi tematica del vero rituale dell'amor cortese¹³. La questione è di sapere per «noi analisti», egli aggiunge, dove situare tale rituale. Si tratta innanzi tutto di un esercizio poetico, di un modo di giocare con un certo numero di temi idealizzati che non potevano avere alcun corrispettivo concreto reale all'epoca. L'oggetto femminile, la

¹² Cfr. il recente lavoro di Mazzi (2017) sulle donne ribelli nel Medioevo.

¹³ Belperron (1948); Péret (1956); Nelli (1952); Corbin (1958).

Dama, cantato dai poeti cortesi viene introdotto attraverso la porta assai singolare della privazione, dell'inaccessibilità. La Dama è colei alla quale il poeta si consacra indipendentemente dalla sua posizione sociale. Talvolta i poeti sono dei servitori (*sirvens*), come Bernard de Ventadour. L'inaccessibilità dell'oggetto è comunque e sempre, a prescindere dalla posizione sociale, posta al principio. Non c'è possibilità di cantare la Dama, nella sua posizione poetica, senza il presupposto di una barriera che la circonda e la isola. La Dama, la *Domnei* come viene chiamata, è talvolta invocata col termine mascolinizzato (*Mi Dom*, mio Signore) e si presenta con caratteri spersonalizzati, tanto che certi autori hanno potuto osservare come tutti sembrano rivolgersi alla stessa persona. L'oggetto è in questo campo poetico svuotato di ogni sostanza reale. Ecco perché, in seguito, la Beatrice di Dante potrà essere assimilata alla filosofia o addirittura alla scienza sacra, potendo il poeta al contempo lanciarle il suo appello in termini tanto più vicini al sensuale quanto più la suddetta persona è vicina all'allegorico. Non si parla mai d'amore in termini così crudi come quando la persona è trasformata in una funzione simbolica¹⁴.

Ciò che Lacan vede qui funzionare allo stato puro è esattamente il punto di mira tendenziale della sublimazione e cioè che quel che l'uomo chiede è di essere privato di qualcosa di reale (*das Ding* o anche il vacuolo, una sorta di cellula primordiale), di ciò che è essenzialmente legato alla simbolizzazione primitiva che è tutta intera nella simbolizzazione del dono d'amore. Ma, egli sottolinea, *domnein* non rinvia a *dono* quanto a *Domna*, *colei che domina*, e il verbo *domnoyer* è diverso da *donare*, esso rinvia ad *accarezzare*, *spassarsela*, *darsi da fare* (*batifoler*): bisognerebbe esplorare la quantità di metafore attorno al termine *donner* nell'amore cortese. Forse esso non ha altra origine che la contaminazione significativa a proposito del termine *domnei* e dell'uso della parola *domnoyer*.

La Dama non viene mai qualificata per virtù reali e concrete, per la sua saggezza o la sua prudenza. Al contrario, essa appare arbitraria nelle prove che impone al suo servo. Sicché la poesia cortese consiste nel creare, secondo il modo della sublimazione proprio dell'arte, un oggetto spaventoso, un partner inumano. La Dama è essenzialmente quel che più tardi viene chiamato, al momento degli echi puerili di

¹⁴ Cfr. Galvagno (2015: 803-812).

tale ideologia, crudele e simile alle tigri d'Ircania¹⁵. Ma da nessun'altra parte meglio che negli autori dell'epoca, Chretien de Troyes per esempio, si trova espressa al sommo grado questa arbitrarietà¹⁶.

Dopo avere dunque spiegato l'artificio della costruzione cortese Lacan tiene a precisare, servendosi ancora dell'oggetto anamorfico, la funzione narcisistica di esaltazione ideale presente nell'ideologia dell'amor cortese insieme a quanto di distruttivo e aggressivo essa può implicare. Ma lo specchio costituisce al contempo, al di là della proiezione ideale del soggetto, un ruolo di limite, ciò che non possiamo oltrepassare. Oltre allo specchio tutta una serie di altri motivi costituiscono i presupposti, i dati organici di questo amore cortese: l'oggetto oltre ad essere inaccessibile è separato dall'amante da ogni sorta di potenze opposte e malefiche come i *lauzangiers*, i gelosi, i maldicenti. Bisogna ancora annoverare il tema del segreto: l'oggetto non è mai nominato al di fuori di una sorta di intermediario, il *Senhal*. Guglielmo di Poitiers chiama infatti, a un certo punto, l'oggetto dei suoi sospiri *Bon Vezi* (Buon Vicino), che gli storici hanno identificato con una Dama i cui territori erano vicini a quello di Guglielmo. Ora secondo Lacan:

molto più importante del riferimento alla vicina che sarebbe la Dama con cui all'occasione Guglielmo di Poitiers si prese delle libertà, è il rapporto tra questa espressione e quella che Freud usa a proposito dei primi fondamenti della Cosa, della sua genesi psicologica, il *Nebenmensch*, designando così il posto stesso che verrà a occupare nello sviluppo propriamente cristiano, l'apoteosi del prossimo.

In breve, ho voluto oggi farvi sentire come sia un'organizzazione artificiale, artificiosa, del significante che fissa a un certo momento le direzioni di una certa ascisi, e quale senso vada dato nell'economia psichica a ciò che costituisce una deviazione.

Fare una deviazione, nello psichismo, non avviene sempre unicamente per regolare il passaggio che congiunge quel che si organizza nell'ambito del principio di piacere con ciò che si propone come struttura della realtà. Ci sono anche deviazioni e ostacoli che si organizzano per far apparire come tale l'ambito del vacuolo. Ciò a cui si tratta di dare espressione è una certa trasgressione del desiderio.

¹⁵ «Viens sur mon cœur âme cruelle et sourde, / Tigre adoré, monstre aux airs indolents;». Baudelaire (2010: 316).

¹⁶ Lacan (1994: 191-192). A proposito degli echi moderni dell'amor cortese, dai tratti derisoriamente rovesciati e perfino caricaturali, esempi interessanti si leggono nei *Vicéré* di Federico De Roberto, per i quali cfr. Galvagno (2017: 82-122).

E qui entra in gioco la funzione erotica dell'erotismo. Il freudismo non è insomma altro che una perpetua allusione alla fecondità dell'erotismo nell'etica, anche se non viene formulata come tale. Le tecniche di cui si tratta nell'amor cortese – [...] di ciò che era propriamente di ordine sessuale nell'ispirazione di questo erotismo – sono le tecniche del trattenere, della sospensione, dell'*amor interruptus*. Le tappe che l'amor cortese propone prima di quel che viene assai misteriosamente chiamato, [...], *le don de merci*, si articola nei suoi *Tre saggi* essere dell'ordine dei piaceri preliminari¹⁷. Lacan (1994: 193-194).

Ma i preliminari vanno giustamente contro il movimento e la direzione del principio di piacere. È per il fatto che il piacere di desiderare, cioè a rigore di provare un dispiacere, è mantenuto, che possiamo parlare di valorizzazione sessuale degli stati preliminari dell'atto d'amore. Ciò che è indicato nella tecnica erotica dell'amor cortese come essere le tappe che precedono la fusione, di cui non possiamo sapere se è una unione mistica, di riconoscimento distante dell'Altro, o addirittura, come sembra in molti casi, di saluto, di salutatione, di dono supremo per l'innamorato, segno della presenza dell'Altro come tale, e niente di più. Il saluto d'altronde regolava i rapporti dei gradi più elevati dell'iniziazione catara nel *consolamentum*. Si tratta di tappe accuratamente articolate e distinte come: il vedere, il parlare, il toccare (i servizi), il baciare (l'*osculum*), che è l'ultima tappa che precede quella della riunione di *merci*. Si è tentato di accostare queste tappe a delle tecniche di erotica indù o tibetana finalizzate a una ascesi e disciplina del piacere. Ma secondo Lacan non c'è bisogno di andare a cercare prestiti da altre culture. I diversi lavori consacrati a una qualche genesi per influenza di questo modo particolare dell'instaurazione idealizzante dell'oggetto femminile nella nostra cultura, sono secondo lui falliti. Più impressionante appare invece che alcuni dei testi più ascetici e più paradossali utilizzati nel registro dell'amor cortese si siano ispirati a un libro libertino come *L'arte di amare* di Ovidio:

Ovidio ha scritto in versi scintillanti un piccolo trattato per libertini, dove si può venire a sapere in particolare in quali posti di Roma incontrare le più graziose pollastre, e sviluppa questo tema in tre canti, che terminano con l'evocazione diretta di quel che non si può che chiamare una partita di zampe in aria. In mezzo a ciò, si incontrano delle formule, per esempio *Arte regendus amor*, l'amore deve essere retto dall'arte. Ed ecco

¹⁷ Freud ([1905] 1970: 451-546).

che in capo a una decina di secoli, servendosi di quelle parole magiche, un gruppo di poeti si mette a far passare ciò, alla lettera, in una vera e propria operazione di incantesimo artistico.

Vi si legge anche *Militiae species amor*, l'amore è una specie di servizio militare – che vuol dire per Ovidio che le dame di Roma non sono tanto facili. Ed ecco che nel registro della cavalleria, nella prospettiva così graziosamente delineata da Don Chisciotte, quei termini giungono a risuonare come evocanti una milizia armata per la difesa della donna e del bambino.

Comprenderete facilmente l'importanza che do a tali analogie, queste si attestano, poiché è certo che negli ambienti dei chierici, mai *l'Ars amandi* di Ovidio venne dimenticata, e Chrétien de Troyes ne fece una traduzione. È da riprese come questa che si può vedere che cosa voglia dire la funzione significante. Lacan (1994: 195).

E ancora nel Novecento con *l'Amore pazzo* di André Breton, l'amore non manca di essere messo al posto della Cosa, ossia in rapporto a ciò che lo scrittore surrealista chiama caso oggettivo.

Ma la sublimazione non si esercita sempre obbligatoriamente nel senso del sublime, come viene specificato nella lezione del 9 marzo 1960. Il cambiamento d'oggetto non fa sparire, ben lungi, l'oggetto sessuale. Il gioco sessuale più crudo può essere l'oggetto di una poesia, senza che essa con ciò perda una mira sublimante. A questo riguardo Lacan apporta un esempio tratto dall'opera di Arnaud Daniel uno dei più sottili e raffinati trovatori inventore della sestina, ma anche autore di un poema sulla più singolare delle relazioni di servizio tra l'innamorato e la Dama, un intero poema, un *hapax*, che si distingue in quanto travalica i limiti della pornografia, arrivando fino alla scatologia: una Dama che si chiama *Domna Ena* dà al suo cavaliere l'ordine di imboccare la sua tromba. Lacan ne legge per intero durante la lezione la traduzione in francese, concludendo che questo poema apre una particolare prospettiva sulla profonda ambiguità dell'immaginazione sublimante.

BIBLIOGRAFIA

- Baudelaire, Charles, 2010. *I fiori del male*, a cura di Antonio Prete, Milano, Feltrinelli.
- Belperron, Pierre, 1948. *La joie d'amour*, Paris, Plon.
- Corbin, Henri, 1958. *L'imagination créatrice*, Paris, Flammarion.

- Freud, Sigmund, 1967-1980. *Opere*, edizione diretta da Cesare Luigi Musatti, 12 voll., Torino, Boringhieri.
- , [1895] 1968. *Progetto di una psicologia*, in *Opere*, vol. II, pp. 201-284.
- , [1905] 1970. *Tre saggi sulla teoria sessuale*, in *Opere*, vol. IV, pp. 451-546.
- , [1925] 1978. *La Negazione*, vol. X, pp. 96-201.
- Galvagno, Rosalba, 2015. «La funzione Dante nell'insegnamento di Jacques Lacan», in *La funzione Dante e i paradigmi della modernità*, a cura di Patrizia Bertini Malgarini / Nicola Merola / Caterina Verbaro, Pisa, Edizioni ETS, pp. 803-812.
- , 2017. *La litania del potere e altre illusioni*, Venezia, Marsilio.
- Heidegger, Martin, [1954] 1976. *Saggi e discorsi (1950-1954)*, a cura di Gianni Vattimo, Milano, Mursia [tr. di *Vorträge und Aufsätze*, Tübingen, Neske, 1954].
- Klein, Melanie, 1978a. *Scritti 1921-1958*, presentazione di Ernest Jones, Torino, Boringhieri.
- , 1978b. «Analisi infantile (1923)», in Id, 1978a, pp. 94-125.
- , 1978c. «Situazioni d'angoscia infantile espresse in un'opera musicale e racconto di un impeto creativo (1929)», in Id, 1978a, pp. 239-248.
- Lacan, Jacques, 1983. *L'angoscia 1962-1963*, Torino, Einaudi.
- , 1986. *Le Séminaire Livre VII. L'éthique de la psychanalyse 1959-1960*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Éditions du Seuil.
- , 1994. *Libro VII. L'etica della psicoanalisi 1959-1960*, a cura di Giacomo Contri, Torino, Einaudi.
- , 1996. *La relazione d'oggetto 1956-1957*, Torino, Einaudi.
- , 2001. *Il rovescio della psicoanalisi 1969-1970*, Torino, Einaudi.
- , 2006. *D'un autre à l'autre 1968-1969*, Paris, Seuil.
- , 2008. *Il transfert 1960-1961*, Torino, Einaudi.
- , 2011. *Ancora 1972-1973*, Torino, Einaudi.
- , inedito. *L'Identification 1961-1962*.
- , inedito. *Problèmes Cruciaux pour la Psychanalyse 1964-1965*.
- , inedito. *L'objet de la psychanalyse 1965-1966*.
- , inedito. *Les non-dupes-errent 1973-1974*.
- Mazzi, Maria Serena, 2107. *Donne in fuga: vite ribelli nel Medioevo*, Bologna, il Mulino.
- Nelli, René, 1952. *L'amour et les mythes du cœur*, Paris, Hachette.
- Péret, Benjamin, 1956. *Anthologie de l'amour sublime*, Paris, Albin Michel.
- Raynouard, François, Just Marie, 1817. *Des troubadours et des cours d'amour*, Paris, Didot.
- Rougemont, Denis de, 1972. *L'amour et l'Occident*, Paris, Plon (Bibliothèques 10/18).

Claudio Giovanardi

IL PARLATO IN PIRANDELLO

Da diverso tempo gli studiosi più avveduti della lingua teatrale hanno sottolineato la straordinaria importanza che il teatro italiano, e in modo particolare il genere comico, ha sempre rivestito nella ricerca di un tipo di espressività meno condizionata dai ferrei dettami della norma bembiana. Ricordo solo gli studi fondamentali, in tal senso, di Maria Luisa Altieri Biagi, di Giovanni Nencioni e di Pietro Trifone; a loro si deve la messa a fuoco di concetti come «comico del significante» e «comico del significato», «parlato recitato», «oralità spettacolare», che hanno il merito di sintetizzare al meglio la caratteristica peculiare del testo teatrale, ovvero l'essere, per lo più, un testo scritto per essere oralizzato sulla scena¹. Ciò comporta un'ineludibile distanza, ora massima ora minima, dal parlato spontaneo, ma anche un'ineludibile distanza, di nuovo ora massima ora minima, dal testo letterario scritto.

Può accadere che, al termine di un lavoro d'insieme dedicato a un autore o a un genere letterario, il quadro linguistico, che sino ad allora si presentava inevitabilmente frammentario, si ricomponga in un disegno dai contorni piuttosto netti e, per alcuni versi, inaspettati. È quanto mi è capitato di considerare al termine della ricognizione, condotta con Pietro Trifone, all'interno della lingua del teatro italiano, segnatamente della commedia e del dramma borghese, dal Cinquecento sino ai giorni nostri². Si è venuta man mano defi-

¹ Mi riferisco rispettivamente ad Altieri Biagi (1980); Nencioni (1983a) e (1983b); Trifone (2000).

² Si veda Giovanardi / Trifone (2015).

nendo una sorta di grammatica del parlato teatrale che, accanto a inevitabili mutamenti e sussulti, presenta però degli aspetti di continuità, tali da far legittimamente sospettare che quell'italiano "nascosto", di cui si è parlato recentemente a più riprese, si sia ritagliato nel corso dei secoli uno spazio non indifferente dentro le battute dei copioni teatrali³. Che sotto la superficie dell'italiano tutto scritto e di matrice letteraria toscaneggiante, progettato e imposto dal Bembo, covasse in realtà la brace di una lingua meno paludata, assai più compromessa con stili e modalità del parlato e più aperta anche a influssi esterni, è cosa ormai dimostrata da diverso tempo e sotto diversi profili⁴.

Nel volume or ora ricordato, abbiamo sperimentato la novità di affiancare al profilo storico-linguistico un'antologia costituita da brani di diciotto commedie distribuite in un arco cronologico che va da Ariosto a Giuseppe Manfredi, un autore contemporaneo, sottoponendo ciascun brano ad un'analisi linguistica il più possibile esaustiva⁵. Ne è emerso, come ho appena detto, un quadro piuttosto interessante di quella che potremmo definire una "grammatica del parlato teatrale", alludendo all'insieme dei tratti fonetici, morfosintattici, lessicali e testuali che, sin dalla commedie primo cinquecentesche, caratterizzano il testo teatrale in direzione antinormativa⁶.

Ricordiamo alcuni di questi universali della lingua comica: *lui, lei* pronomi soggetto, oltre che oggetto; *che* relativo indeclinato o giuntore generico polivalente; frasi con ordine sintattico marcato (dislocazioni a sinistra, a destra, frasi scisse); anacoluti e temi sospesi; periodo ipotetico dell'irrealtà costruito col doppio imperfetto; uso frequente di duplicazioni e ripetizioni; pause e interruzioni del discorso; frequente deissi spaziale e temporale; lessico basso e disfemico; malapropismi (soprattutto per caratterizzare personaggi di basso livello sociale)⁷. Afferma opportunamente Pietro Trifone:

³ Faccio riferimento al bel volume di Testa (2014).

⁴ Mi limito a ricordare in tal senso il sempre fondamentale volume di D'Achille (1990).

⁵ Cfr. Giovanardi / Trifone (2015: 113-233).

⁶ Si parla di tale grammatica del testo teatrale in Giovanardi / Trifone (2015: 18-20).

⁷ Tali tratti, insieme ad altri, sono ricordati nel recente volume di Trifone (2017: 25-26).

Scrivere commedie non è come scrivere altri tipi di testi: l'esigenza di prevedere il trasferimento dei dialoghi nel parlato degli attori spinge ad attribuire accenti appropriati e credibili alla lingua di personaggi che sulla scena si ritrovano spesso a interagire in ambienti e situazioni della vita quotidiana⁸.

Se, dunque, la destinazione alla scena della scrittura teatrale ne condiziona fortemente le scelte linguistiche in vista dell'"oralizzazione" degli attori, è tuttavia necessario interpretare i fenomeni ora elencati (insieme a diversi altri) alla luce di due parametri che consentono di valutarne meglio la portata, ovvero le scelte e le inclinazioni individuali di ciascun commediografo da un lato, il difforme peso specifico dei fenomeni nelle diverse fasi evolutive della lingua italiana dall'altro. Non c'è dubbio che l'intento artistico, comunque sotteso alla scrittura teatrale, ci ponga di fronte autori che si servono in misura non uniforme di questi ingredienti dell'"oralità spettacolare"⁹, privilegiandone alcuni rispetto ad altri. Al tempo stesso, la forza d'urto che ciascun fenomeno possiede è destinata a mutare nel tempo, affievolendosi in taluni casi, amplificandosi in altri.

Faccio un paio di esempi. La portata eversiva del disordine sintattico, ottenuto prevalentemente con le frasi marcate e scisse, è massima nella commedia cinquecentesca, ma assai meno significativa nel teatro novecentesco, essendo ormai la marcatezza dell'ordine dei costituenti un tratto pienamente accolto nell'italiano neostandard. Lo stesso vale per l'uso di *lui*, *lei*, *loro* in funzione di soggetto, banditi da Bembo, ma oggi ampiamente circolanti in ogni tipo di testo scritto o orale (ad eccezione dei testi ufficiali, in particolare giuridici e burocratici, e di alta formalità) e addirittura ormai unica soluzione disponibile per molti parlanti e scriventi anche colti. Come vedremo più avanti, il fenomeno della ripetizione e della duplicazione lessicale pare invece essere uno strumento privilegiato per rispecchiare l'oralità nella scrittura da parte degli autori più moderni, Pirandello compreso. Ne consegue che una considerazione "a peso" di tali elementi strutturali, svincolata da parametri storico-linguistici, sociolinguistici e infine stilistici, rappresenterebbe una semplificazione inaccettabile.

⁸ Trifone (2017: 25-26).

⁹ Secondo la fortunata definizione di Trifone (2000: 11).

Naturalmente in questa sede prescindo dal contesto del teatro dialettale e plurilingue, che pure tanto merito ha avuto nell'individuare modelli di comunicazione credibili, anche se non di rado iperrealistici o fantasiosi, rispetto al vuoto creato dalla cronica mancanza di un registro colloquiale dell'italiano¹⁰.

Ma torniamo al tema di questo contributo, offerto con molto piacere all'amica e collega Margherita Spampinato¹¹, ovvero la rappresentazione del parlato nel teatro pirandelliano. Potrà sembrare strano, a tutta prima, che si indaghino le modalità oralizzanti in un autore come Pirandello, fedele all'uso di un italiano medio, privo di asperità sintattiche, senza forti sbilanciamenti verso la colloquialità, tramato da un lessico comune, allergico tanto agli arcaismi quanto agli ardimenti neologici¹². Il grande successo del teatro pirandelliano ha però formato intere generazioni di drammaturghi e costituisce quindi un punto di riferimento fondamentale per tutto il teatro novecentesco. È perciò di grande rilievo metterne a nudo i meccanismi interni, che naturalmente possono riguardare aspetti di vario genere, ma nella fattispecie interessano per quel che riguarda il tema nodale del rapporto tra testo teatrale e testo parlato.

Per la presente occasione ho sottoposto a spoglio cinque commedie di Pirandello, composte tra il 1917 e il 1922, e precisamente: *Pensaci, Giacomino!*; *Il piacere dell'onestà*; *Il berretto a sonagli*; *Il giuoco delle parti*; *L'uomo dal fiore in bocca*¹³. Diciamo subito che, seppure

¹⁰ Sulla commedia dialettale e plurilingue nel secondo Cinquecento, cfr. Giovanardi / Trifone (2015: 49-58 e 139-152); mi permetto di rinviare, inoltre, a Giovanardi (2013a).

¹¹ Margherita Spampinato, illustre filologa romanza, ha comunque dedicato la propria attenzione scientifica anche a Pirandello; si vedano Spampinato (1996) e (2000); sono pertanto confortato nel pensare che il mio contributo possa costituire un terreno comune di interesse e renderle gradito il tema da me affrontato.

¹² Per la lingua del teatro pirandelliano rinvio a Giovanardi / Trifone (2015: 91-97 e 205-213), con le indicazioni bibliografiche ivi riportate. Acute osservazioni sul rifiuto di Pirandello nei confronti di ogni sperimentalismo avanguardistico sono in Altieri Biagi (1980: 162-163). Resta pur sempre un riferimento paradigmatico lo studio di Luca Serianni dedicato a *Pensaci, Giacomino!*. Si veda Serianni (1991: 55-70).

¹³ Le commedie di Pirandello sono tratte dall'ed. D'Amico (1986-2007); precisamente: *Pensaci, Giacomino!* (vol. I, pp. 255-338; sigla: PG); *Il piacere dell'onestà* (vol. II, pp. 535-616; sigla: PO); *Il berretto a sonagli* (vol. I, pp. 633-684; sigla: BS); *Il giuoco delle parti* (vol. II, pp. 111-206; sigla: GP); *L'uomo dal fiore in bocca* (vol. III, pp. 549-574; sigla: UFB).

mai in misura vistosa, la gran parte dei tratti che costituiscono la grammatica del parlato teatrale sono presenti nei testi pirandelliani. Essi sono però come camuffati in un'intelaiatura di base che dà l'impressione di una prosa scorrevole, priva di asperità¹⁴. Non è possibile in questa sede dar conto compiutamente di tali fenomeni¹⁵. Nel campo della sintassi frasale, ad esempio, tutti i meccanismi per alterare l'ordine normale delle parole vengono esperiti, con l'eccezione della frase scissa, che, se ho visto bene, ricorre rarissimamente, e di cui riporto un esempio da PG: *Codesta sì, che è vera ingratitudine* (334). Per il resto Pirandello non si fa mancare nulla. Dislocazioni a destra: *Io vedo sempre lui che me l'ha data, questa libertà* (GP 141); *Meglio di questa non avrei potuto preparargliela una sorpresa* (BS 653); *Devo rappresentarla io, la sua onestà* (PO 577). Dislocazioni a sinistra (con o senza ripresa pronominale): *Di ciò che la gente possa dire di lui, non s'è mai curato* (PG 284); *Con codesto Socrate voi dovete finirla* (GP 166); *toppe da scarpe ne fanno di noi* (BS 636). Anteposizioni e tematizzazioni: *le conseguenze ho voluto far notare al marchese di ciò che ha fatto* (PO 605); *Un bene farò io a te* (PG 292); *Moglie, sardine ed acciughe: queste sott'olio e sotto salamoja; la moglie sotto chiave* (BS 644). Anacoluti: *le giovani di merceria, dopo averlo misurato sul metro, ha visto come fanno?* (UFB 566); *Ora io, caro signore, ecco... venga qua...* (UFB 572); *il pubblico che, come vi vede passare, chi si scosta di qua, chi si scosta di là* (BS 650). Posposizione del soggetto con sottolineatura enfatica: *sono mica un guscio vuoto, io, nelle tue mani* (GP 151); *non ho niente da nascondere, io* (PG 318); *Collovi sempre queste belle idee, tu* (BS 641).

Molto contenuto è invece l'uso del *che* relativo indeclinato o giuntore generico. Una spiegazione potrebbe risiedere nella predilezione di Pirandello per una sintassi fortemente logicistica, in cui i nessi congiuntivi giocano un ruolo di primo piano nella definizione della prassi argomentativa. Ecco comunque qualche esempio: *perché la vita, nell'atto stesso che la viviamo, è così sempre ingorda* (UFB 569, *che* relativo indeclinato); *Mi dica con chi, che l'ammazzo!* (PG 297, con

¹⁴ Secondo Serianni (1991: 63) la mimesi del parlato in Pirandello si deve «piuttosto agli aspetti prosodici e fonetici (espressi a livello scritto dall'interpunzione, dai vocativi e dalle interiezioni) che non a quelli morfosintattici».

¹⁵ Sarà però da ricordare l'illuminante saggio sulle interiezioni pirandelliane di Nencioni (1983b: 210-253).

sfumatura consecutiva); *Ci mandi lei dal Delegato, che a Ciampa ci penso io* (BS 639, con sfumatura causale).

Si potrebbe continuare a lungo con i fenomeni che rivelano una distanza dalla norma dell'italiano scritto letterario. Ma è il caso di soffermarci su due aspetti che caratterizzano in maniera costante la scrittura drammaturgica pirandelliana, fino a costituirne una sorta di stigma, ovvero l'uso di verbi pronominali e la ripetizione di parole in contiguità o a breve distanza.

Un tratto decisamente colloquiale è rappresentato dall'impiego di verbi semplici accompagnati da un pronome che ha la funzione di accrescere la portata espressiva del verbo stesso. In molti casi si tratta del cosiddetto "dativo di vantaggio": *me lo vedo scappare davanti* (UFB 563); *se lo raccolgono a numero otto* (UFB 566); *Vorrei prima bermi te* (GP 157); *Mi arrivano stanchi questi ragazzi* (PG 280); *Ce lo vedremo sempre davanti!* (PO 568); *Se lo tengono per questo* (BS 638); *Io mi mangerei – per modo d'esempi, il signor Fifi* (BS 646). Altrove la pronominalizzazione «rivela una particolare carica emotiva nel presentarlo [l'evento], una partecipazione intensa del soggetto all'atto che compie»¹⁶: *Ma statevi zitto!* (PG 312); *E lei se ne viene da me?* (PG 318); *lei non se lo può immaginare* (UFB 570). Compaiono anche verbi procomplementari: *con me non se la passa liscia* (PG 282); *Se non ci starà, tanto meglio per noi!* (PO 568)¹⁷.

Prima di Pirandello, del resto, lo stesso Verga aveva fatto uso di verbi procomplementari. Vediamone qualche esempio tratto da *La Lupa*, partendo da *avercela*, nel significato di 'nutrire rancore': *Se ce l'avete con me; Perché ce l'avete con me, compare Nanni?* E ancora altri esempi di verbi procomplementari che cambiano il significato rispetto ai corrispettivi verbi semplici, oppure ricorrono all'interno di frasi idiomatiche:

entrarci: Voi che c'entrate nei fatti miei?; ma io non c'entro;

finirla: Finiamola!; Ma finitela ora, caspita!;

pigliarsela: Se la piglia con questo e con quello perché non può sfogarsi con Nanni Lasca;

sentirci: Non vuoi sentirci di quell'orecchio;

volerci: Ci voleva tanto a raccogliere quelle quattro spighe?

¹⁶ Sono parole di Sabatini (2016: 178).

¹⁷ Sui verbi procomplementari in italiano si veda Viviani (2006: XXV, 255-321).

La ripetizione di parole a breve distanza appartiene al fenomeno più generale della reduplicazione, un fenomeno per certi aspetti “marginale”, che non ha attirato granché l’attenzione degli studiosi almeno in Italia, mentre è stato più studiato per altre lingue¹⁸. Occorre naturalmente distinguere tra i costrutti olofrastici del tipo *anche anche, forse forse, niente niente, pure pure*, i quali assumono valori particolari sia dal punto di vista sintattico che semantico, e la semplice iterazione, anche oltre le due repliche, di una parte del discorso (nome, verbo, aggettivo, pronome, avverbio, o addirittura di un intero enunciato). Nello studio che ho condotto con Elisa De Roberto sul costrutto *pure pure*, è emerso che «Il fenomeno sembra dunque da collocare nell’ambito di una grammatica del dialogo, cioè tra quelle strutture che traggono origine da meccanismi pragmatici tipici dell’interazione dialogica»¹⁹. Infatti le prime attestazioni di *pure pure* olofrastico si trovano, oltre che nel genere omiletico, proprio nella commedia settecentesca.

La ripetizione, nelle sue varie forme, sembra dunque connotata al genere teatrale, e infatti ne troviamo un uso abbondantissimo in Pirandello. Prima di passare al drammaturgo siciliano, mi soffermerò brevemente, per dare il senso dell’estensione di tale meccanismo discorsivo, su tre autori diversamente dislocati nel tempo: un illustre predecessore, un quasi contemporaneo di Pirandello, e un autore dei nostri giorni.

L’espedito era già noto a Goldoni, il quale ne fa, ad esempio, l’elemento linguisticamente caratterizzante del pettegolo Don Marzio e del suo dire puntiglioso nella *Bottega del caffè*: *Rapè, rapè, vuol essere, rapè; Aprite, aprite che parleremo*²⁰. Lo troviamo anche nella *Lupa* di Verga, soprattutto nella veste della cosiddetta “frase foderata”, usata per rafforzare la portata espressiva ed emotiva della frase, come si può notare nella seguente battuta della gna Pina con un chiaro sapore polemico: *Sei contenta ora, sei contenta? L’intensificazione emotiva è ottenuta anche attraverso la duplicazione: Ho inteso! ho inteso!, Che gli fa, che gli fa la moglie di Malerba?*²¹.

¹⁸ Si rinvia alla bibliografia indicata in Giovanardi / De Roberto (2016: 819-836).

¹⁹ Cfr. *ivi*, p. 823.

²⁰ Cfr. Giovanardi / Trifone (2015: 168).

²¹ Cfr. *ivi*, pp. 196-201.

Spostandoci ai nostri giorni, vorrei richiamare l'attenzione sulla figura di Ascanio Celestini, il principale interprete del cosiddetto "teatro di narrazione", il quale fa della ripetizione ossessiva e ravvicinata di alcune parole-chiave uno dei marchi stilistici più forti della sua scrittura. Leggiamo il seguente breve spezzone tratto da *La pecora nera* del 2008:

Mi guardo la faccia magra, la faccia secca secca, mi dico che quella faccia è proprio una faccia da morto. Mi dico che uno vivo mica ce la può avere una faccia di quella maniera, ma io quella faccia ce l'avevo pure da vivo. E me lo dicevano che "è una faccia da morto". Per tutta la vita m'hanno detto che c'avevo una faccia da morto²².

In questo breve brano le parole piene (esclusi articoli, preposizioni e pronomi clitici) sono in tutto quaranta; la parola *faccia* è ripetuta otto volte; la parola *morto* tre volte, la parola *vivo* due. A ciò si aggiunga che il verbo *dire* è articolato in una sorta di poliptoto (due volte *mi dico*, una *me lo dicevano*, una *m'hanno detto*), e che vi è una ricorrenza triplice del sintagma *faccia da morto*. Anche l'aggettivo *secca* è reiterato a formare un tipo di superlativo diffuso nella lingua parlata. E non può sfuggire la forte ricerca di consonanza attraverso la ripetizione di vocaboli che contengono il suono [m]: *mi, magra, morto, mica, maniera, ma, me*²³.

Nelle commedie pirandelliane la ripetizione (sia di parole sia di intere frasi) svolge in primo luogo una funzione pragmatica, nel senso che serve a connotare emotivamente l'enunciato con varia forza illocutiva e a esprimere un particolare stato d'animo. Ne diamo qui di seguito qualche esempio:

- esitazione: *gli ho detto... gli ho detto la cosa, com'è* (PO 555);
- ansia: *Fatevi vedere! Fatevi vedere!* (PO 589);
- impazienza: *Dica, dica...* (PO 570);
- stizza: *Mi dica, sì, dica, dica, dica, signora!* (BS 658);
- ira: *un bel servizio, un bel servizio davvero!* (BS 664);
- incredulità: *Tu hai fatto questo? Tu hai fatto questo?* (GP 204);
- sgomento: *Morto? Morto?... Morto?* (GP 206);
- tono imperativo: *Deve salire, deve salire* (GP 142).

²² La citazione è tratta da Celestini (2008: 92).

²³ Ho analizzato la lingua della *Pecora nera* in Giovanardi (2013b).

In taluni casi la ripetizione ha un puro valore asseverativo per rafforzare la portata dell'enunciato: *Faresti bene, faresti bene* (GP 140); *s'accomodino, s'accomodino* (GP); *Una lezione! Una lezione!* (GP 163); *Dico a voi! Dico a voi!* (PG 276). In altri casi la ripetizione indica il protrarsi dell'azione e assume una funzione aspettuale: *Sbatto, sbatto...* (GP 168), cioè 'continuo a sbattere' con valore durativo.

Dal punto di vista sintattico, notiamo un meccanismo ricorrente per il quale la forma ripetuta introduce un'espansione sintattica, nel senso che entra a far parte di una struttura più complessa, ovvero un sintagma o una frase. Qualche esempio: *si arriva... si arriva a questo punto* (PO 558); *deve venire, deve venire da me ogni sera* (GP 142); *quadra... quadra a meraviglia!* (PO 591); *Mi fidavo... fidavo che Fabio fosse più prudente* (PO 557); *è bene... è bene soprattutto che tu stia tranquillo* (GP 290); *questo peso, questo peso che mi schiaccia* (PG 293). Tale organizzazione sintattica sbilancia fortemente il peso informativo degli enunciati verso destra. Potremmo dire che Pirandello predilige la prospettiva cataforica dell'informazione. Tale inclinazione è del resto suffragata dalla relativa frequenza con cui nelle commedie ricorrono strutture cataforiche vere e proprie, in cui compare il pronome prolettico *questo*, introduttore di proposizioni dichiarative: *è chiaro che dipende da questo: che il giovine [...]* (PG 319); *s'è guadagnato questo: che neppure [...]* (PG 326); *doveva per forza risultar questo: che la cattiva azione [...]* (PO 602).

Non manca qualche caso in cui la ripetizione è utilizzata per realizzare il grado elativo dell'aggettivo o dell'avverbio: *li prenderà tutti e due, belli, vivi vivi* (BS 637); *subito subito* (BS 639). Infine qualche esempio di duplicazione olofrastica: *allora allora 'appena'* (GP 174); *Di' un po': niente niente, adesso cominci a temere che abbia scelto troppo bene?* (PO 564), qui *niente niente* vale 'per caso'; *parlo io, parla la bestia: terra terra, alla buona, sa?* (PO 576), qui *terra terra* significa 'a un livello molto basso'.

Il meccanismo della reduplicazione di parole e frasi nelle commedie pirandelliane, così ricco e variegato dal punto di vista pragmatico e sintattico, deve farci riflettere sugli effetti di stilizzazione del parlato che gli scrittori (in questo caso di teatro) vogliono ottenere. Non basta individuare e catalogare i singoli fenomeni; occorre sempre valutare con attenzione gli intenti rappresentativi di quei fenomeni da parte di ciascun commediografo.

In un contesto completamente diverso, Sergio Bozzola, studiando le lettere dei condannati a morte della Resistenza, ha individuato nella ripetizione di parole uno dei meccanismi più abusati dalla «retorica senza letteratura» di quei poveri scriventi per lo più semicolti o poco istruiti²⁴. Riporto un breve brano (scritto peraltro in un italiano corretto) citato dallo stesso Bozzola come esemplare, in cui risalta la ripetizione del verbo *lasciare*:

Carissimi Genitori,
Vi lascio queste poche righe per dirvi che non c'è stato un solo istante in cui non va abbia pensato [...] Vi ringrazio per tutto quello che avete fatto per me, ed invece io per ricambio *vi ho lasciato* un grande dolore, però *vi lascio* con una grande promessa [...] *Vi lascio* tanti Bacioni a tutti²⁵.

Riecheggia un modo di tramare il discorso che avevamo già visto, ad esempio, in Celestini. La ripetizione delle stesse parole è uno strumento di straordinaria potenza per inchiodare il discorso alla situazione in cui si svolge, per mantenere l'ancoraggio al tema, per modulare stati d'animo che non possono giovare del tradizionale respiro lungo della scrittura. Tutto ciò non poteva di certo sfuggire a un profondo indagatore dei meccanismi complessi della psiche umana, quale fu Luigi Pirandello.

BIBLIOGRAFIA

- Altieri Biagi, Maria Luisa, 1980. *La lingua in scena*, Bologna, Zanichelli.
 Bozzola, Sergio, 2013. *Tra un'ora la nostra sorte. Le lettere dei condannati a morte e dei deportati della Resistenza*, Roma, Carocci.
 Celestini, Ascanio, 2008. *La pecora nera. Elogio funebre del manicomio elettrico*, Torino, Einaudi.

²⁴ Cfr. Bozzola (2013).

²⁵ Ivi, p. 54. Ho mantenuto grafia e corsivi dell'edizione Bozzola, ma ho reintrodotto gli a capo. Vale la pena riportare la considerazione dello studioso: «Ma la sua [del verbo] disseminazione lungo lo spazio dell'intero testo tiene come in tensione e continuamente riattiva tale tema soggiacente, tessendo una reticolatura semantica di secondo grado».

- D'Achille, Paolo, 1990. *Sintassi del parlato e tradizione scritta della lingua italiana. Analisi di testi dalle Origini al secolo XVIII*, Roma, Bonacci.
- D'Amico, Alessandro, 1986-2007. Luigi Pirandello, *Maschere nude*, a cura di A. D'A., 4 voll., Milano, Mondadori.
- Giovanardi, Claudio, 2013a. «Sulla lingua delle commedie “ridicolose” romane del Seicento», in Giovanardi 2013c, pp. 23-51.
- , 2013b. «Ascanio Celestini, l'uomo che non ama i sinonimi», in Giovanardi 2013c, pp. 217-239.
- , 2013c *“Io vi dico ch'in Roma tutte le cose vanno ala longa”*. *Studi sul romanesco letterario di ieri e di oggi*, Napoli, Loffredo, 2013.
- Giovanardi, Claudio / Pietro Trifone, 2015. *La lingua del teatro*, Bologna, il Mulino.
- Giovanardi, Claudio / Elisa De Roberto, 2016. «Pure pure. Storia di un costruito», in Giovanni Ruffino / Marina Castiglione (a cura di), *La lingua variabile nei testi letterari, artistici e funzionali contemporanei. Analisi, interpretazione, traduzione*. Atti del XIII Congresso SILFI (Palermo, 22-24 settembre 2014), Firenze-Palermo, Cesati-Centro di studi filologici e linguistici siciliani, pp. 819-836.
- Nencioni, Giovanni, 1983a. *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Bologna, Zanichelli.
- , 1983b. *Tra grammatica e retorica. Da Dante a Pirandello*, Torino, Einaudi.
- Sabatini, Francesco, 2016. *Lezione di italiano. Grammatica, storia, buon uso*, Milano, Mondadori.
- Serianni, Luca, 1991. «Lettura linguistica di *Pensaci, Giacomino!*», in *Studi linguistici italiani*, 17, pp. 55-70.
- Spampinato, Margherita, 1996. «Pirandello filologo romanzo», in *Letterature e lingue nazionali e regionali. Studi in onore di Nicolò Mineo*, a cura di Salvatore C. Sgroi e Salvatore C. Trovato, Roma, Il Calamo, 1996, pp. 461-490.
- , 2000. «Pirandello: la teoria della parola», in Atti del 36° Convegno Internazionale di Studi Pirandelliani, *Pirandello e la parola* (Agrigento, 5-8 dicembre 1999), Agrigento, Centro Nazionale Studi Pirandelliani, pp. 11-27.
- Testa, Enrico, 2014. *L'italiano nascosto. Una storia linguistica e culturale*, Torino, Einaudi.
- Trifone, Pietro, 2000. *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali.
- , 2017. *Pocoinchiostro. Storia dell'italiano comune*, Bologna, il Mulino.
- Viviani, Andrea, 2006. «I verbi procomplementari tra grammatica e lessicografia», in *Studi di grammatica italiana*, 25, pp. 255-321.

Mariella Giuliano

LETTERARIETÀ E DIALETTO
NEI *MISTERI DI NAPOLI* (1869-1870)

Questa opera avrà dunque lo scopo di additare la *virtù cozzante co' vizi della presente società e co' mali inseparabili da' presenti ordinamenti sociali*.

È storica la tela del mio racconto? Sono veri i personaggi di questo gran dramma? A questi quesiti non risponderò che una sola parola: Leggete.

Francesco Mastriani¹

1. *Tra feuilleton e romanzo popolare*

Si chiudeva con questa icastica ed efficace dichiarazione di intenti la *Prefazione* all'ultimo romanzo della trilogia socialista del napoletano Francesco Mastriani, che celebrava l'indagine dell'autore sulla miseria del popolo partenopeo². Al «più notevole romanziere di scritture d'appendice»³ va riconosciuto il merito di adattare la for-

¹ Si cita da Mastriani (1875: VIII).

² Nel primo romanzo di questa stagione narrativa, *I vermi. Studi storici su le classi pericolose in Napoli* (1862), l'autore illustrava il degrado sociale e morale della società napoletana; ne *Le ombre. Lavoro e miseria* (1867) avrebbe poi indagato le condizioni del lavoro femminile nel meridione.

³ «C'era invece allora in Napoli un romanziere di appendici, che [...] rimane il più notevole romanziere del genere, che l'Italia abbia avuto: Francesco Mastriani. [...] Compose più di oltre cento romanzi [...] li componeva giorno per giorno, pagato tre o quattro lire per ciascun'appendice quotidiana. L'ispirazione dei suoi libri è costantemente generosa e morale: la sua Musa era casta: rifuggiva dal sollecitare malvage e basse curiosità, diversamente da altri romanzieri appendicisti» (Croce 1915: 233-319).

mula del *roman feuilleton* alla narrazione popolare metropolitana, che ambienta le vicende in contesti umani e sociali spesso degradati. Scrittore prolifico e instancabile, costantemente animato da propositi morali che lo differenziavano dalla maggior parte dei prosatori d'appendice, sempre alla ricerca di facili effetti e consensi da parte di un pubblico poco colto, ne *I Misteri di Napoli* Mastriani si appropria del modello francese di Sue, relativamente alla modalità dell'intreccio e della costruzione dei personaggi, suddivisi secondo la logica manichea in buoni e cattivi. La differenza rispetto al romanzo francese è segnata dalla mancanza di un vero protagonista che domina come eroe sugli altri personaggi. Nei *Misteri* napoletani ogni personaggio apre squarci diversi sui quartieri partenopei, offrendo interessanti spunti di riflessione di carattere storico-sociale. Il realismo dei *Misteri* trova il suo archetipo nel romanzo di Antonio Ranieri, *Ginevra o l'orfana della Nunziata*, la cui prima edizione venne pubblicata a Capolago nel 1839, a cui seguì nel 1862, con la seconda edizione, un notevole successo. Si trattava di una denuncia sociale, raccontata in prima persona, delle violenze subite dalla protagonista in tenera età tra le mura dell'orfanotrofio, «casa della Nunziata».

Sin dalla *Prefazione*, il romanzo di Mastriani si caratterizza come racconto cupo e avvincente, nel rappresentare una città violenta e caotica. La malavita napoletana si conquistava uno spazio narrativo vastissimo, «in cui le voci della realtà [...] formano un garbuglio, un intaso da cui spesso sia il lettore che l'autore sembra non riescano a venir fuori»⁴. Lo schema affabulatorio si snoda su una storia unica, quella dei Massa-Vitelli, attorno ai quali si svolge l'avvincente narrazione che inizia nel 1846, in piena fase decadente della dinastia borbonica, e si conclude nel 1862. Collateralmente si sviluppano le vicende di una serie di personaggi: i contadini della famiglia Onesimi, il pericoloso Cecatiello, un non vedente che ha una figlia buona ma deforme – entrambi, nell'immaginario mastrianesco, rappresentano il Male e il Bene – e i suoi comparì, tratteggiati con una mostruosità naturale o morale.

Dopo l'uscita in 93 dispense sul quotidiano «Roma» tra il 1869 e il 1870, i *Misteri* furono pubblicati in volume da Sonzogno (1875); tra il 1879 e il 1880 apparve, presso lo stampatore napoletano Re-

⁴ Palermo (1972: 19).

gina, una terza edizione in 7 volumi, riveduta e accresciuta dall'autore. La fortuna editoriale del romanzo continua anche nel Novecento, come attestano le successive ristampe dell'opera, condensata ormai in due volumi: quella di Milano, presso l'editore La Favorita (1950); quella di Firenze presso Casini, con un'ampia introduzione di Giorgio Luti (1966), e ancora quella di Vallecchi (1972), curata da Giuliano Innamorati per le Edizioni Club del Libro di Novara; per finire con quella di La Spezia, presso Melita (1992) con Prefazione di Giorgio Luti. La popolarità coeva del romanzo è altresì attestata da una riduzione teatrale, *I misteri di Napoli ovvero Lo Cecatiello. Dramma in cinque atti*, di Eduardo Minichini (1892), di cui una stampa è conservata presso la Sezione Lucchesi Palli della Biblioteca Nazionale di Napoli. A testimoniare ulteriormente il successo del romanzo va ricordata la serie televisiva *Romanzo popolare italiano* (1975), con cui la Rai, investendo in un'importante operazione etico-didascalica, portava a conoscenza del grande pubblico cinque romanzi di consumo, prodotti tra Otto e Novecento⁵.

Questo contributo propone un assaggio della scrittura de *I Misteri di Napoli*, per verificare un andamento stilistico fluido tra letterarietà e colore locale. Tale mescolanza confermava una prassi diegetica consolidata in base alla quale tutti gli scrittori postunitari utilizzavano le potenzialità espressive del dialetto al fine di riprodurre il colore locale, pur rimanendo ancorati da una parte alla riproduzione mimetica della lingua letteraria, e dall'altra ai moduli dell'italiano parlato⁶. In questa sede l'analisi linguistica de *I misteri di Napoli* privilegerà l'ambito stilistico-lessicale⁷, a cui si affiancheranno anche

⁵ Si tratta di un ciclo di sceneggiati, trasmessi dalla RAI nel 1975 e realizzati con la regia di Ugo Gregoretti e la consulenza di Umberto Eco, Folco Portinari ed Ezio Raimondi, l'intervento dei quali mirava alla riscoperta e alla divulgazione di testi di grande notorietà trascurati dalla critica. La serie era costituita da cinque puntate che comprendevano i romanzi di Francesco Domenico Guerrazzi, di Francesco Mastriani, di Carolina Invernizio, di Giovanni Cena, di Luciano Zuccoli. *I misteri di Napoli* andò in onda su Rete 1 il 27 novembre 1975 alle ore 20.30.

⁶ Bruni (1999: 137-192).

⁷ Per i riscontri lessicografici si sono consultate le fonti relative alla prosa pre- e postunitaria: Tommaseo / Bellini (1861-1879); Rigutini / Fanfani (1875); *GDLI* (1961-2002). Per la lessicografia dialettale si sono consultati: Puoti (1841) e Andreoli (1887). All'interno del testo si adotteranno le seguenti sigle *TB*, *RF*, *GDLI*, *PUO*, *AND*.

considerazioni sintattiche, al fine di rappresentare adeguatamente la complessa testualità del romanzo⁸.

2. *Analisi linguistica*

2.1. *Tra conservatività e colloquialità*

Ai fini dell'interpretazione del rapporto tra lingua letteraria e lingua d'uso, la sfera lessicale offre elementi significativi per documentare la mescolanza di componenti letterarie, colloquiali, popolari e dialettali. Tale commistione si concentra nelle parti dialogate del romanzo, più caratterizzate in chiave diatopica e diastratica, rispecchiando l'intento dell'autore di riprodurre attendibilmente il contesto ambientale. In questo *pastiche* convergono l'italiano letterario, il canone manzoniano, con la scelta del toscano vivo, e l'italiano regionale, usato in chiave pre-veristica, corredato di glosse, interne o esterne alla narrazione, e comunque contrassegnato dal corsivo, a marcare la distanza metalinguistica dell'autore dalla componente dialettale, e a garantirne la comprensione del lettore non napoletano.

Così nella scena in cui il malavitoso Masto strangola il compagno di cella Tizzone si riscontra una fermentazione dell'enfasi lessicale, compensata tuttavia dalla contiguità di colloquialismi. All'iperbolica sequenza di metafore iniziali («Gli occhi del Masto divennero due braci ardentissime... vibrarono un lampo di voluttà feroce ...») si giustappungono infatti inserti espressivi di tenore medio (*toccata nel vivo, russava, sogni visitavano, ebbe luogo*) che abbassano momentaneamente i toni, preparando il picco enfatico dell'enunciato finale connotato dall'omoteleuto *ricercato e trovato* e culminante nell'arcaismo melodrammatico *strozza 'gola'* (*TB, GDLI, s.v.*).

Gli occhi del Masto divennero due *braci ardentissime... vibrarono un lampo di voluttà feroce...* la bestia era stata *toccata nel vivo* della carne. Qualche notte dopo Tizzone *russava*. Quali *sogni visitavano* in quel momento lo spirito di questo infelice! Una scena orribile *ebbe luogo* nelle tenebre... le mani dello strangolatore avevano *ricercato e trovato* la *strozza* del dormiente. (p. 14)

⁸ I sondaggi sulla lingua de *I Misteri di Napoli*, presentati in questo contributo con alcuni interventi e aggiornamenti, fanno parte di uno studio più ampio sull'italiano della serie televisiva «Romanzo popolare italiano», pubblicato in Giuliano (2017).

Il registro melodrammatico, intrinseco del genere appendicistico, enfatizza la disperazione di Marta, figlia di Cecatiello, per l'arresto del suo amato, Onesimo, accusato ingiustamente di furto e di omicidio. La metafora libresca si conforma alla ricercatezza dei predicati iniziali aulicizzati dal clitico:

In quanto all'*amarsi* essi *amavansi* già da qualche tempo senza conoscersi ancora, ma *le lacrime della figliuola erano piombo liquefatto sul cuore del ladro*. (p. 153)

La costante inclinazione all'enfasi ritorna nell'accelerazione elocutiva con cui Onesimo si difende davanti al proprio fratello. L'ideologia cristiana di una giustizia superiore è ribadita attraverso una serie di enunciazioni serrate e di similitudini polisindetiche, in cui si distinguono l'aulicismo *porre la museruola* in luogo di *mettere*, il toscanismo *gonzi* (RF: s.v.) e la locuzione proverbiale *stettero mogi come somari*:

Me tu credi capace di un assassinio? Non giurammo noi tutti il perdono delle offese? Stoltezza! Sei uno stolido imbecille come furono Cipriano e mio padre, Benedetto mio avolo e Anastagio mio bisavolo. Poveri gonzi! Che si fecero porre la museruola da' possidenti, da' ricchi e signori e stettero mogi come i somari e si lasciarono battere come cani tignosi aggiogare come bovi e zapparono la terra per dar da mangiare ai signori e fecero dei figli per dare i maschi al re che ne fece gli assassini del popolo e le femmine a' principi, che se ne divertirono nelle ore di ozio. E furono più considerate le bestie che gli uomini. (p. 172)

All'interno de *I misteri di Napoli* dunque si profila un duplice spazio discorsivo: l'italiano letterario dell'autore, con notevoli aperture alla colloquialità e alla componente toscana, e il parlato simulato dei personaggi, caratterizzato, come si vedrà più avanti, dal dialetto e dall'italianizzazione di locuzioni dialettali.

Per adeguarsi al registro oratorio delle interrogazioni e delle invocazioni, Mastriani farcisce il suo composito italiano letterario con toscanismi, come *oriuolo* (con la dittongazione, TB: s.v.) e *moccichino* (TB: s.v., il fazzoletto da tasca):

Intanto *che cosa fanno* i governi civili a pro dell'ingegno e della virtù? Colpiscono il ladro se ha la *malaccortezza* di farsi *ghermire nel momento che mette le mani nell'altrui tasca* per rubare l'*oriuolo* e il *moccichino*; ma gli *appicciano un ciondolo al petto* se ha l'abilità di deviare un milione. (p. VII)

Accanto alla cornice formale *fare a pro* e all'aulicismo *ghermire*, convivono espressioni colloquiali come *nel momento che, mettere le mani nell'altrui tasca, appiccano un ciondolo al petto* (che è il ribaltamento ironico di appendere una medaglia al petto). Da rilevare inoltre il colloquialismo *malaccortezza*, che potrebbe anche rinviare al napoletano *accuorto* (AND: s.v.).

Sempre sul fronte della stilizzazione di moduli discorsivi informali, si consideri il seguente brano tratto dalla *Prefazione*:

Aborrente per principio e per gusto, da tutte le grette imitazioni e segnatamente dalle novità che ci vengono da' nostri vicini di oltralpe, *tenni fermo*, per non breve spazio di tempo, a non voler apporre il titolo di **Misteri di Napoli** a nessuna delle mie opere alle quali si sarebbe potuto *appiccare* un tal titolo, se si guardi al concetto che il più de' lettori si son fatto di un libro che *porti in fronte* la *stuzzicante* parola *Misteri*. Seppi infatti che in una città d'Italia, uno di que' librai che *s'impipano* la riputazione degli autori aveva annunziato al pubblico, con lettere stragrandi su enormi cartelloni la mia opera *I Vermi* sotto il titolo di **Misteri di Napoli**, *sendogli* forse *paruto* che un tal titolo, più sonoro e più *aperiente* l'appetito dei lettori, dovesse fargli incassare un maggior numero di quattrini. (p. V-VI)

Anche qui convivono i colloquialismi *appiccare* come variazione sinonimica del più comune *apporre*, *stuzzicante* e *impiparsi*, quest'ultima voce "quasi volgare" per il *TB* (ss.vv.), e gli immancabili aulicisms *paruto*, *aperiente* (*TB*, ss.vv.), e l'aferetico *sendogli*. La traballante competenza linguistica dell'autore è tradita tuttavia, al di là della verniciatura lessicale e fraseologica, dall'erroneità dei costrutti verbali: si considerino i casi di *tener fermo* concordato con la preposizione *a*, anziché con *in* e di *impiparsi*, concordato col complemento oggetto anziché col complemento indiretto introdotto da *di*.

2.2. L'espressività e il colore locale

L'impatto espressivo della lingua di Mastriani si gioca sulla convivenza tra regionalismi toscani e napoletani, questi ultimi accreditati dalla coincidenza con forme toscane. Così il toscanismo dispregiativo *scagnardo*⁹ (convive con il toscano-meridionalismo *compare* e

⁹ Il termine risulta attestato nelle *Osservazioni sopra varie voci del Vocabolario della Crusca, compilate dall'Abate Giovanni Romani di Casalmaggiore*, Per Giovanni Silvestri, Milano (1826). Sotto la voce *scagnardo* si legge: «per esprimere un villano attributo. È

con i napoletanismi, dallo spregiativo *cuoppo di pepe*, ai gergali *pozzaio* e *scalatore*, chiosati dallo stesso autore in nota al testo, rispettivamente «un ladro esperto nel penetrare nelle case degli altri per gli acquedotti», «un ladro incaricato di scalare su pe' muri»¹⁰. Orientano verso una colloquialità media le espressioni idiomatiche *fatti in qua e poni l'occhio*. Il contesto è solennizzato dall'enfatica *gradatio* finale e *poi disponi di me, del mio braccio, della mia vita*.

Tuttavia nei discorsi diretti, la mimesi del parlato è garantita dalla linearità e asciuttezza del dialogo, che indubbiamente risentono del parlato teatrale. La simulazione dell'oralità è affidata sul piano sintattico al *ci* attualizzante con *avere* e sul piano diastratico all'italiano popolare *facci*, ai costrutti colloquiali *ti ho da pregare* e *ci è chi*. Sul piano della testualità poi il parlato di due ladri risulta credibile per lo schema dialogico scarno, fondato su enunciati monoproposizionali e separati costantemente dagli accapo, senza traccia di interventi autoriali:

- Sei tu un abile *pozzaio*?
- Non *ci è chi* mi somigli? Chiedetene anche a *Cuoppo di pepe*, che mi conosce.
- *Ci avete* uno *scalatore* nella compagnia?
- Sì, quello *scagnardo* di Peppiniello il rosso.
- *Per l'appunto!*
- Va bene. Ora *fatti in qua e poni l'occhio* su questa carta.
- *Compare*, io *ti ho da pregare* che *tu mi facci* un piacere e poi *disponi di me, del mio braccio, della mia vita*. (p. 12)

A volte il dialetto raggiunge picchi di espressività nel turpiloquio, come nel caso degli insulti che Pilato rivolge a Tizzone «carrogna e *puzzo*!» Andreoli attesta l'espressione *essere nu puzzo* col significato di 'persona a cui non si dà mai tanto che basti'.

Risulta ipercatterizzato il neologismo *morte cellectatoria* – che l'Andreoli attesta indirettamente alle voci *cellectiare* 'solleticare' e *cellectiamento* 'solletico' – nella sequenza diegetica in cui l'autore narra la storia di Cosimo, un originale ladrone partenopeo, accusato dello strano omicidio delle sue due mogli. Da notare la sillessi in *bimbi fre-*

o fu voce della plebe fiorentina che, non appartenendo alla lingua comune, debb'esser esclusa dal Vocabolario». In *RF* si riscontra invece la voce *scagnare*.

¹⁰ Il termine risulta documentato in Montuori (2008: 135).

sco nati, e l'arcaismo *scoperse*, entrambi spie della fedeltà al testo letterario:

Un marito aveva ucciso la moglie in modo veramente originale. A mo' di *celia* egli l'aveva persuasa a farsi tutt'avvolgere e stringersi tra le fasce come si fa co' *bimbi fresco nati*. Indi, sempre ridendo e scherzando, com' egli la ebbe così ben carcerata in quelle fasce ch'ella non potesse più fare più nessun movimento, le *scoperse* e denudò soltanto la pianta de' piedi.

Ciò fatto, il marito, come se avesse voluto farla ridere un poco, cominciò a solleticarla sotto i piedi...

La donna rideva e si agitava nelle fasce... [...]

Finalmente la moglie non rise più... non si agitò più nelle fasce.

Cosimo fu arrestato e per tutta Napoli si sparse la voce che un marito aveva ucciso due mogli con uno strano genere di morte che il volgo battezzò *morte cellectoria*. (p. 186)

Nonostante la presenza di moduli affettati dell'italiano letterario, il tono dialettale non può dirsi esclusivo della parola dei personaggi o finalizzato alla caratterizzazione ambientale. La sua funzione di ingrediente stilistico simmetrico agli altri è evidente, tra l'altro, nel brano in cui si ironizza sull'ambizione del duca di Massa Vitelli:

Tobia era nato per essere cortegiano: trovò modo di insinuarsi tra i re: mirava ad avvicinarsi al re.

Ebbe l'occasione di essere presentato al principe di P..., gentiluomo di sua maestà il re Ferdinando IV, e di cui la moglie, la principessa, aveva l'onore di essere la Cameriera maggiore di sua maestà la regina. *Corbezzoli!* Questo sì che è proprio qualche cosa da *far venire l'acquolina in bocca* a tutte le nobili dame di corte, Cameriera maggiore! Sapete che cos'è una Cameriera maggiore? In verità tra la Cameriera maggiore di una regina e la *vajassa* di una merciaia non ci è altra differenza se non che questa presta i suoi servigi per bisogno e quella per ambizione.

Potenza del cielo! Che cosa ridicola è l'ambizione! Vuole innalzarsi fino al trono e si abbassa fino a... governare il *cesso*. (p. 647)

Locuzioni toscaneggianti ed eufemistiche (*corbezzoli*), convivono con ammiccanti colloquialismi, (*l'acquolina in bocca*), inserti dialettali (*la vajassa* 'domestica')¹¹, espressioni informali (*governare il cesso*), e stile formale burocratico e didascalico.

¹¹ Si ricorderà il poema eroicomico *La Vaisseide*, scritto agli inizi del XVII secolo da Giulio Cesare Cortese. L'opera appare interessante soprattutto per la descrizione realistica della società napoletana del Seicento.

La verosimiglianza storica del racconto è assicurata anche dall'uso dei soprannomi, tipico dei gruppi malavitosi e dell'onomastica popolare. Ne *I Misteri di Napoli* il nomignolo soppianta il nome anagrafico, attuando il procedimento canonizzato da Verga nell'incipit dei Malavoglia:

Veramente nel libro della parrocchia, si chiamavano Toscano, ma questo non voleva dir nulla, poiché da che il mondo era mondo, all'Ognina, a Trezza e ad Aci Castello, li avevano sempre conosciuti per Malavoglia, di padre in figlio, che avevano sempre avuto delle barche sull'acqua, e delle tegole al sole¹².

Nei registri delle carceri della Vicaria e di san Francesco, dove *Cecatiello* aveva fatto parecchie villeggiature, era segnato una volta *Serafino Jojema* e un'altra volta *Serafino Iommero*.

E fu gran ventura, per l'onore del genere umano, che *Cecatiello* cancellasse il nome di battesimo Serafino, diventato un'empia e sacrilega ironia sulla persona di quell'immondo sgorbio della creazione. (p. 11)

Si noti come il cognome *Iommero* sia assonante con il napoletano 'gliommero' 'gomitolo, matassa' ma anche 'intestino, interiora', confermando il contrasto sul piano sintattico del *nomen omen* con lo spirituale Serafino. Mastriani inventa i nomi dei suoi personaggi, prendendo spunto dalle loro caratteristiche comportamentali e fisiche (*Sfùnnolo*¹³ 'mangione', *Nasone*, *Guercio*, *Carpecata*¹⁴ 'uomo sfigurato', *Bello Guaglione*¹⁵, *Zelluso*¹⁶ 'pelato'), o dai nomi degli animali (*Suricillo*¹⁷ 'topolino', *Scarafone* 'scarafaggio'), o da pietanze culinarie come *Cuoppo di pepe* ('cartoccio di pepe'). Per le protagoniste femminili spicca la *Cafoncella* e *Sacco di fiori*, Carmela Cannuolo, chiamata così dai malavitosi, perché era solita coprirsi il capo con dei cappucci che somigliavano ai sacchi in cui si riponeva la farina¹⁸. Si noti che tutti i nomignoli sono rigorosamente italianizzati ai fini della circolazione nazionale del testo.

¹² Si cita dalla nuova edizione critica a cura di Ferruccio Cecco (2014: 15).

¹³ Andreoli (1887: s.v.).

¹⁴ Ivi, s.v.

¹⁵ Ivi, s.v.

¹⁶ Ivi, s.v.

¹⁷ Ivi, s.v.

¹⁸ Noce Bottoni (2015: 154).

2.2.1. *Il repertorio gergale*

Gergo e dialetto sono notoriamente adoperati dagli strati bassi della popolazione come codici di comunicazione ristretta in parte interscambiabili e comunque entrambi alternativi all'italiano. Il gergo, come si sa, presenta una più spiccata funzione identitaria. In Mastriani, inoltre, il dialetto napoletano concorre a costituire il repertorio gergale, e dunque non sempre è facile tracciare un confine tra usi gergali e usi dialettali diastraticamente bassi. Tale dinamica investe, in generale, tutti i sistemi linguistici a causa della contiguità sociolinguistica e dell'interferenza che si stabilizzano al punto che parte del lessico gergale è entrata nei vocabolari dialettali pur senza essere segnalato come tale. Inversamente, un parlante o un lessicografo possono percepire parole dialettali come forme caratteristiche di ambienti marginali¹⁹.

Mastriani adotta in funzione ipercharacterizzante un'ampia gamma di locuzioni del gergo camorristico, puntualmente attestate da Andreoli e documentate nel glossario di Montuori: *fare volare un palombo*²⁰, 'rubare un fazzoletto bianco'; *fare volare un musco*²¹, 'rubare un fazzoletto di seta'; *fare volare una briglia col capezzone*²², 'rubare un orologio con la catenella d'oro'; *fare un crovattino*²³, che in dialetto napoletano significa "prendere per la gola".

Era già la terza volta che il nostro Serafino era stato mandato in gattabuia, due volte a S. Agnello e una alla Vicaria.

Tutte le tre volte ci era stato mandato per furto. La prima volta aveva fatto *volare un palombo la seconda un muschio, la terza una briglia col capezzone*. Dal momento che Serafino aveva provato gli allettamenti della società delle carceri, si annoiava nel vedersi altrove che in gattabuia. (p. 10-11)

– Pilato, io...

– Insomma tu vorresti che io *facessi un crovattino* a quel puzzolente carbone. Non è questa la tua idea? (p. 18)

Il ricorso al linguaggio mimetico punta innanzitutto al realismo della vicenda narrata. Due comparì che attendevano il segnale per

¹⁹ Gianna Marcato (1994: 756).

²⁰ Andreoli (1887: s.v. *palummu*).

²¹ Montuori (2008: 126).

²² Ivi, p. 110.

²³ Andreoli (1887: s.v. *crovattinu*).

poter agire indisturbati, comunicano in codice, come si evince dal soprannome *Tellecariello* ‘vispo, stizzoso’, dal termine gergale *gatto*²⁴ che allude all’ispettore di polizia e dalla locuzione *fare la sala*²⁵, riferita a colui che assiste a un furto senza impedirlo, o meglio si è prestato a farlo commettere senza alcun rischio di condanna:

- *Tellecariello*, è lontano il gatto?
- Fate presto, buon bottino, *facciamo la sala*. (p. 10–11)

Più macabra la perifrasi gergale *fare l’angelo*²⁶ ‘essere condannato alle forche’, che ricorre nella conversazione tra due detenuti che sognano, come ogni carcerato, di evadere:

- Tu sarai certamente condannato a *fare l’angelo* e probabilmente anch’io, se *i sopracciò* si daranno il fastidio di farsi una passeggiata nella mia coscienza. (p. 195)

Anche l’espressività gergale convive con l’aulicismo toscano *i sopracciò* (*TB*: s.v.), a conferma dell’eterogeneità del linguaggio paralinguistico. L’escursività stilistica investe persino il dialogo tra due affiliati alla compagnia malavitosa, con marcatura diatopica data dalla locuzione *ci volete buttar il nero della seppia*²⁷, che, anticipando Verga, produce un italiano colorato idiomáticamente italianizzando un modo di dire regionale:

- Gli è perché noi siamo rimasti in tredici e questo è un numero di malaugurio.
- Neh, don Cristofaro – balzò a dire con istridula voce Occhio d’oro – e perché *ci volete gittare il nero della seppia*. (p. 411)

Attraverso una singolare commistione tra italiano popolare, italiano regionale, italiano letterario e gergo, Mastriani si costruiva dunque un originale stile narrativo, riconoscibile sin dall’incipit del romanzo-denuncia:

Per queste ragioni e per altre moltissime cui per brevità non accenno, comunque da *lunga pezza* io vagheggiassi questi *Misteri di Napoli*, non mi sapevo deliberare a *darci* una forma, una vita e soprattutto un titolo. (p. VI)

²⁴ Montuori (2008: 121).

²⁵ Ivi, p. 134 (s.v. *sala*).

²⁶ Ivi, p. 104 (s.v. *angelo*).

²⁷ Andreoli (1887: s.v. *seccia*).

Egli è fuor di dubbio che il libro il quale verrà dalla maggior parte de' lettori considerato come un romanzo, e che porta di fronte il titolo *presuntuosetto* di Misteri di Napoli, debba far nascere il sospetto che ci sia entro qualcosa da scandalo, storie di delitti, scene da raccapricciare, *ascose turpitudini strombazzate a' quattro venti*, e qui e colà qualche dramma di vituperevoli amori. (p. VI)

L'autore attua una stilizzazione del linguaggio letterario tradizionale attraverso la locuzione libresca *lunga pezza* mista a forme dell'italiano popolare come l'uso del *clitico ci* in *darci*, riferito a un plurale inanimato. Nel secondo frammento l'efficacia comunicativa che deve favorire l'identificazione emotiva del lettore si manifesta attraverso l'accostamento di espressioni informali come il diminutivo *presuntuosetto*, giustapposto ad aulicismi (*ascose turpitudini*, *TB*: ss.vv.) e locuzioni colloquiali (*strombazzate a' quattro venti*).

3. Conclusioni

Dai sondaggi operati emerge chiaramente l'intento dell'autore napoletano di coinvolgere il pubblico esteso o medio-basso della paraletteratura attraverso uno stile mescolato. Nel mondo di Mastriani, autoreferenziale e dominato dall'emotività, il dialetto si mantiene nei limiti della caratterizzazione di superficie: la dimensione comunicativa profonda invece è assicurata dalla componente regionale, proiettata verso un italiano di ampio uso colloquiale. Una forma media di italiano regionale-colloquiale era diffusa e praticata – seppur con qualche approssimatività – dagli autori meridionali ottocenteschi della generazione successiva a Mastriani²⁸: non sarà azzardato supporre che la letteratura d'appendice ne abbia anticipato l'azione formativa, favorendo l'acculturazione linguistica del pubblico popolare abituato a esprimersi in dialetto. Su tali presupposti Mastriani accorda i moduli del romanzo d'appendice alla trascrizione del parlato piccolo-borghese, ricercando il contatto con il pubblico napoletano non solo sul piano dei contenuti ma anche su quello espressivo. Il colore locale è attinto consapevolmente nel dialogo attribuito ai personaggi degli ambienti malavitosi. La caratterizzazione

²⁸ Bruni (1999: 137-192).

promuove verso l'italianizzazione di espressioni napoletane o meridionali, persino nella dimensione più resistente dell'onomastica. Le parti diegetiche si connotano per la presenza di una scrittura letteraria tradizionale, spesso sovrapposta alla componente toscana che pervade anche le forme conversative, e vela talvolta l'espressività delle forme idiomatiche, offrendone quasi sempre una versione tradotta e italianizzata. In ogni caso non si registrano interferenze involontarie e la componente dialettale, ben controllata, è gestita in funzione caratterizzante pre-veristica. Nel *pastiche* di italiano letterario, italiano regionale-colloquiale e dialetto si innesta la componente gergale, piegata a finalità realistiche sul fronte stilistico, e a finalità "ideologiche" sul fronte sociolinguistico, per cui Mastriani si fa mediatore partecipe dell'emarginazione malavitoso.

Nel complesso la lingua dei *Misteri di Napoli*, raffrontata all'italiano manzoniano, appare prudentemente aperta al nuovo, ma riverente verso la norma tradizionale. Il fattore determinante di simile innovatività, pur moderata, è la considerazione della diastria e della diatopia del pubblico da fidelizzare alla lettura dei romanzi "popolari".

BIBLIOGRAFIA

- Alfieri, Gabriella, 1980. «Innesti fraseologici siciliani nei Malavoglia», in *Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani*, 14, pp. 221-296.
- Algranati, Gina, 1914. *Un romanziero popolare a Napoli. Francesco Mastriani*, Napoli, Silvio Morano.
- Andreoli, Raffaele, 1887. *Vocabolario napoletano-italiano*, Torino, Paravia.
- GDLI = Salvatore Battaglia / Giorgio Barberi Squarotti, *Grande dizionario della lingua italiana*, 21 voll., Torino, UTET, 1961-2002.
- Bottoni Noce, Patrizia, 2015. *Il romanzo gotico di Francesco Mastriani*, Firenze, Cesati.
- Bruni, Francesco, 1999. «Sondaggi su lingua e tecnica narrativa del verismo», in Id., *Prosa e narrativa dell'Ottocento. Sette studi*, Firenze, Cesati, pp. 137-192.
- Cecco, Ferruccio, 2014. *I Malavoglia di Giovanni Verga*, a cura di F. C., Catania, Fondazione Verga-Interlinea.
- Croce, Benedetto, 1915. *La letteratura della nuova Italia*, 6 voll., Bari, Laterza, vol. IV, pp. 233-319.
- Di Filippo, Antonio, 1987. *Lo scacco e la ragione. Gruppi intellettuali, giornali e romanzi nella Napoli dell'800. Mastriani*, Lecce, Milella.

- Giuliano, Mariella, 2017. *Il romanzo popolare italiano. Dal narrato allo sceneggiato*, Milano, FrancoAngeli.
- Marcato, Gianna, 1994. «Il gergo», in Serianni / Trifone 1993-1994, vol. II, *Scritto e parlato*, pp. 757-791.
- Mastriani, Francesco, 1875. *I misteri di Napoli*, Firenze, Sonzogno.
- Montuori, Francesco, 2008. *Lessico e camorra. Storia della parola, proposte etimologiche e termini del gergo ottocentesco*, Napoli, Federiciana Editrice Universitaria.
- Nencioni, Giovanni, [1993] 2012. *La lingua dei Promessi Sposi*, Bologna, il Mulino.
- Palermo, Antonio, 1972. *Da Mastriani a Viviani. Per una storia della letteratura a Napoli fra Otto e Novecento*, Napoli, Liguori Editore.
- Puoti, Basilio, 1841. *Vocabolario domestico napoletano e toscano*, Napoli, Libreria e tipografia Simoniana.
- Rigutini, Giuseppe / Pietro Fanfani, 1875. *Vocabolario della lingua parlata*, Firenze, Tipografia Cenniniana.
- Scappaticci, Tommaso, 1990. *Il romanzo d'appendice e la critica*, Cassino, Gargliano.
- Serianni, Luca, 1989a. «Le varianti fonomorfologiche dei Promessi Sposi», in Id., 1989c, pp. 141-213.
- , 1989b. «Dalla lingua del melodramma alla lingua corrente», in Id., 1989c, pp. 369-379.
- , 1989c. *Saggi di storia linguistica italiana*, Napoli, Morano.
- , 2013. *Storia dell'italiano nell'Ottocento*, Bologna, il Mulino.
- Serianni, Luca / Pietro Trifone (a cura di), 1993-1994. *Storia della lingua italiana*, 3 voll., Torino, Einaudi.
- Tellini, Gino, 1998. *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Milano, Mondadori.
- TB = Niccolò Tommaseo / Bernardo Bellini, 1861-1879. *Dizionario della lingua italiana*, 7 voll., Torino, UTET, 1861-1879 [rist. anast., presentazione di Gianfranco Folena, 20 voll., Milano, Rizzoli, 1977].
- Testa, Enrico, 1997. *Lo stile semplice*, Torino, Einaudi.
- Tortel, Jean, 1977. *La paraletteratura. Il melodramma, il romanzo popolare, il romanzo poliziesco, il fumetto*, Napoli, Liguori [trad. di Noël Arnaud / Francis Lacassin / Jean Tortel., *Entretiens sur la paralittérature*, Paris, Plon, Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, 1970].
- Zaccaria, Giuseppe, 1977. *Il romanzo d'appendice. Aspetti della narrativa popolare nei secoli XIX e XX*, Torino, Paravia.
- , 1984. *La fabbrica del romanzo (1861-1914)*, Genève-Paris, Éditions Slatkine.

Saverio Guida

IL CONNETTIVO *MAS PERO* NELLA LINGUA DEI TROVATORI

Negli ultimi decenni si è registrato, nell'ambito della linguistica, un crescente interesse per l'analisi della dinamica comunicativa e per la *Partikelforschung* e si è dimostrata in special modo (con una bibliografia critica cospicua e variegata) l'importanza dei connettori discorsivi, non tanto quali entità semantiche indipendenti, quanto come segnali-guida per i lettori o gli ascoltatori delle relazioni esistenti tra clausole o frasi adiacenti e come elementi fondamentali nella costruzione e nell'interpretazione dei messaggi. A seconda dei diversi processi formativi, dei differenti punti di vista teorici, della distanza e della discrepanza del *focus*, gli studiosi si sono occupati sotto l'aspetto ora cognitivo, ora espressivo, ora sociale, ora testuale, delle potenzialità significative di certi meccanismi sintattici a volte poco visibili e inesplicati e delle loro capacità di integrare strutturalmente e regolare proceduralmente parti lontane e distinte del discorso, dando luogo a metodologie e risultanze di osservazione e valutazione delle unità linguistiche 'minime' e della loro funzionalità sintagmatica a livello enunciativo disomogenee, mutevoli e cangianti col divergere delle prospettive investigative e delle operazioni mentali, co(n)testuali, inferenziali, ermeneutiche, esegetiche messe in atto e portate avanti (e toccando, di conseguenza, aree disciplinari plurime e dissimili come la Psicolinguistica, la Pragmatica, la Retorica, la Linguistica testuale, la Linguistica descrittivo-contrastiva, la Lessicografia, la Teoria dell'argomentazione, la Teoria e analisi della rilevanza, la Logica, la Sociolinguistica, la Grammatica del testo, etc.). Si è però, nel complesso, giunti a descrizioni precise e ragionate dei significati e degli impieghi di un numero consistente di particelle o

locuzioni ‘bipolari’, svolgenti un ruolo intermedio tra coordinazione e subordinazione, e ad una caratterizzazione soddisfacente dei segmenti predicativi complessi, organizzati e tenuti assieme da congegni che – è stato constatato e ormai accertato – spesso non si limitano a legare due enunciati, ma servono ad esprimere meglio o modificare la posizione dello scrivente o del parlante dinanzi al dichiarato e a orientare il lettore o l’ascoltatore nel compito di decodifica del messaggio, rispondendo a ben determinate strategie interazionali e/o variazionistiche contemplanti funzioni non semplicemente congiuntive, bensì di volta in volta concessive, ipotetiche, finali, temporali, e così via.

Le applicazioni si sono generalmente concentrate sulle manifestazioni fenomeniche attuali dei comunicati verbali, sulla valenza delle macrostrutture contenutistiche orali e/o scritte d’oggi, su combinazioni e modelli illocutivi statici, offrendo rendiconti semantici, sintattici, grammaticali, fonologici, appropriati ad un quadro sincronico dei *Gesprächswörter*, in linea con le aspettative basate sulle nostre normali conoscenze, attenti «to the speech event or text type, both quantitatively and qualitatively»¹, alle motivazioni pragmatiche e agli usi polisemici dei connettivi fatici, dei marcatori discorsivi contemporanei. Sono mancate acconce indagini diacroniche sui *function words* (o *Synsemantika*) e sui paradigmi e i processi storico-evolutivi che hanno condotto certe entità linguistiche apparentemente marginali e di prevalente natura avverbale ad acquisire forza rematico-informativa e proprietà grammaticali e prosodiche tali da influenzare il significato concettuale (o, come dicono gli studiosi spagnoli, le “condiciones de verdad”) dell’enunciato. Così come sono ancora allo stato embrionale i tentativi di superare le esperienze e le testimonianze colloquiali per addivenire non solo ad una classificazione e caratterizzazione completa dei lessemi ‘istruttivi’ esplicitanti i legami tra le proposizioni sintattiche, ma – soprattutto – ad un vaglio esaustivo dei cambiamenti prodottisi nel tempo e delle differenze intercorrenti tra il sistema dei connettori odierni e quello vigente nell’antichità e nel medioevo. Le lacune si rilevano, poi, più gravi e reclamano interventi urgenti se ci si riferisce alle lingue neolatine e si tiene presente che le particelle concatenanti romanze

¹ Foolen (1996: 14).

affondano, per la maggior parte dei casi, le proprie radici nel latino classico o tardoantico o medievale.

Da una prospettiva strettamente testuale e diacronica risultano addirittura accentuate tra gli addetti ai lavori le discordanze d'opinione a proposito delle categorie ascrizionali dei marcatori discorsivi, del ravvisamento delle funzioni da loro disimpegnate, dei principî di inventariazione delle proprietà tipiche di ciascuno; sono emerse, nell'assenza di un'euristica condivisa, differenze tassonomiche notevoli non solo sotto il profilo genuinamente linguistico, ma pure latamente epistemico-culturale e permangono tra gli specialisti distanze non irrilevanti per quanto attiene la nozione saussuriana di valore, le piste da seguire per identificare i tratti confacevoli a diversificare e gerarchizzare i 'giuntori' e includerli in un campo concettuale determinato², i criteri formali di distinzione tra coordinazione e subordinazione, tra struttura paratattica e ipotattica, tra coordinazione copulativa e disgiuntiva, tra avversativa esclusiva e restrittiva. Il che ha, a volte, impedito una ricezione adeguata e corretta di blocchi frasali interdipendenti e di molti lasciati scritturali nei quali non è immediatamente e facilmente percepibile il nesso o il contrasto esistente tra i contenuti proposizionali embricati. Perfino nell'ambito ristretto delle particelle controargomentative non si è raggiunta unanimità di vedute a proposito della qualità della relazione (nel latino per lo più espressa tramite subordinazione, nelle lingue romanze mediante coordinazione) e del tipo di contrasto (totale o parziale) tra membri del discorso legati da 'integratori' strutturali, riguardo alla frequenza d'uso e alle modalità di impiego dei meccanismi indicanti una transizione, una tensione implicita nel contesto, una discontinuità nella successione logico-dialettica degli elementi interfrasali e nell'organizzazione interna dei testi scritti pervenuti.

In tale quadro d'assieme, per tanti aspetti carente, è sembrato utile sottoporre a indagine (mai prima svolta in maniera sistematica) il retroterra cognitivo, la sfera semantica, la capacità di conversione dei dati informativi precedentemente trasmessi, i rapporti di implicazione e di condizionamento sottesi all'impiego della locuzione av-

² Si discute se e in che misura un connettore sia portatore di un'informazione concettuale, oltre che procedurale, si discrimina tra morfemi coesivi forti e deboli e si disputa tra loro uso esterno e interno (o metalinguistico).

verbale doppia, rafforzata, correttiva, *mas pero* nella lingua dei trovatori del XII e del XIII secolo.

Una tradizione grammaticale, legata all'educazione scolastica, dura a morire, suole condannare l'incontro, nel parlare di oggi ma anche del passato, delle due particelle, nella convinzione che entrambe abbiano il medesimo valore e assolvano lo stesso compito e che quindi non ci sia bisogno (anzi sia errato) ribadire il segnale da ciascuna di loro inviato. In realtà, l'avverbio *magis* aveva in latino una primordiale funzione rettificatrice e ricopriva, giusta la sua origine di subordinatore comparativo, di elemento di confronto, una accezione prossima a *potius*, cioè a "piuttosto", ma con l'andare del tempo e con inarrestabile evoluzione il significato sostitutivo si affievolì e attenuò fino a diventare correttivo/avversativo³; gli idiomi romanzi del medioevo mantennero la duplicità, l'oscillazione e la permeabilità di senso proprie di un morfema eminentemente instabile, investendo il succedaneo di *magis* di un ufficio tanto congiuntivo, quanto oppositivo, e comunque concatenativo e integrativo tra strutture proposizionali riconducibili ad una stessa idea principale, ad un unico intento argomentativo, ad una comunanza topicale, piegata a conseguenze ora euforiche, ora disforiche. Nella retorica della persuasione e in termini dinamico-modellistici, i derivati da *magis* nelle lingue neolatine si svilupparono come strumenti d'elezione di un'attitudine pre-giudiziale e inibitoria presente *in nuce* già nel latino classico, di una valutazione sospesa, condizionata, contraddetta, razionalizzata della clausola antecedentemente esposta,

³ Mi pare da condividere e mi sento di sottoscrivere l'opinione di Marconi / Bertinetto (1984: 492) secondo cui «il passaggio da *magis* a *ma* non si è attuato in maniera lineare, attraverso la diretta filiazione di un'accezione privilegiata, che a sua volta avrebbe generato l'altra, ma si è sviluppato gradualmente ed in forme assai complesse, lungo una molteplicità di linee evolutive di cui non si sono del tutto persi gli echi neppure nell'italiano contemporaneo. È verosimile, insomma, che *magis* abbia attraversato una fase di acuta polisemia, e che i vari sensi abbiano convissuto a lungo prima di subire i ragguistamenti e le razionalizzazioni che hanno portato all'attuale assetto semantico di *ma*», cui merita d'essere associata la riflessione: «Vi è stata una fase, verosimilmente piuttosto lunga, durante la quale i significati antichi e quelli moderni di *ma* hanno convissuto fianco a fianco; lo sviluppo successivo è stato frutto soprattutto di una drastica potatura. Ciò induce a ritenere che la polisemia attuale del *ma* romanzo non sia il risultato di un processo evolutivo sviluppatosi a partire da una base unitaria, ma il resto di tensioni polisemiche ancora più spinte» (*ibidem*: 504).

comportante un rifiuto, una smentita (totale o parziale) dell'enunciato soggiacente o quanto meno una sua rettifica con dati concettuali/nozionali di segno opposto giustificati dal mutare della presupposizione e del contesto. Il connettivo romanzo *ma* fece assumere alle frasi da esso introdotte la fisionomia di qualcosa di nuovo, invalidante o annullante la premessa, venne ad indicare il passaggio ad un altro ordine di pensieri, di circostanze o di prove logiche, attivò schemi di combinazione e di inferenza con le conoscenze possedute dalla memoria per rinforzarle, correggerle o variarle, costruendo, aggiungendo e diffondendo contenuti riconsiderati e rielaborati, riaprendo un processo già concluso, innovando un'informazione prima suggerita, determinando un effetto di estensione e accrescimento. Quasi tutte le analisi testuali eseguite hanno confermato la linea di continuità tra il *magis* latino ed i suoi equivalenti romanzi, nonché la bipartizione fondamentale dei suoi valori, l'uno esplicitamente oppositivo (o "sostitutivo"), l'altro limitativo (o "modificante" o "correttivo"), ambedue con una serie notevole e scalare di sottosignificati assembranti i congiunti in strutture manifestamente binarie e flagrantemente simmetriche, per lo più incardinate sullo stesso soggetto ed apertamente restringenti la validità e la verità di quanto affermato in precedenza; gli esempi raccolti hanno consentito di concludere che il *ma* neolatino si è sempre (dalle più lontane fasi della tradizione scritta) posto, con varie sfumature, come elemento centrale, "organizzatore", "indicatore di forza"⁴, del movimento discorsivo e del processo argomentativo, condizionando i modi e i risultati interpretativi, in qualche misura favorito nel suo ruolo dagli stacchi metrici (nel caso di testi poetici) e dai segni di pausa e di interruzione voluti dagli autori.

Ben diverse la pregnanza e la funzione del sintagma latino post-classico *per hoc*, marcatore delle relazioni logiche esistenti tra due unità frasali, che da un originario valore consecutivo/causale finalizzato a infondere maggiore rilievo informativo al segmento linguistico introdotto, da "cerniera" volta ad agglobare enunciati diversi con iniziale intento di chiarificazione e/o di espressione di un soltanto parziale contrasto, con ruolo quindi quasi parentetico, anaforico, enfatico, aumentativo, passò, attraverso uno stadio intermedio

⁴ In proposito vd. Sabatini (1997: 124).

equivalente all'italiano "con tutto ciò", "nondimeno", ad assumere gradualmente sempre più un senso negativo, avversativo, contrappositivo, fino a diventare costituente fondamentale per «costruire lo stato di cose complesso evocato dal secondo enunciato»⁵. La congiunzione testuale romanza *pero* ha finito così, con lenta ma costante evoluzione, col perdere la sua naturale funzione di elemento coordinante, introduttivo di «una afirmación con implicatura verdadera»⁶, per acquisire sempre più valore avversativo-limitativo nei confronti di una frase o sequenza di discorso precedentemente esposta⁷, fungendo da connettore compaginante campi concettuali diversi, da alimentatore e trasmettitore di «considerazioni fatte da un altro punto di vista, ritenuto più importante»⁸, da strumento di accrescimento ed esaltazione di un'obiezione, di «a denial of expectation», di «a stretch of discourse»⁹. Non si può non dare ragione a M.V. Giuliani quando osserva che «vi sono probabilmente tante letture di una frase con *però* quanti sono i diversi contesti per i quali la frase è appropriata»¹⁰; quel che è certo è che il multifunzionale additivo contribuisce alla progressione logica e tematica del testo, serve ad esplicitare il discorso e a guidarne l'interpretazione, immette in una prospettiva più circostanziata e circostanziale, illumina efficacemente sulle finalità argomentative di chi ne ha fatto impiego. Ma dal momento che «i connettivi frastici sono elementi per loro natura sottoposti a for-

⁵ Ferrari (1995: 272).

⁶ Lavacchi / Nicolás Martínez (1994: 272).

⁷ Vale la pena richiamare la precisazione di Flamenca García (1999: 3863-3864): «La conjunción *pero* no sólo se limita a presentar como opuestos los dos elementos que enlaza, sino que impone además un tipo de inferencia: la eliminación de una suposición que se podría originar en el primer miembro de la construcción... Cuando un hablante utiliza *pero* no sólo está conectando dos miembros evaluados como opuestos, sino que además está llevando a cabo una estrategia comunicativa mediante la cual se enfrentan dos argumentos que conducen a conclusiones contrarias, atribuyendo además una mayor fuerza al segundo, que a su vez determina la evaluación final del conjunto».

⁸ Sabatini (1997: 126). Analogo concetto espresso da Silva Fernandes (2012: 242): «el conector *pero* introduce un preámbulo para la tesis, y enfatiza el tono de contrariedad con relación a la situación expuesta y corriente». Quel che è indubbio, comunque, è che il ricorso a *pero* serve in genere a enfatizzare la posizione del soggetto rispetto all'oggetto chiave dell'enunciazione e a far comprendere l'ethos dello scrivente.

⁹ Foolen (1996: 1).

¹⁰ Giuliani (1976: 35).

tissima usura semantica, perché sollecitati a catturare contenuti sottilmente presenti nel contesto»¹¹, e dato che nelle costruzioni facenti leva sui meccanismi presupposizionali (specialmente in quelle avverbative) l'inferenza non si produce immediatamente ma è generata dal secondo membro investito di una verità generalmente asseverata, non sorprende che la carica segnaletico-informativa della congiunzione avverbale sia stata a volte rinforzata, moltiplicata, con «elementos del mismo rango sintáctico»¹², soprattutto con l'abbinamento ai derivati del correttivo/eccettuativo/sostitutivo *magis*, portatori di un'implicazione patentemente negativa, dando luogo a una locuzione semanticamente e sincategoricamente coesa. L'affiancamento dei due complementari connettivi in una relazione di apparente sinonimia, ma che sarebbe più giusto definire di iperonimia atteso che non c'è perfetta equivalenza tra i due morfemi, vale a modificarne e a reciprocamente adeguarne il singolo significato, ad imprimere un giro più stretto al discorso, a favorire il processo di decodifica del messaggio mediante la sottolineatura di certe proprietà poco manifeste e/o non sempre discernibili del contesto. E se *ma* agisce come «inverseur de polarité»¹³, *però* si comporta piuttosto da giustificativo, intensificativo, esplicativo, da elemento di recupero dell'enunciato precedente, da strumento di ritorno e di ripensamento al già detto, da ponte significativo di rinforzo fra le sequenze concettuali ed espressive sottoposte a slittamento di senso. Le due particelle si accavallano, interagiscono, rispondono a obiettivi di economicità ed impressività e non si può assolutamente parlare di neutralità informativa di *però*, giacché esso, apparigliato al *ma*, determina una coalescenza del semantismo globale, arricchisce le potenzialità cognitive, somministra istruzioni utili a meglio legare e connotare le varie parti della complessa struttura discorsiva trasmessa¹⁴.

La presenza nella lingua dei trovatori del connettivo *pero* accanto a (di norma dopo) *mas* non si può affatto ritenere ridondante e quasi mai risulta dettata da cogenze retoriche e/o metriche; obbedisce,

¹¹ Marconi / Bertinetto (1984: 507).

¹² Echaide (1974-5: 4).

¹³ Luscher (1988-1989: 242).

¹⁴ Correttamente Schiffrin (2001: 67) osserva che i due connettivi immettono in «a set of basic tools through which we (as speakers/hearers and linguists) understand discourse».

piuttosto, alla necessità di rendere più perspicua la comunicazione, segnalando e consolidando la rottura di un'aspettativa annunciata, di marcare e restringere il contesto, di manifestare e accentuare l'opposizione dell'utilizzatore ad un'ipotesi o ad una formulazione prima avanzata, di integrare al meglio le clausole esposte, stabilendo tuttavia una gerarchia fra i congiunti. La condizione d'uso generale, infatti, prevede che lo scrittore o il parlante consideri nella coppia di enunciati più importante il punto di vista o l'informazione che il doppio connettore veicola o, quanto meno, che aspiri a concentrare l'attenzione sul supplemento tendenzialmente limitativo/contrastivo. Da qui il bisogno di analizzare e interpretare di volta in volta la *voluntas auctoris*, di indagare le ragioni della brusca e afforzata contraddizione di quanto previamente assunto e comunicato, di spiegare i vincoli di pertinenza e di valutare differenzialmente, caso per caso, il peso specifico di ciascuna delle due particelle controargomentative che si corroborano vicendevolmente e spesso sfumano l'una nell'altra.

Appresso si passeranno in rassegna non tutti ma i più significativi esempi reperibili nel corpus trobadorico rimasto dell'impiego simultaneo e congiunto dei morfemi *mas* e *pero*; corre l'obbligo di avvertire fin da ora che lo spicilegio prodotto sarà intenzionalmente incentrato sul lascito dei poeti 'maggiori', volendo con gli *specimina* tratti dalla loro conclamatamente apprezzata opera provare in maniera efficace e persuasiva che la cooccorrenza delle due particelle non è un errore, uno svarione addebitabile a mancanza di basi grammaticali, a scarsa padronanza della lingua, a riflesso dell'uso parlato, sconsigliato nei testi letterari (come potrebbe facilmente insinuarsi a carico di rimatori di dubbia perizia e di non riconosciute qualità), bensì risultato di una consapevole scelta formale, frutto di uno stile ricercato attento alla perfetta calibratura delle parti.

Sul banco d'escussione sale per primo il massimo esponente del trobadorismo dell'«epoca classica», unanimemente raffigurato dai critici come l'interprete per eccellenza della 'religione' dell'amore, Bernart de Ventadorn. Nella sesta strofe (secondo l'edizione Appel) della celebre canzone *La dousa votz ai auzida* (a noi giunta munita di accompagnamento musicale) il languido ed estatico poeta afferma con riferimento alla donna idolatrata: «*Pois tan es vas me falhida, /aisi lais so senhoratge, /e no volh que ·m si'aizida / ni ja mais parlar no·m*

*quer, /mas pero qui m'en razona, / la paraula m'en es bona*¹⁵. Nel passo citato è trasparentissimo l'uso differenziato dei due appaiati connettivi che s'incontrano al v. 45: *mas* ha il suo, a quell'altezza cronologica, ormai standardizzato valore correttivo/avversativo, di segnatura-pausa nel flusso logico-affettivo interfrasale, di trapasso ad altro ordine di pensieri e di sentimenti; *pero* denuncia in maniera irrefragabile la sua discendenza dal deittico latino *per hoc* e la sua tradizionale funzione di elemento di congiunzione e rafforzamento dei dati informativi e argomentativi prima erogati, di raccordo, regolazione e orientamento della sequenza discorsiva nel suo complesso.

Lo stacco che il trovatore era solito porre nelle sue rappresentazioni mentali e verbali tra i due componenti della coppia connettiva risulta ancor più lampante se si prende in considerazione un altro suo famoso testo lirico (tramandato da ben tredici manoscritti), la canzone *Bel m'es qu'eu chan en aquel mes*; nei vv. 32-34 si legge: «... *servira·lh de mo poder. / Mas no s'eschai qu'ilh am tan paubramen; / pero be sai c'asatz for' avinen*»¹⁶. Giustamente C. Appel tradusse il *mas* con «aber» e il *pero* con «und»¹⁷; al grande filologo tedesco non sfuggì che il trovatore studiato distingueva nettamente nell'uso i due morfemi e annetteva loro senso completamente dissimile; il contesto difatti non lascia dubbi che il primo avverbio, nella stringa cantata e scritta con tutt'evidenza separato da quanto precede, ha sul piano dei contenuti valore inconfondibilmente contrappositivo, restrittivo, correttivo e provoca una scissione nel filo discorsivo, mentre il secondo ricopre, in conformità a quanto originariamente avveniva in latino, un ruolo chiaramente congiuntivo ed integrativo, funge da cerniera di collegamento tra le varie parti della sequenza espositiva, da strumento di esplicazione e puntualizzazione nello snodo e nel distendersi degli argomenti.

Accanto a Bernart de Ventadorn nel firmamento trobadorico della seconda metà del XII secolo brilla – è risaputo – l'astro Guiraut de Bornelh, che l'antico 'biografo' definì «*maestre dels trobadors*» in quanto a suo dire «*fo meiller trobair que negus d'aquels qu'eron estat denan ni foron apres lui*»¹⁸ e che gli studiosi moderni concordano nel

¹⁵ Appel (1915: 136, vv. 41-46).

¹⁶ *Ibidem*: 63.

¹⁷ *Ibidem*: 66.

¹⁸ Vd. Boutière / Schutz (1964: 39).

ritenere dotato di un'ottima preparazione letteraria, retorica, grammaticale, musicale e di una solida perizia tecnica, convenendo nel parere che egli abbia svolto per un ampio tratto della sua vita contemporaneamente mestiere di insegnante (nei mesi invernali) e di trovatore (nella bella stagione). Ebbene, il rimatore reputato *savis hom de letras*, non si fa scrupolo nella sua produzione di associare più volte, con differenziate proprietà e funzioni, i due giuntori *mas* e *pero*. Addirittura li adopera assieme, con la massima disinvoltura, a cominciamento di periodo (come nel sirventese giullaresco *Cardalhac, per un sirventes*¹⁹, v. 14) per infondere maggiore vigore all'obiezione introdotta, per rimarcare la desiderata svolta nella successione e articolazione logico-dialettica. Nel caso segnalato le due particelle risultano fra loro complementari, in rapporto di intenzionale combinazione tesa per un verso a sottolineare (con il *mas*) la novità e la diversità dell'informazione dispensata appresso, per l'altro (con il *pero*) a recuperare e superare il premesso, il già detto, legando strettamente e ostentatamente ad esso quel che segue. Ancor più dirompente e vistoso si rivela il ricorso allo stesso meccanismo d'intensificazione oppositiva che dopo una pausa forte si scopre ad apertura di strofe, di verso e di clausola ritmica e sintattica nella canzone *No'm platz chans de rossignol*²⁰ (v. 41), ove il ravvicinato accostamento esordiale dei due operatori morfemici che sul piano semantico s'afforzano vicendevolmente contribuisce non solo a esaltare lo stacco concettuale fra gli enunciati e a incrementare la potenzialità semantica delle proposizioni 'antagonistiche', ma pure a stabilire un palese ordine gerarchico incontrovertibilmente privilegiante l'insieme frastico che sottentra nel procedimento discorsivo-inferenziale²¹ e a far capire appieno le intenzioni comunicative del locutore, disambiguando, ponendo in rilievo e aiutando a decifrare l'assunto ammannito.

La specificità segnaletica dell'algoritmo modificatore-istruzionale *mas pero* si coglie pure in altri testi di Guiraut in cui esso si presenta scisso nei suoi due componenti costitutivi, come capita nei vv. 24-

¹⁹ Ed. Kolsen (1910: 474).

²⁰ *Ibidem*: 96-100.

²¹ I seguaci della teoria della rilevanza troverebbero fertile terreno di applicazione.

25 di *Aital chansoneta plana*²², nei quali l'artista spaia e differenzia nell'impiego i due connettori, collocandoli ciascuno ad inizio di una strettamente legata coppia di eptasillabi, investendoli singolarmente di senso diverso, quantunque sempre riportabile alla categoria dell'antitesi, della controargomentazione, della limitazione e del restringimento dell'informazione che sta sullo sfondo. Proprio identico procedimento si rinviene nei vv. 61-62 del fortunatissimo sirventese *Leu chansonet'e vil*²³, ad ulteriore riprova del fatto che il trovatore giudicava del tutto ammissibile e normale, pure nel ricercato linguaggio poetico, il sodalizio delle due particelle in strutture di innegabile carattere antagonistico, senza avvertire remore, persino, nel metterle reciprocamente in opposizione.

Nessuna esitanza o perplessità sulla convenienza e liceità d'abbinare in maniera ravvicinata *mas* e *pero* affiora altresì nel v. 33 della canzone di crociata *Chantars mi torna ad afan*²⁴ di un altro grande elaboratore di rime in provenzale della seconda metà del XII secolo: Folquet de Marselha. Nella terza cobbola della sua intramatura composta qualche mese prima di assumere gli ordini religiosi e di abbandonare definitivamente la lirica, l'artista di origini italiane che mantenne contatti coi più rinomati trovatori del tempo e si distinse per una versificazione studiata e costrutta infarcita di espedienti retorici, di giochi verbali, di elementi colti desunti dal patrimonio letterario latino, non si fece scrupolo di inserire l'uno accanto all'altro, per sottolineare ed accentuare il passaggio avversativo, i due avverbi all'inizio di settenario e di una sequenza discorsiva sostanzialmente diversa dalla comunicazione che precede; il doppio contrastivo investe il nucleo principale dello sviluppo del pensiero e tocca, condizionandolo, il punto nevralgico di tutto il complesso delle unità frastiche allacciate nella strofe.

Al modello stilistico fornito da Folquet de Marselha certamente non si sottrasse il Monge de Montaudon che collocò il trovatore che sarebbe diventato vescovo al dodicesimo posto della sua galleria satirica *Pos Peire d'Alvermh'a chantat* e a più riprese nel suo canzoniere lasciò flagranti tracce dell'insegnamento ricevuto sul piano dell'intar-

²² Ed. Kolsen (1910: 100-104).

²³ *Ibidem*: 300-306.

²⁴ Ed. Squillaciotti (1999: 326-331).

sio dal raffinato *fill d'un mercadier*. Nella quinta cobbola della canzone *Cel qui quier cosseil e·l cre*²⁵, al v. 44, il Monge si servì, senza imbarazzo alcuno ed in aggregazione sinallagmatica, della coppia contrappositiva della quale si sta discutendo, tuttavia disgiungendo la carica semantica dei due elementi: *mas* risulta provvisto di valore correttivo-sostitutivo, *pero*, in immediata successione, si mostra portatore d'un più spiccato senso additivo-coordinativo, marca viepiù il nesso tra le formulazioni logiche esposte, riduce l'impatto antinomico e infonde al concetto che segue ruolo meno dirompente e quasi estensivo-migliorativo. Le due particelle assemblate non sono per niente equivalenti e, completandosi vicendevolmente, interagiscono a livello informativo favorendo il processo di accettazione del messaggio.

Non meno importante ai nostri fini l'esempio estraibile dal sirventese *A per pauc de chantar no·m lais*²⁶ di Peire Vidal, altro cesellatore degli ultimi decenni del Cento esperto, versatile, inesausto nelle sperimentazioni rimiche in lingua d'oc. Nella strofe centrale del componimento, quella in cui si scaglia contro l'imperatore Enrico VI, il trovatore fa una vistosa pausa nel suo dire al v. 29, per poi riprendere il suo attacco nell'ottonario successivo cominciando, non a caso, col rinforzato segnalatore avversativo *mas pero* che inequivocamente assolve funzioni di ben integrato e fortemente coeso esaltatore disforico, di volutamente irrobustito strumento di discontinuità, di vivificazione e di immissione in un quadro più ristretto e particolareggiato, di agente di rincalzo e ulteriore spinta in chiave negativa dell'argomentazione che viene dopo.

Alle soglie del '200 si incontra inalterata rispetto al secolo precedente (a conferma del fatto che all'interno del grande fluire del tempo, del pensiero, della lingua, del sapere, dell'arte e della letteratura non esistono – malgrado i rinnovamenti, le svolte, le rinascite nel cammino plurimillenario della civiltà e della cultura – soluzioni di continuità, non si possono porre delimitazioni cronologiche, sono impossibili e irrealistiche partizioni in segmenti uguali di cento anni ciascuno) la propensione dei trovatori all'impiego congiunto e simultaneo dei morfemi *mas* e *pero*. Senza interrompere o variare, nella congerie di vestigia rimaste, i criteri, i codici, i procedimenti

²⁵ Ed. Routledge (1977: 69-70).

²⁶ Ed. Avallé (1960: 68-71).

di ispezione, di raccolta esemplificatoria, di analisi e valutazione degli insiemi testuali pervenuti, si continuerà a rivolgere l'attenzione in via principale ai campioni più alti, agli 'ierofanti', ai 'primi attori' sia in quanto notoriamente più capaci a relazionarsi, mediante le proprie invenzioni scritturali ed il proprio armamentario retorico, col pubblico coevo più vasto, meglio interpretandone ed esprimendone le attese, le tendenze, i gusti, sia perché obiettivamente riducono il rischio di imbattersi in concrezioni comunicative imperfette, opache, difettose per imperizia nell'uso della lingua, e, incontrovertibilmente mostrandosi più provetti fabbri di idee e costruzioni locutive, si impongono come stazioni di transito con sosta obbligatoria.

A cavallo del 1200 una delle personalità più ragguardevoli nel panorama lirico trobadorico fu certamente Raimon de Miraval, gradito ed apprezzato negli ambienti cortesi del tempo non solo come esperto in materia di convenienze mondane e in faccende di cuore, ma pure per la sua abilità letteraria e versificatoria, tanto da divenire presto modello per una cospicua serie di rimatori occitanici. Nei suoi artefatti il poeta «*mout honratz e tengutz en car*»²⁷ dal conte Raimondo VI di Tolosa diede prova di un'ottima conoscenza delle potenzialità denotative e connotative della lingua materna e non esitò ad adottare, ai fini di marcatura retorica, il binomio avverbiale *mas pero*. Nella canzone *Ben aia-l cortes essiens*²⁸, al v. 32, si scopre la cooccorrenza del citato duplice avversativo (che l'editore ha giustamente tradotto «*mais pourtant*») con l'innegabile intento pragmatico di segnalare un cambio del *topic*, di operare una disgiunzione nella sequenza discorsiva, di attivare delle specifiche e appropriate istruzioni per rendere più comprensibile il nesso tra le varie componenti della macroproposizione strofica e indicare chiaramente la direzione da seguire per giungere ad una completa decifrazione del deposito orazionale/testuale.

Analoga ricerca di effetti informativi immediati si rinviene alla base dell'impiego della combinazione *mas pero* nel v. 54 della pastorella *L'autre jorn per aventura*²⁹ di Gui d'Ussel, esponente di primo piano della generazione trobadorica fiorita tra la fine del XII e gli

²⁷ Così nella *vida* edita da Boutière / Schutz (1964: 375).

²⁸ Ed. Topsfield (1971: 107-109).

²⁹ Ed. Audiau (1922: 60-63).

inizi del XIII secolo, avviato alla carriera ecclesiastica e al centro d'una fitta rete di relazioni e corrispondenze liriche. Nel passo rammentato del componimento leggero dell'autorevole interprete dell'ideologia dell'amore cortese si percepisce in filigrana, ma con tratti che lasciano poco spazio al dubbio, il disegno di esplicitare e intensificare, tramite il ricorso alla concatenazione avverbiale doppia, il valore 'derivato', accrescitivo e puntualizzativo della clausola appresso introdotta.

Nella tipologia dei fenomeni oppositivi marcati a livello prosodico, sintattico e semantico, rientra invece il gruppo avverbiale di cui si è fin qui trattato posto ad inizio di verso e di strofa nel bel mezzo della canzone amorosa *Nuills hom no s'auci tan gen*³⁰ dell'alverniate Peirol. Per la sua speciale collocazione la doppia particella produce con minimi costi conseguenze comunicative non banali, dal momento che accentua i confini logici dei distinti enunciati connessi (protraendo il valore basico dell'assunto che precede ed esaltando l'ufficio controaspettativo della proposizione che segue), modifica il significato del complesso contestuale, presenta in concreto un nuovo elemento degno d'essere preso in considerazione e in grado di rovesciare il giudizio o l'impressione che si erano prima ricavati. Le unità linguistiche sincategorematiche di cui si sta discorrendo si configurano nella fattispecie evocata, nella quale patentemente aiutano a prospettare il particolare stato d'animo del locutore e la sua personale valutazione di ciò di cui si sta dando contezza, come veri e propri strutturatori della rilevanza epistemica, strumenti fondamentali di condizionamento della dinamica discorsiva e delle riformulazioni informative, ingredienti indispensabili a proiettare il ragguglio rivelato in una dimensione sovraperonale.

Anche il contemporaneo Cadenet, molto apprezzato nel mondo della lirica e dello spettacolo paraletterario occitanico al passaggio dal XII al XIII secolo, non si fece problema ad adoperare – e più volte – nei suoi trapunti rimici il sintagma avverbiale *mas pero*. Nella canzone morale *Meravill me de tot fin amador*³¹, indirizzata al patrono-sovventore Raimondo VI di Tolosa, in un contesto di chiaro sapore proverbiale, il trovatore afferma: «*Qu'ieu dic que mais n'a de*

³⁰ Ed. Aston (1953: 43-45).

³¹ Ed. Zemp (1978: 266-270).

ben que de mal/ selh qui meinhs n'a, mas pero bes no val/ ren a selhui cui als ops falh sos sens» (v. 5-7). È indubbio che gli appaiati connettori frastici oggetto di studio ricoprono funzioni insieme di ripresa e di rilancio logico-dialettico, servano ad esprimere e rafforzare, congiuntamente, la riconsiderazione e la rielaborazione del concetto in precedenza formulato, comportino un restringimento e una correzione dell'idea principale sostenuta, incrementino l'efficacia controargomentativa della clausola simmetricamente aggiunta, promuovano una progressione tematica e rematica, trasformando e innovando quanto prima asseverato. Degno di segnalazione e disamina pure l'impiego delle stesse associate particelle morfemiche nella quarta cobbola (che vale la pena riportare almeno in parte) della canzone *Amors, e com er de me*³²: «*Tres letras del a.b.c./aprendetz, plus no· us deman:/a.m.t., quar aitan / volon dire cum "am te". / Quar ab aitan de clercia / auriam pro, ieu e vos, / mas pero ben i volria/ o. e c. maintas sazos*» (vv. 37-44). L'editore correttamente commenta che il verso che interessa «a une fonction adversative (par rapport aux vv. 41-42) et celle d'un complément (aux vv. 37 et 38) à la fois»³³. In realtà, l'occorrenza che si discute, per la sua rilevanza posizionale 'drammatizza' l'opposizione tra le strutture proposizionali contigue e mostra con tutt'evidenza di rientrare in quei casi in cui «el segundo miembro presenta al que le precede como insuficiente para obtener la conclusión requerida»³⁴.

La rassegna campionaria prosegue toccando l'opera di uno degli autori di maggiore successo nel *Midi* della prima metà del '200 e che secondo l'antico 'biografo' «*cantet miels de negun home que fos en aquella sason*»³⁵: Elias de Barjols. Nel discordo *Si ·l bella ·m tengues per sieu*³⁶, che G. Barachini colloca in «un contesto provenzale attorno alla metà degli anni Trenta»³⁷, si trova, al v. 35, la coppia avverbiale *mas pero* che il recente editore ha reso in italiano con «ma per questo». La traduzione è fedele e riflette bene la diversa discendenza grammaticale e semantica dei due lessemi concatenanti, piegati dal

³² *Ibidem*: 185-189.

³³ *Ibidem*: 193.

³⁴ Flamenco-García (1999: 3867).

³⁵ Boutière / Schutz (1964: 215).

³⁶ Ed. Barachini (2015: 441-444).

³⁷ *Ibidem*: 93.

trovatore ad uffici di congiunzione interfrasale differenti: il primo provvisto di valore integrativo-variazionale rispetto ai dati cognitivi precedentemente trasmessi, il secondo dotato, in conformità all'originario uso latino, di proprietà inconfondibilmente connettive, consecutive, esplicative, giustificative.

Il trovatore occitanico, comunque, che più si distinse nella prima metà del XIII secolo per prestigio professionale, livello culturale, padronanza degli strumenti tecnici, retorici, stilistici, che godette di maggiore considerazione tra gli *entendens de letras* due e trecenteschi e che ancor oggi riscuote per la sua maestria artistica consensi e apprezzamenti tra gli studiosi di poesia provenzale³⁸ fu Aimeric de Peguilhan. In effetti, il poeta tolosano trapiantato in Italia primeggiò per la particolare attenzione prestata alla configurazione esterna ed interna dei suoi prodotti, alle correlazioni tra piano contenutistico ed espressivo, ai sistemi di saldatura e di connessione intra e interstrofici, all'organizzazione verbale, all'architettura dei suoi pezzi lirici, all'intelaiatura, al montaggio, alla *constructio* dei costituenti linguistici. Egli componeva – come è stato accertato³⁹ – non *casu*, ma *arte regulari*, secondo una strategia comunicativa ben precisa, sforzandosi di raggiungere un tono alto anche mediante l'aggiunzione ai *ré-seaux* formali di una non trascurabile carica nozionale ed etica. Orbene, Aimeric, espertissimo nell'ordire e tessere la tela rimica, nel coniugare *ingenium* e *ars*, fece nei suoi esercizi combinatori più di qualsiasi altro trovatore ricorso alla sequenza cumulativa *mas pero*, il più delle volte proprio ad inizio di proposizione, nel punto cioè di massimo rilievo del dettato strofico. Basta dare una scorsa a qualche passo del legato lirico di colui che fu ascoltato e ricercato banditore del verbo amoroso nel nostro paese, ai vv. 25-30, per esempio, della canzone *En amor trob alques en que m refrain*⁴⁰:

En lieis son tuich li bon aip c'om retrai,
 estiers que greu promet e leu estrai,
 per q'ieu non puosc sofrir lo mal q'ieu trai
 si cal que ben Amors no m'en atrai.
 Mas pero ben o mal cal q'ieu n'atraia
 sofrirai tot...

³⁸ In proposito vd. Mancini (1991: 45-89) e Castano (2001: 113-125).

³⁹ Vd. segnatamente Castano (2001: 113-125).

⁴⁰ Ed. Shepard / Chambers (1950: 141-142).

o ai vv. 1-4 del testo 41 nell'edizione Shepard / Chambers⁴¹:

Per solatz d'autrui chant soven;
 mas pero cora que chantes,
 ni per bon respieich m'alegres,
 ara vei que chant per nien

o ancora ai vv. 9-14 della canzone *De so dont hom a longuamen*⁴²:

Se disses al comensamen
 los mals ans que'l besdigz fos sors,
 dissera plus cubertamen,
 e sembrera ver als pluzors.
 Mas pero ben aven soven
 qu'aisso qu'om cre blasmar, defen

per rendersi conto che le due appaiate particelle avverbiali contribuiscono, in tutti i casi esaminati, alla *mise en valeur* dell'insieme locutivo introdotto, agiscono simultaneamente da intensificatori tematici, da giunti delle strutture formali e da indici referenziali del movimento logico-discorsivo. Gli 'anelli' idiomatici impiegati da Aimeric si configurano come pietre angolari dei singoli brani in cui sono inserati, svolgono univoca funzione raccordatrice, sia pure come *signa* rettificativi/oppositivi, dell'orchestrazione verbale, provvedono a riaprire un processo comunicativo che sembrava concluso e a sottolineare il passaggio ad altro ordine di pensieri, servono ad arrestare la corrente dell'informazione ammannita, a creare una suspense e a concedere una breve sosta nell'accepimento degli enunciati, nonché il tempo di 'gustare' mentalmente ed emozionalmente il contenuto del messaggio successivo.

Altro trovatore linguadociano venuto in Italia con ricco bagaglio di esperienze personali, letterarie, morfosintattiche, e definitivamente sistematosi nel nord-est della penisola fu, nei primi decenni del '200, Uc de Saint Circ. Anch'egli diede prova d'essere ferrato nell'*acutum dicendi genus* e di possedere una concezione elevata della scrittura poetica, non risparmiando critiche ai colleghi, come lui intrattenitori di brigate cortigiane, zoppicanti nella pratica dell'ornato artistico. Nella fortunatissima canzone *Anc enemics q'ieu agues*, tràdita

⁴¹ *Ibidem*: 197-198.

⁴² *Ibidem*: 109-110.

da ben diciassette mss. e non a caso posta ad apertura della raccolta curata da Jeanroy / Salverda de Grave⁴³, il trovatore caorsino, rivolgendosi ad un signore competente ed esperto di intramature quale Savaric de Mauleon, non mostrò imbarazzo alcuno a porre ad inizio di verso, di strofa (la sesta), di clausola argomentativo-declaratoria le due voci ‘polari’ *mas pero*, munite di evidenti compiti di relè differenziali-incrementali, di alimentatori di nuova energia comunicativa, di trasmettitori di segnali di discontinuità e commutazione logica. Non c’è dubbio, infatti, che nel passo indicato la coppia connettivo-oppositiva risponda all’ufficio di circostanziare e precisare meglio l’idea prima espressa, di aggiungere altra materia elucubrativa al già detto, di cooperare alla realizzazione di un disegno costruttivo ampio e complesso, teso ad esaltare, anche mediante le nervature apparentemente minime, le potenzialità semiotiche dell’insieme.

Di nascita italiana, ma per gran parte della sua esistenza vissuto in Provenza, alle dipendenze prima del conte Raimondo Berengario V e poi del genero Carlo d’Angiò, grazie ai cui favori riuscì a conseguire una notevole promozione socioeconomica e ad imporsi come autorevole professionista dell’arte musaica di legare parole e ritmi, fu invece Sordel. Nella canzone *Bel m’es ab motz leugiers a far*⁴⁴, secondo Boni «scritta certamente in Provenza»⁴⁵, spicca l’uso distinto e separato che il Mantovano fece dei due morfemi *mas e pero* nella terza (e centrale) stanza. Torna opportuno riportare per intero la cobbola:

Ai, cum mi saup gent esgardar,
 si l’esgartz messongiers no fo,
 dels huelhs que sap gent enviar
 totz temps per dreg lai on l’es bo;
 mas a sos digz mi par qu’aiso’s cambia:
 pero l’esgar creirai; qu’ab cor forsan
 parl’om pro vetz, mas nulh poder non an
 huelh d’esgardar gen, si’l cor no’ls envia

perché, a mio avviso, la traduzione fornita dall’ultimo editore («Ma alle sue parole mi sembra che ciò cambi. Tuttavia io crederò allo

⁴³ Vd. Jeanroy / Salverda de Grave (1913, 3-7).

⁴⁴ Ed. Boni (1954: 22-23).

⁴⁵ *Ibidem*: 22.

sguardo») per i versi che interessano è poco felice e travisa, misinterpretandolo, l'intento comunicativo dell'autore. Questi volle, a mio giudizio, marcare l'opposizione tra lo sguardo e le parole della donna amata, dichiaratamente preferendo i segnali di buona disposizione trasmessi dagli occhi. Di conseguenza, la resa più aderente al testo pervenuto dovrebbe essere: «Tuttavia, alle sue parole mi sembra che ciò cambi; pertanto io crederò allo sguardo...», con netta scissione del significato delle due particelle, impiegate la prima con funzione avversativa e correttiva, la seconda con ruolo corrispondente al sintagma latino *per hoc*, deittico instauratore di una stretta correlazione logica con la proposizione asserita in precedenza (prima e in contrasto con la frase introdotta da *mas*), di valore quasi consecutivo rispetto alla 'verità' inizialmente resa nota. Se *mas* provoca e rappresenta una rottura nel filo del discorso principale, *pero* ne procura l'attesa cucitura e l'appropriato sviluppo.

La (molto) selettiva carrellata tra i 'colossi' del trobadorismo si conclude con doverosa fermata dinanzi a colui che, a ragione, è considerato il maggior rimatore italiano in lingua d'oc: il genovese Lanfranc Cigala, magistrato di professione, uomo d'affari per tradizione familiare, verseggiatore (non banale) per passione, antesignano – per certi aspetti – dello Stil Novo. Nella canzone *Un avinen ris vi l'autrier*⁴⁶, caratterizzata da uno stile quanto mai terso ed elegante, egli non si peritò ad adoperare (v. 21) il connettivo doppio *mas pero*, conglutinato senza soluzione di continuità, come meccanismo sintattico normale, come formula idiomatica ineccepibile e standardizzata per esprimere e segnalare in maniera ferma e forte il trapasso dialettico, la revisione e chiarificazione concettuale appresso effettuata, l'accrescimento informativo, l'interdipendenza dei blocchi frasali congiunti. I due morfemi risultano costituire un tutt'uno e nella superficie esterna e nella sostanza intrinseca⁴⁷.

Alla fine della ricognizione condotta tra i reperti sopravanzati dei maestri del *trobar* si è autorizzati – credo – ad asserire, in primo

⁴⁶ Ed. Branciforti (1954: 121-123).

⁴⁷ È bene ricordare che la coppia *mas pero*, dotata di univoco, addizionato e quindi amplificato, senso avversativo s'incontra pure al v. 26 del sirventese *Be·m meravill del marques Moruel* che il frammento manoscritto relatore unico ha trasmesso con attribuzione a Lanfranc Cigala, ma che la più agguerrita critica degli ultimi decenni ha assegnato al concittadino Luquet Gatelus.

luogo, che l'incontro, delle congiunzioni *mas* e *pero* non rappresentò per loro mai un problema, non lo ritennero né un errore, né uno sgarro, né un difetto, né un'inutile, superflua e sconsigliabile ripetizione⁴⁸, che il ricorso al sintagma binario ora oggetto di studio non fu mai casuale ed anzi ubbidì a consapevoli e deliberate operazioni mentali assegnanti a ciascun membro del connettivo testuale doppio (adoperato in prevalenza ad inizio di periodo e/o di verso) uno specifico compito: a volte di orientatore rinforzato di un enunciato correttivo, oppositivo, refutativo del contenuto nozionale precedente, a volte di portatore di *signa* parecchio instabili e oscillanti, paralleli ma differenti, con un ordine semantico non lasciato al caso e con funzioni e valenze ben distribuite e calibrate nella costruzione discorsiva generale. Entrambi i morfemi appaiono nelle deposizioni rimaste attivatori di 'istruzioni', di 'informazioni procedurali', di sensi soggiacenti, di implicazioni cognitive parziali presenti nel contesto e richiamate con sottile gioco ammiccante; e se *mas* funge quasi costantemente da commutatore di prospettiva, da introduttore di «un nuovo elemento che richiede di essere preso in considerazione e che può rovesciare completamente il giudizio»⁴⁹, *pero*, quando non serve ad enfatizzare la controargomentazione, svolge per lo più ruolo congiuntivo, copulativo, topicamente centripeto, procurando chiari effetti di 'crescendo'. Combinate, nessuna delle due unità linguistiche in discussione si rivela ridondante o frustranea: ciascuna comporta anzi un mutamento del quadro dossologico ed epistemico, delle inferenze e delle conclusioni che avrebbe provocato l'uso di uno solo degli elementi morfemici aggregati.

Non si può, poi, non dare ragione a F. Sabatini quando osserva: «Mettere in piena luce il ruolo svolto dalle congiunzioni testuali giova molto alla formazione di una competenza testuale più sicura e articolata, da spendere sia nella propria produzione sia nella lettura e interpretazione dei testi, specie di quelli caratterizzati da particolare intensità espressiva o densità di pensiero»⁵⁰. Bisogna ancora, in concreto, riconoscere ed esaminare convenientemente la sostanza

⁴⁸ Vale la pena rammentare che nella concezione desaussuriana delle entità linguistiche non possono esserci due segni aventi esattamente lo stesso valore.

⁴⁹ Giuliani (1976: 36).

⁵⁰ Sabatini (1997: 128).

costitutiva (oltre ai moventi ideologici, morali, spirituali, i modi di costruzione, i codici di scrittura, i paragrammi di significato, le iterazioni e le differenze sul piano della sequenzialità) della poesia trobadorica, ricordare che in essa il valore di ogni componente dipendeva non dalla sua natura o dalla sua struttura materica, bensì dal suo posto e dalle sue relazioni nel blocco architeturale, avere sempre presente che in ogni lirica l'organizzazione in sistema e i meccanismi comunicativi si costituivano e ruotavano attorno all'elemento più forte e rilevato, alle unità lessicali svolgenti un ruolo-guida ed una funzione contemporaneamente orientativa, segnaletica, semiotica. È vero, infatti, che il fascino dell'*inventio* e della *dispositio* non è stato mai avvertito così prepotentemente come nell'età romantica e presso i primi raffinati praticanti dell'arte compositiva nell'Europa uscita dalla barbarie; i trovatori ebbero la massima cura dell'*ornatus*, dell'articolazione discorsiva, delle imbricazioni fra strati superficiali e profondi dei loro prodotti, degli aspetti formali dei loro messaggi, delle potenzialità linguistiche di ogni singolo lessema adoperato, degli strumenti di concatenazione intra e interstrofici, della collocazione dei segmenti fondamentali, dei tratti 'pertinenti', dei *leitwörter* destinati a porre in evidenza simultaneamente il tema e le *virtutes* incantatorie (melodiche, tonali, sonore, rifrazionali, eutrapeliche) del componimento. Soprattutto negli ultimi decenni la critica ha preso coscienza che per giungere ad un migliore intendimento di una mentalità diversa da quella d'oggi, come la medievale, si rende indispensabile l'investigazione degli aspetti linguistici dei testi letterari e delle loro procedure realizzative, la distinzione in ogni comunicato dei diversi piani di trasmissione (l'uno manifesto, esplicito, e l'altro latente, implicito), la scoperta degli *indirectly signified meanings* insiti in ciascuna lirica, il vaglio dei termini attorno ai quali risultano disposte le catene semiche non nella loro aseità, bensì sullo sfondo delle strutture complesse, delle spire verbali in cui si trovano. È arrivato il momento, dopo tante sollecitazioni⁵¹, di rivolgere un'attenzione speciale e specifica alla 'fattura' dei componimenti trobadorici pervenuti, al loro 'etimo' strutturale, alla rete di opposizioni, di richiami, di ripetizioni, fondativa di ogni insieme locutivo e del conseguente procedere argomentativo, ai nodi con-

⁵¹ A cominciare da quella avanzata circa cinquant'anni fa da Bec (1969: 25ss).

nettivi interni ed esterni, alla varietà di funzioni e di valori di ogni singola associazione linguistica. L'indagine ora esperita si muove in tal senso e con modestia mira a dare, in attesa dell'apertura di appositi cantieri e di ulteriori, più agguerrite e particolareggiate, prospezioni, un sommosso ed auspicabilmente fruttifero contributo alla conoscenza degli *entrelacs*, delle tecniche e degli artifici compositivi, delle modalità di scrittura, della grammatica espressiva sovrasegmentale dei trovatori.

BIBLIOGRAFIA

- Appel, Carl, 1915. *Bernart von Ventadorn. Seine Lieder mit Einleitung und Glossar*, herausgegeben von C. A., Halle a. S., Max Niemeyer.
- Aston, Stanley C., 1953. *Peirol, Troubadour of Auvergne*, by S.C. A., Cambridge, Cambridge University Press.
- Audiau, Jean, 1922. *Les poésies des quatre troubadours d'Ussel*, publiées d'après les manuscrits par J. A., Paris, Delagrave.
- Avalle, D'Arco Silvio, 1960. *Peire Vidal. Poesie*, a cura di D.S. A., Milano-Napoli, Ricciardi.
- Barachini, Giorgio, 2015. *Il trovatore Elias de Barjols*, a cura di G. B., Roma, Edizioni Nuova Cultura.
- Bec, Pierre, 1969. «La douleur et son univers poétique chez Bernard de Ventadour. Essai d'analyse systématique», in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 12, pp. 25-33.
- Boni, Marco, 1954. *Sordello. Le poesie*, a cura di M. B., Bologna, Palmaverde.
- Boutière, Jean / Alexander H. Schutz, 1964. *Biographies des troubadours. Textes provençaux des XIII^e et XIV^e siècles*, Paris, Nizet (1950¹).
- Branciforti, Francesco, 1954. *Il canzoniere di Lanfranco Cigala*, a cura di F. B., Firenze, Olschki.
- Castano, Rossana, 2001. «Sulla struttura della canzone trobadorica», in *Rivista di studi testuali*, 3, pp. 113-125.
- Echaide, Ana María, 1974. «La coordinación adversativa en español: aspecto sincrónico», in *Revista de filología española*, 57, pp. 1-33.
- Ferrari, Angela, 1995. *Connessioni. Uno studio integrato della subordinazione verbale*, Genève, Slatkine.
- Flamenco García, Luis, 1999. «Las construcciones concesivas y adversativas», in *Gramática descriptiva de la lengua española*, dirigida por Ignacio Bosque y Violeta De Monte, 3 voll., Madrid, Espasa Calpe, vol. III, pp. 3805-3878.
- Foolen, Ad, 1996. «Pragmatic Particles», in Jef Verschuren *et alii* (eds.), *Handbook of Pragmatics*, Amsterdam-Philadelpia, Benjamins, pp. 1-24.

- Giuliani, Maria Vittoria, 1976. «Ma e altre avversative», in *Rivista di grammatica generativa*, 1, pp. 25-56.
- Jeanroy, Alfred / Jean-Jacques Salverda de Grave, 1913. *Poésies de Uc de Saint-Circ*, publiées avec une introduction, une traduction et des notes par A. J. et J.-J. S., Toulouse, Privat.
- Kolsen, Adolf, 1910. *Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Bornelh*, mit Übersetzung, Kommentar und Glossar, kritisch herausgegeben von A. K., Halle a. S., Niemeyer.
- Lavacchi, Leonardo / María Carlota Nicolás Martínez 1994. «Oraciones de *aunque y pero*», in *Verba*, 21, pp. 257-278.
- Luscher, Jean-Marc, 1988-1989. «Signification par l'opérateur sémantique et inférence par le connecteur pragmatique, l'exemple de *mais*», in *Sigma*, 12-13, pp. 233-253.
- Mancini, Mario, 1991. «Aimeric de Peguilhan, "rhétoricien" e giullare», in Maria Luisa Meneghetti / Francesco Zambon (a cura di), *Il medioevo nella Marca. Trovatori, giullari, letterati a Treviso nei secoli XIII e XIV. Atti del Convegno*, Treviso, Grafiche Zoppelli, pp. 45-89.
- Marconi, Diego / Pier Marco Bertinetto 1984. «Analisi di "ma" (Parte seconda: Proiezioni diacroniche)», in *Lingua e Stile*, 19, pp. 475-509.
- Routledge, Michael J., 1977. *Les poésies du Moine de Montaudon*, édition critique par M.J. R., Montpellier, Publications du Centre d'Études Occitaines de l'Université Paul Valéry.
- Sabatini, Francesco, 1997. «Pause e congiunzioni nel testo. Quel *ma* a inizio di frase», in Ilaria Bonomi (a cura di), *Norma e lingua in Italia: alcune riflessioni tra passato e presente*, Milano, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, pp. 113-146.
- Schiffrin, Deborah, 2001. «Discourse Markers: Language, Meaning and Context», in Deborah Schiffrin, / Deborah Tannen / Heidi E. Hamilton (edited by), *The Handbook of Discourse Analysis*, Oxford, Blackwell, pp. 54-75.
- Shepard, William P. / Frank M. Chambers, 1950. *The Poems of Aimeric de Peguilhan*, edited and translated with introduction and commentary by W.P. S. and F.M. C., Evanston (Illinois), Northwestern University Press.
- Silva Fernandes, Ivani Cristina, 2012. «Los marcadores discursivos a partir de una perspectiva retórico-enunciativa: cómo surgen en la lengua los efectos de sentido», in María Marta García Negroni, (a cura di), *Actas del II Coloquio Internacional Marcadores del discurso en lenguas románicas: un enfoque contrastivo*, Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras (E-book).
- Squillaciotti, Paolo, 1999. *Le poesie di Folchetto di Marsiglia*, a cura di P. S., Pisa, Pacini.
- Topsfield, Leslie T., 1971. *Les poésies du troubadour Raimon de Miraval*, éditées par L.T. T., Paris, Nizet.
- Zemp, Josef, 1978. *Les poésies du troubadour Cadenet*, édition critique avec introduction, traduction, notes et glossaire par J. Z., Berne, Peter Lang.

Stefania Iannizzotto

OSSERVAZIONI SUL TOSCANO
NELL'*ICONOMICA* DI PAOLO CAGGIO

Pure da poco in qua è venuta questa *lingua tosca*,
che con le sue dolcezze fa svegliar l'animo di qualche gentil creatura,
manco male potrebbe essere che da questo studio s'andasse più in là.
(Paolo Caggio, *Iconomica*, 1552)

La toscanizzazione linguistica a partire dal Cinquecento ha comportato un rinnovamento nel panorama delle diverse aree geolinguistiche italiane, con la penetrazione via via sempre più intensa del tosco-fiorentino tanto nell'ambito letterario quanto negli ambiti comunicativi o amministrativi prima occupati dai volgari o dal latino¹. Tale processo ha accomunato al resto della penisola anche la Sicilia, dove il toscano si viene definitivamente imponendo come lingua della documentazione ufficiale e della cultura, principalmente letteraria². A proposito degli orientamenti linguistici cinquecenteschi dell'isola, Giuseppe Giarrizzo parla infatti di Sicilia «toscana»³.

¹ Un'ampia e articolata ricostruzione storiografica dei processi di italianizzazione nelle diverse regioni si trova in Bruni (1992), (1994).

² Nella Sicilia dei secoli XVI e XVII, siciliano, toscano, spagnolo e latino interferiscono con modalità differenti in diacronia, diamesia, diafasia e diastratia: le analisi condotte su tipologie testuali diverse, lungo questo arco temporale, hanno messo in evidenza dinamiche complesse e articolate di contatto e di convivenza tra i codici; cfr. Alfieri (1989), (1992), (1994); Bruni (1980: 293-294 e 320-321); Iannizzotto (2007), (2010), (2015, in c.s.); Lo Piparo (1987); Mazzamuto (1980); Mocciano (1991); Sacco Messineo (1980); Sardo (1998), (2008), (2013); Soares Da Silva (2009); Sorrento (1921); Spampinato Beretta (1980); Varvaro ([1979] 2015); (1988).

³ Cfr. Giarrizzo (1989: 118). Le opere in prosa più importanti scritte in toscano sono due trattati etico-comportamentali: l'*Iconomica* di Paolo Caggio (1552) e gli *Av-*

La figura più rilevante della letteratura in volgare in Sicilia alla metà del Cinquecento è Paolo Caggio; la sua opera costituisce un punto fermo per l'affermazione nell'isola di una solida prosa di base toscana, come anche di una poesia impostata sul modello del Petrarca volgare⁴. Le opere che sono ritenute matura espressione della sua formazione letteraria, filosofica e politica sono i *Ragionamenti* (1551, ristampati nel 1561) e l'*Iconomica* (1552, ristampata nel 1553)⁵. Il primo dialogo, nonostante un'accattivante costruzione del discorso e un notevole decoro formale, è pesante e monotono, privo della vivacità e della freschezza che caratterizzano il periodare dell'*Iconomica*. Come ha sottolineato Margherita Spampinato, «il linguaggio di quest'ultima è, al pari di quello delle lettere, erudite o amichevoli, disinvolto nella forma, arguto e asciutto, in equilibrio tra l'autorità dei grammatici e l'uso vivo della lingua»⁶. Il valore linguistico della

vertimenti cristiani di Argisto Giuffredi (scritti intorno al 1580, pubblicati per la prima volta da Natoli 1896); su Giuffredi si veda Piciché (2001: 676-678).

⁴ Già nel 1921 Luigi Sorrento, in uno studio che ripercorre il processo di graduale avvicinamento della Sicilia alla lingua letteraria toscana nel corso del XVI secolo, indicava Caggio come «figura rappresentativa del movimento toscano-italiano», che con le sue opere aveva segnato il «definitivo orientamento dell'isola verso la politica, la cultura, il pensiero, l'arte della nazione nella seconda metà del Cinquecento»; cfr. Sorrento (1921). Per un profilo dettagliato dell'autore si rimanda a Santangelo (1985: 289-292). L'attività poetica di Caggio è in realtà assai esigua (quattro sonetti in tutto), ma dimostra pienamente la partecipazione del nostro al clima lirico toscaneggiante dominante nella penisola. I sonetti di Caggio, infatti, furono stampati in diverse raccolte di poeti contemporanei: *Rime di diversi eccellenti autori*, edita a cura di Ruscelli a Venezia nel 1553; *Scelte di rime di diversi eccellenti autori*, edita a cura di Gabriele Giolito a Venezia nel 1563; *Tempio alla signora Donna Giovanna d'Aragona, fabbricato da tutti i più gentili spiriti, e in tutte le lingue principali del mondo*, edita a cura di Ruscelli a Venezia nel 1565. La produzione testuale di Caggio è stata messa in luce da Giovanna Ratto, che ha editato due lezioni sul Petrarca tenute, il 28 agosto e il 17 dicembre 1553, all'Accademia de' Solitari di cui era fondatore, cfr. Ratto (1973); alcune lettere dell'epistolario: al viceré Medinaceli, a Vincenzo Grataluce, ad Agostino Gisulfo, a Marc'Antonio Balsamo, a Consalvo Barza, cfr. Ratto (1980); e l'*Iconomica*, cfr. Ratto (1987).

⁵ *Ragionamenti di Paolo Chaggio di Palermo ne' quali egli introduce tre suoi amici, che naturalmente discorrono intorno ad una vaga fontana, in veder se la vita cittadina sia più felice del viver solitario fuor le città, e nelle ville*. In Venetia al Segno del Pozzo, MDLI; *Iconomica del Signor Paolo Caggio gentil'huomo di Palermo, nella quale s'insegna brevemente per modo di dialogo il governo familiare, come di se stesso della moglie, de' figliuoli, de' servi, delle case, delle robbe, et d'ogn'altra cosa a quella appartenente*. In Vinegia al Segno del pozzo MDLII.

⁶ Cfr. Beretta Spampinato (1980: 375). L'*Iconomica*, scritta verosimilmente intorno al 1545, si occupa del governo familiare sulla scia dei *Libri della famiglia* dell'Alberti, del *Governo della famiglia* di Agnolo Pandolfini, delle *Cure della famiglia* di Sperone Speroni,

prosa di Caggio è stato riconosciuto anche da Pietro Mazzamuto: «scrive in un volgare toscano di non irrilevante fattura stilistica, sulle orme della trattatistica umanistico-rinascimentale»⁷; ribadito da Francesco Bruni: «è una lingua senz'altro definibile come italiana», seppur venata di regionalismi⁸; infine Gabriella Alfieri, analizzando la lingua dell'*Iconomica*, ha rilevato «a parte qualche leziosità [...] un toscano abbastanza ben padroneggiato, non privo di aulicismi [...], ma più connotato da fiorentinismi dell'uso vivo»⁹.

La lingua dell'*Iconomica* è frutto, come è noto per ammissione dello stesso autore¹⁰, di uno studio della lingua toscana, fondato sulle opere di Dante, Petrarca e Boccaccio e sulla conoscenza approfondita dei trattati grammaticali di Bembo, «padre rinnovatore della nostra lingua», di Tolomei, e di Ruscelli¹¹. Questo garantiva a Caggio una certa sicurezza nella scrittura a livello strutturale e sintattico; tuttavia per raggiungere la scioltezza e l'andamento di una prosa vicina alla lingua viva la soluzione migliore per l'autore palermitano era quella di trarre voci, proverbi, modi di dire e locuzioni dalle opere di scrittori toscani più sensibili all'uso vivo, in particolare quelle di Pietro Aretino, «prosatore ottimo»¹² e «divinità della toscana fa-

del *Padre di famiglia* del Tasso e in genere di tutta la letteratura del comportamento. Il dialogo si svolge tra il vecchio e saggio Apollonio e il giovane e ardente Monofilo che viene «ammaestrato» sulla necessità di farsi una famiglia. Nell'arco di due giornate si sviluppano i temi concernenti il governo familiare. Per approfondimenti sui temi trattati nell'*Iconomica* si rimanda alla ricca e dettagliata *Introduzione* di Ratto (1987: 28-79).

⁷ Cfr. Mazzamuto (1980: 295).

⁸ Cfr. Bruni (1980: 252).

⁹ Cfr. Alfieri (1992: 819-820).

¹⁰ «Sapete bene che io poche volte sono uscito da' confini di questa città [Palermo]; e per avventura quando mi è accaduto in servizio di lei allontanarmene, non sono andato fuor del Regno; né altro ho sentito delle cose o della favella di cui si gloriano i Toscani, se non quanto m'è stato concesso da poco spazio che mi sono tolto dalle faccende col mezzo de' libri». La citazione è tratta dalla lezione sul Petrarca del 28 agosto del 1553, cfr. Ratto (1973: 151).

¹¹ Caggio parla di Bembo nella lettera ad Agostino Gisulfo, del 1554; di Tolomei nella lettera a Marc'Antonio Balsamo del 1553; mentre di Ruscelli si legge nell'*Iconomica*: «non mi dite del signor Girolamo Ruscelli, il cui valore, e nelle lettere et in ogni virtù, è stupore e delle lettere e delle virtù, mostrando al mondo come si studia, come s'impara e come si de' scrivere».

¹² Nei *Ragionamenti* si legge: «Bar. Chi direte prosatore ottimo? / Franc. Un è Marco Tullio Giouan' Boccaccio, un è Pietro Aretino. / Mono. Questa va per color che tengono l'Aretino ignorante».

vella». In questo modo Caggio riesce a riproporre nell'*Iconomica* un modello linguistico toscano estremamente articolato e sostanziato da espressioni che si avvicinano all'uso e testimoniano una padronanza del codice espressivo non limitata a sporadiche acquisizioni lessicali.

Dall'analisi dell'*Iconomica* emerge infatti una forte componente toscana sul piano fonetico, morfosintattico, lessicale, stilistico e della testualità. In questa occasione ripercorreremo in una rapida rassegna alcuni fenomeni ricchi di spessore connotativo che concorrono a dare al testo una veste ampiamente toscanizzata¹³.

A livello fonetico sono molte le scelte di Caggio che riconducono all'uso toscano, ad esempio, le varianti *danari* e *pazzarello*; la variante con mancata chiusura in *scropolo*; l'alternanza tra le forme *scandalo* e *scandolo*, quest'ultima preferita in toscano a quella con l'altotropo in *a*; l'anafonesi in *famiglia*, *consiglio*, *lingua*; il nesso *-rj-* che presenta sempre l'esito toscano, ovvero si riduce a *j*: *paio*, *granaio*, *portinaio*¹⁴. Orienta inequivocabilmente verso la fonetica toscana l'opzione per le forme che presentano il nesso *-ar-* al posto di *-er-*: *speciarie*, *hostarie*, *librarie*, *boscarecci*; la variante *cheto* in cui, con esito tipico del toscano, la labiovelare perde l'elemento labiale riducendosi alla velare semplice davanti a vocale diversa da *a*; sono attestate la forma tipica del toscano *palagio* con l'affricata palatale sonora¹⁵ e alcuni casi in cui alla variante con l'affricata palatale si sostituisce la variante toscana con la fricativa palatale: *camiscia*, *bascio*¹⁶. Interferen-

¹³ Cfr. Iannizzotto (2003-2004), tesi di dottorato discussa nel febbraio del 2005 presso il Dipartimento di Filologia Moderna della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Catania. Le citazioni sono tratte dall'edizione dell'*Iconomica* analizzata nella tesi, stampata a Venezia nel 1552 e conservata presso la Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia.

¹⁴ Si registra solo un'occorrenza per il tipo concorrente, diffuso nel resto d'Italia, in cui invece lo *j* è caduto (*canevaro*).

¹⁵ Migliorini (1978: 350) ricorda come i sostenitori della lingua "comune" dicesero *palazzo* e non *palagio*, perché rifiutavano «le forme troppo idiomatiche del fiorentino e in genere del toscano».

¹⁶ «In epoca antica si usava invece di *ci* anche la grafia *sci*: per esempio nei manoscritti del "Decamerone" *bascio*, *basciare*, *camiscia*, *bruciare* [...]», in Rohlf (1966-1969, I: 403-406). Alla resa grafica della pronuncia fricativa in parole come *bacio* e *baciare* erano contrari Lombardelli («ristuचेvol e via più del dover femminele», *Della pronunzia toscana*, 15) e Salviati («scrivonsi [...] alcune voci, per avventura, sempre scorrettamente, sì come: *bascio* e *camiscia*, e molte altre di cotal suono, con la *s* davanti al *c*, che niente non v'ha che fare», *Avvertimenti*, I, 212); cfr. Maraschio (1985).

ze dialettali si riscontrano solo nella distribuzione fra scempie e doppie (*habbitano, robbusto, bocal, produrre*), ma il più delle volte si tratta di forme coincidenti toscano-siciliane (*robba, prattica*).

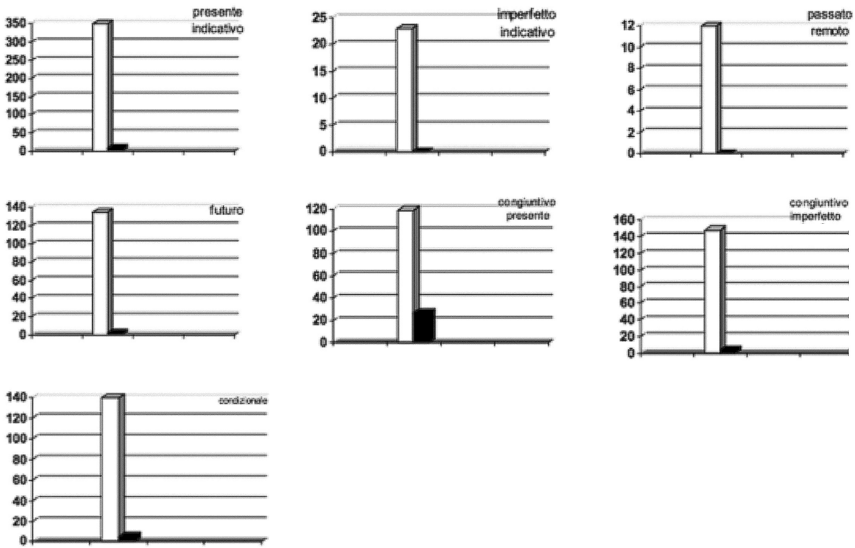
Nell'*Iconomica* è particolarmente evidente la presenza del toscano nella morfologia pronominale: è ampiamente documentato *egli* con valore neutro («s'egli ti viene qualche buon partito»; «pur ch'egli sia honesto»; «in buona fe' che sì, *egli* è vero», «*egli* è una gran discortesia»; «*egli* è bello cotesto discorsetto»; «sarebb'egli impossibile»). Ricorre anche la forma aferetica di *ella*: «Perché sempre che tu piglierai le vie torte, lasciando i sentieri che ti dimostra la prudenza che ti campeggia nel petto, la cosa anderà in precipitio, *la* non sarà durabile», oppure «Sentiamo dove *la* riesce». In diversi contesti i possessivi sono preceduti dall'articolo, in particolare nelle allocuzioni, come ad esempio «Hor su, *il mio* Monofilo, stammi allegro ch'io burlava teco» oppure «oh *il mio* babbo dolce, come sta in lui!». In altri casi invece la presenza dell'articolo determinativo davanti ad alcuni aggettivi o avverbi riporta all'uso toscano: «il tale è *il gran* gaglioffo»; «hoggi fa *il gran* caldo»; «Oh *egli* è *il gran* diletto il praticar con huomini che sanno»; «era *il* meglio s'io facea questo, o s'io facea quell'altro».

È ampiamente documentato anche l'aggettivo dimostrativo *cotesto*, ad esempio «Ma a te non mancan mai le materie per *cotesta* tua lingua, ti so dire. Hor sta bene e lasciamo il Cianciar da parte» oppure «*Cotesta* tua porta stride». È attestata la particella negativa *punto*, propria dell'uso toscano e letterario, in contesti come «né mi piace che *punto* ti dimostri dispogliato di quello habito del quale sempre sei stato adorno» oppure «acciò che tu conosca che quel che ti consiglia Apollonio non è *punto* conosciuto dalla falsità de l'inganno». In altri contesti si registrano i costrutti tipicamente toscani *di molto* e *quanto* o *tanto di*¹⁷: «[La] republica di sì accorti senatori [...] fabricò parecchie piscine e *di molti* vivaij» oppure «E se avvertite con *quanto di* tempo scoppiò prima ordinatamente, con *tanta di* prestezza dà fuoco a questi altri».

La flessione del paradigma verbale nell'*Iconomica* è del tutto conforme alle prescrizioni bembiane, per esempio, sono sempre attestate con regolarità, per tutte le classi verbali, le forme del condizionale

¹⁷ Rohlfs (1966-1969, II: 224-225; III: 288-289).

in *-ei, -ebbe*¹⁸. Vale la pena di riportare attraverso dei grafici la distribuzione delle occorrenze relative all'intero paradigma verbale¹⁹:



Nell'*Iconomica* si registra l'uso di *avere a* con l'infinito, nel significato di *dovere*, un costrutto che, come ha sottolineato Giovanni Nencioni, è «passato nella lingua letteraria ma, nell'uso fiorentino più frequente, è più forte nell'esprimere l'obbligo, che non il costrutto *avere da*»; all'interno dello stesso contesto la perifrasi, per esigenze di *variatio*, è costruita con entrambe le preposizioni *a* e *da*²⁰.

¹⁸ In un solo caso si registra la forma con uscita in *-ia* (*dovria*), propria anche della tradizione poetica. Il condizionale in *-ia*, penetrato nella lingua letteraria tramite la poesia siciliana, è ammesso da Bembo, che sottolinea «È il vero che ella [la 3^a] termina eziandio così, *Ameria Vorria*, ma non toscaneamente e solo nel verso»; cfr. Dionisotti (1989: 253).

¹⁹ I-III pers. plur. indicativo presente; I pers. sing. indicativo imperfetto; III pers. plur. passato remoto; tutte le persone del futuro; I-II-III pers. sing. e III pers. plur. congiuntivo presente; I-II-III pers. sing. e III pers. plur. congiuntivo imperfetto; I-III pers. sing. e III pers. plur. condizionale. Nella colonnina bianca sono indicate quelle conformi alla norma bembiana; nella colonnina nera sono indicate cumulativamente quelle riconducibili all'influenza del modello trissiniano, delle scritture di *koinë*, dei tratti del fiorentino argenteo ecc.

²⁰ Cfr. Nencioni (1953: 222) e Rohlfs (1966-1969, III: 99-100). Solo in tre casi, per interferenza del sostrato siciliano, la perifrasi è costruita con la preposizione *di*: «In

Il lessico dell'*Iconomica*, che risente della polimorfia tipica della lingua del Cinquecento, si caratterizza soprattutto per la dialettica tra componente toscana arcaica e componente toscana moderna²¹, dovuta – come abbiamo già detto – alla consultazione di grammatiche e vocabolari, ma anche delle opere letterarie di autori toscani sensibili all'uso vivo della lingua. Si registrano comunque pochi arcaismi, il che conferma di fatto il proposito di Caggio, che era stato già del suo 'maestro' Aretino, di «favellare alla moderna». In particolare in un contesto si scaglia esplicitamente contro l'uso di parole desuete:

APOL. [...] nell'estate, per alzarsi alquanto, sarà trovata da una bell'ombra, che accompagnata d'un placido ventolino, farà che tu dimorerai in casa oltre al solito, e non anderai *uccellando hor quinci hor quindi*, secondo Messer Francesco. / MON. Un'altra volta venitemi con *un quanco* o con un *guari*, con un *altresi* sfoggiato e con un *covelli alla cavaiuola* e non senza un *vuopo* gentile, che mi piacciono molto queste antigaglie vostre. / APOL. Come, il Boccaccio detto bocca d'oro non l'usa? / MON. Bello honor ne riporta certo – galante! E lasciate andare, favellate d'altro che di questo, e sarà meglio.

L'alterazione sostantivale, che ha un ruolo significativo nella simulazione del parlato colloquiale, si qualifica innanzitutto come tratto patente di toscanità ricercata. È abbastanza consistente, per esempio, il gruppo dei sostantivi in *-ino* (*bellina, bocconcino, camerina, coselline, figliuolini, manine, parolina, zucherini*)²² e sono numerose le oc-

quanto poi all'ordine che tu *havrai di* dare alla tua moglie per lo governo della vostra famiglia»; «Ritrovandomi in questo passato inverno a Roma una sera a cenar in casa d'un Monsignore, con chi *havea di* spedire un certo negozio»; «Tu potrai usar la caccia de gli uccelli, e così *havrai di* governare, oltre a i cani e le cagne, sparvieri e falconi et altri, che si prevagliano de gli artigli naturali». Il siciliano, infatti, possiede solo *di*, cfr. Rohlf's, (1966-1969, III: 207-208) e Varvaro (1988). L'uso di *di* per *da* è uno dei principali punti di crisi del sistema additati da Sardo (2008) nella grammatica variazionale degli scriventi semicolti. Altri rari casi di costrutti interferiti dallo spagnolo o dalla matrice dialettale (accusativo preposizionale, scambio di ausiliari perfettivi, uso di *vo-lere* con valore di *dovere*) in Iannizzotto (2015: 404-406).

²¹ Nella prosa dell'*Iconomica* sono presenti solo alcuni ispanismi d'epoca connotati diafasicamente e sporadiche occorrenze di sicilianismi lessicali e semantici che rivelano qualche incertezza di Caggio nella sua conoscenza comunque ben strutturata del toscano; cfr. Iannizzotto (2015: 408-409).

²² Si tratta di un modulo fiorentino che, come asserisce Serianni (1989: 654), è «fondamentale e anche quello più radicato, oltre che nell'uso toscano, nella prosa letteraria scritta dai toscani».

correnze di diminutivi e vezzeggiativi, spia di un toscanismo un po' affettato (*angioletto, animaletti, asprette, cosetta, discorsetto, donnicciuola e donnetta, dubietto, essortationetta, famigliuola, fatichetta, fantesietta, figliuolletti, giardinetto, giovinello e giovinetto/giovanetto, letticiuolo, madrigaletto, ninfetta, pazzarello, operetta, pescetto, prattichetta, profumetti, regolette, scia-guratella, semplicitta, sermonetto, sospiretto, studietto*). Ma nell'*Iconomica* si registrano più facilmente termini ed espressioni ascrivibili al registro toscano colloquiale, distribuiti sagacemente dall'autore che riesce così a creare un effetto di toscanità diffusa ma abbastanza naturale (*adagio 'piano', babbo, balorde/i, mercatantia/e, ragunare, dimestichezza, ribalderia/e, disutili, serrare l'uscio, empiastro, imbricamenti, borbottare, sonnacchiosi, ciarlone, dappocaggine, dispesa/e, cianciar, involare, beffe*).

Nell'*Iconomica* sono attestati abbastanza frequentemente alcuni composti imperativi di sapore aretiniano – ma è importante sottolineare che la buona padronanza linguistica consente a Caggio di coniarne di propri (*scanna donati, impicca faraoni*)²³ – che mimano la tendenza alla caratterizzazione epitetica tipica della lingua orale, in qualche caso anche con aperture al turpiloquio:

oggi Palermo è pieno di certi *linguacciuti cacapensieri*²⁴, che tutto 'l giorno danno menda al ciel che gira, a la luna che varia, al sol che manca»; «Perché sopra il fatto delle donne d'hoggi di e sopra ogni minimo tagliuzzo che ei si vede alle veste, ognun ci fa di gran commenti sopra; e chi dice a un modo e chi a un'altro, et io dubito forte ch'ella non sia beffata da questi *squassa pennacchi*²⁵ di Palermo»; «Perché hoggi, in questa città benedetta, gli uffici non si veggono in man d'altri che di certi *scanna donati*²⁶ e *impicca faraoni*, villani, forestieri, che non so come i messinesi non fanno tutto il dì a coltellate per essergli vituperato il loro grammatico e per haverli usurpato l'honore dell'havere a competere con Palermo»; «a ogni modo del parlar mio, io non ne aspetto le corone delle lodi, né i carri de i trionfi, né ancor i gridi delle historie; bastimi, come ho detto più volte, ch'io sodisfacci a te, che sei un *fiuta schifezze*»²⁷; «E che letitia può haver

²³ Rispettivamente 'saccenti, pedanti' letteralmente 'mangia-grammatica', in riferimento al grammatico Donato, e 'funzionari sleali e infidi'.

²⁴ Si trova anche in Aretino, cfr. Aquilecchia (1969: 537).

²⁵ Ovvero uno spaccone, secondo il *topos* del *miles gloriosus* che per vantarsi squassa il copricapo con relativo pennacchio. Si trova anche in Aretino, cfr. Aquilecchia (1969: 576).

²⁶ In Aretino sono attestati *scanna penitenze, scanna battesimo, scanna minestre*, cfr. Aquilecchia (1969: 572).

²⁷ Si trova anche in Aretino, cfr. Aquilecchia (1969: 548).

un'huomo che si tenga in reputatione nelle pratiche di queste *scopachio-stri?*²⁸; «tu, il quale con tutto il resto de gli uccelloni che si dilettono beccare quell'acino cascante dalle gabbie che tengono racchiuse sì fatte *straccia veli*²⁹, fai più errori, anzi più peccati de' quali forse non te ne fai la colpa dinanzi al tuo padre spirituale.

Anche sul piano fraseologico-idiomatico Caggio mostra di aver maturato una buona competenza linguistico-stilistica del toscano cinquecentesco che ben si articola tra norma arcaizzante bembesca e norma sincronica toscanista; si riscontrano diffusamente espressioni e costrutti che contribuiscono a conferire all'*Iconomica* un andamento stilistico naturale e scorrevole proprio dei contesti più spontanei e vicini al parlato:

«se [...] il padrone dovesse *dar della buona sera* alle *brigade de casa*, o quelle [...] al signore»; «vorrei intendere il come son necessarij questi servi e a che modo la Natura ordinò la servitù, che questo parmi che dovete provare, *uscendo di collera*»; «Tutte le genti *sono di polpe e d'ossa* e [...] con pari dignità, denno comparire al cospetto del giudice sempiterno»; «pare a me che se un padre di famiglia vende i frutti raccolti nella sua agricoltura, che niuno habbia occasione d'*involarli cosa alcuna*, né di usargli froda, né ribalderia»; «*Lasciamo il Cianciar da parte*»; «Di poi tu hai facultade [...] di *darti il bel tempo*, parte nello studio di qualche materia che ti occorresse, parte nella caccia.

Alla colloquialità che pervade il testo dell'*Iconomica* contribuiscono in misura rilevante le strutture idiomatiche e paremiologiche, anch'esse di stretta pertinenza toscana:

«Prendi la fortuna per li ciuffi»³⁰; «farebbon perdere il sapere a un Salamone, non che a i balordi»; «Beato chi non si truova nel bosco di Corneto»³¹; «una ciurma di spensierati che non attendon ad altro che ad uc-

²⁸ In Aretino si trova *scopa-chiese*, cfr. Aquilecchia (1969: 573).

²⁹ In Aretino si trova *stracciacappa*, cfr. *LIZ, Il filosofo*, atto IV, scena 12.

³⁰ In Aretino si legge: «Antonia: Arei preso la ventura per il ciuffetto», cfr. *LIZ, Aretino, Ragionamento della Nanna e della Antonia*, prima giornata.

³¹ *Corneto* è un toponimo del gruppo dei «nomi di luogo motivati dalla presenza di specie vegetali [...], ossia fondati su fitonimi [...] si tratta per lo più di specie spontanee e selvatiche, non di rado associate in collettivi espressi soprattutto dal suffisso -ETUM (quindi 'bosco, selva, fitto di...'): [...] *Corneto* 'di cornioli', cfr. Zamboni (1994: 873). In questo caso si tratta evidentemente di una perifrasi eufemistica, attestata in Aretino, cfr. *LIZ, Cortigiana*, atto IV, scena X: «e non mi accea tanto il vino ch'io non vegga ch'io son da Corneto».

cellar sberrettate»³²; «Che se ne guardi come dal centopaia»³³; «dar la berta a questo et a quell'altro»³⁴; «onde fu bisogno partirsi beffati e con la berta da tutti in sul capo»; «Iddio, lettere Christo, carte Crocifisso, ch'io sono a pollo pesto se non n'ho con questa»³⁵; «Voi mi volete dar la baia, eh?»³⁶; «Hor che ha da far San Martino con le botti?»; «Da far il trentadiavoli»; «Non scorticano le genti alla San Bartolomesca»³⁷; «Per dirtela a lettere di scatole»³⁸.

Alcune espressioni idiomatiche trovano continuità nell'uso odierno:

«In questa gabbia di matti»; «Non mi fate star più su la corda»; «Non mi rompere il capo»; «Che Iddio te ne scampi»; «Porsi il peso de gli uffici pubblici su le spalle».

Riporto di seguito alcune occorrenze proverbiali, che si distinguono nelle due tipologie stilistico-discorsive tipiche della simulazione letteraria del parlato, vale a dire la citazione diretta e la citazione parafrasata o diluita nel tessuto sintattico del contesto discorsivo:

«*Si suol dire che chi va adagio, fa le gran giornate*»; «Ma lascia andare, che il danno piove sopra chi n'è causa»; «Non si dispregiano le cose del Signore, se non si vuol scherzar co' Santi»; «Governati pur tu da saggio e non far che, acquistati che havrai de' beni, che tu l'esponga alle ruine, perché tu havresti travagliato in vano e sarebbe come il seminar l'arene, o il raccorre il vento nella rete».

³² Cfr. Scavuzzo (2003: 94, nota 62): «'Beffare, burlare' (*uccellare* propriam. è 'tendere insidie agli uccelli per prenderli': Tommaseo-Bellini, *s.v.*)»; *sberrettare* 'salutare levando il cappello in segno di ossequio'.

³³ Si trova anche in Aretino, 'demonio' o 'tutti i diavoli': 'cento paia di corna', cfr. Aquilecchia (1969: 540).

³⁴ Cfr. Marazzini (1993: 270, nota 2): «*vuol la berta*: vuole la beffa, vuole burlare qualcuno. È espressione tipicamente toscana».

³⁵ Si trova anche in Aretino, 'in fin di vita, all'estremo (propriam.: a dieta di brodo ristretto di pollo)', cfr. Aquilecchia (1969: 566).

³⁶ *baia*: 'beffa, canzonatura'; nell'espressione *dar la baia* 'uccellare, motteggiare, burlare', cfr. Sorella (1995: 289).

³⁷ Si trova anche in Aretino, 'come fu scorticato San Bartolomeo apostolo', cfr. Aquilecchia (1969: 534).

³⁸ Cfr. Marazzini (1993: 300, nota 2): «*lettere di scatole*: a grandi lettere, o "lettere speziali" (con allusione alle scritte poste sui barattoli della bottega di spezieria) è espressione toscana che ricorre in Savonarola e Berni, e che viene spiegata da Varchi nell'*Ercolano*».

Da quanto si è potuto osservare, risulta pienamente confermata l'ipotesi secondo cui la lingua dell'*Iconomica* di Paolo Caggio, seppur di matrice libresca, riveli la sua competenza salda e ben strutturata del toscano. Nella lettera ad Agostino Gisulfo del 1554, Caggio si rammarica dei limiti della sua competenza nell'uso di una lingua appresa da autodidatta:

*È vero che io non sono autore; non già per non aver stato facitore di qualche opera, che la Dio mercè, negli anni miei giovanili n'ho tre stam-pate [...] et Iddio volesse che appresso cui vorrei io fosser vedute con quell'occhio che si leggono in una Vinegia et in altre parti d'Italia, ma sì ben non sono autore, cioè non ho appresso cui disio quell'autorità per la qual s'accresce nell'uomo la riputazione e la estimazione, la quale è cagione che spesse volte gli crediamo, benché niuna ragione ci dimostri. Che se io avessi cotal grazia non sol dove son certo d'averla, ma dove la desidero e dovrei avere, non mi si prescriverebbono certi termini, oltre né di qua de' quali io non posso scrivere pur una parola che non sia tenuto per mal scrittore*³⁹.

In realtà la sua *diminutio* può facilmente essere smentita: basterebbe ad esempio ricordare l'opinione che di lui aveva l'Aretino, il quale gli scriveva: «io che non sono del tutto indegno de la lode datami da la saputa penna vostra, gran diletto ho sentito in legger *ciò che mi scrivete sì bene, che pochi saprebbono iscrivirlo meglio*»⁴⁰. Inoltre, l'ampia circolazione della sua produzione in versi e in prosa testimonierebbe un discreto consenso nel circuito culturale; si pensi sia alle diverse raccolte in cui furono pubblicate le sue rime e le sue lettere, sia alla diffusione verosimilmente ampia anche dei suoi trattati⁴¹. Ma sono soprattutto le lettere di argomento linguistico, nelle quali con estrema versatilità discute alcune questioni di ortografia, fondandosi sugli esempi di Boccaccio e appoggiandosi alle tesi di

³⁹ Cfr. Ratto (1980: 163). Il corsivo è mio.

⁴⁰ La lettera di Aretino al Caggio è del 1551, Cfr. Procaccioli (2002: 38). Il corsivo è mio.

⁴¹ Il buon numero di esemplari superstiti dei *Ragionamenti* e dell'*Iconomica* fa supporre anche un discreto successo delle opere di Caggio. In tal senso è stato interessante riscontrare in alcune copie dell'*Iconomica* che ho consultato la presenza di segni, sottolineature e commenti a margine manoscritti probabilmente coevi. Ad esempio nell'esemplare marciano alla carta 16 verso il lettore, dopo aver segnato a margine il passo in cui Apollonio comincia a discutere del modo in cui deve «andare in ordine la mogliera», scrive in fondo alla pagina anche il suo nome: *Jacomo Filipo*.

Ruscelli e di Tolomei⁴² e ancor più la prosa dell'*Iconomica*, controllata e rispettosa della norma e sempre temperata da un sapiente dosaggio di elementi propri della lingua toscana dell'uso vivo, che permettono di affermare senza alcun dubbio che Coggio fosse dotato di una sicura competenza linguistica e stilistica della lingua toscana, propria di un «italiano [...] pratico»⁴³.

BIBLIOGRAFIA

- Alfieri, Gabriella, 1989. «Italianismo e italianizzazione nella Sicilia casigliana», in Emanuele Banfi / Patrizia Cordin (a cura di), *Storia dell'Italiano e forme dell'italianizzazione. Atti del XXIII Congresso Internazionale della SLI* (Trento-Rovereto 18-20 maggio 1989), Roma, Bulzoni, pp. 313-347.
- , 1992. «La Sicilia», in Francesco Bruni (a cura di), pp. 798-860.
- , 1994. «La Sicilia», in Francesco Bruni (a cura di), pp. 791-842.
- Aquilecchia, Giovanni, 1969. *Pietro Aretino, Sei giornate. Ragionamento della Nanna e dell'Antonia. Dialogo nel quale la Nanna insegna a la Pippa*, a cura di G. A., Bari, Laterza.
- Bruni, Francesco, 1980. «La cultura e la prosa volgare nel '300 e nel '400», in *Romeo 1979-1981*, vol. IV, pp. 180-260.
- , (a cura di), 1992. *L'italiano nelle regioni. Lingua nazionale e identità regionali*, Torino, Utet.
- , (a cura di), 1994. *L'italiano nelle regioni. Testi e documenti*, Torino, Utet.
- Dionisotti, Carlo, [1966] 1989. *Prose della volgar lingua, Gli Asolani, Rime di Pietro Bembo*, a cura di C. D., Torino, Utet.
- Giarrizzo, Giuseppe, 1989. «La Sicilia dal Cinquecento all'Unità d'Italia», in Vincenzo D'Alessandro / Giuseppe Giarrizzo, *La Sicilia dal Vespro all'Unità*, vol. XVI, Torino, Utet, pp. 99-118 (Storia d'Italia).
- Iannizzotto, Stefania, 2003-2004. *Processi di toscанизazione nella Sicilia del Cinquecento. Analisi linguistica dell'Iconomica di Paolo Coggio. Edizione anastatica e trascrizione della princeps del 1552*, tesi di dottorato in Filologia Moderna, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Catania.

⁴² Si tratta delle lettere al Gisulfo, *Che s'ha da scriver Cicilia e Ciciliani e non Sicilia e Siciliani, e massimamente in prosa*, e al Balsamo, *Che s'ha da scriver Escellenza e non Eccellenza. E si mostrano alcune regole per la lettera x*; cfr. Ratto (1980).

⁴³ La citazione è tratta dalla lezione sul Petrarca tenuta all'Accademia dei Solitari il 17 dicembre del 1553. In quell'occasione Coggio, commentando il sonetto *Le stelle, il cielo et gli elementi a prova*, sottolineava la maestria stilistica petrarchesca: «un italiano *men pratico* avrebbe detto 'a gara', non 'a prova', ma assai men leggiadramente e nel verso e nella prosa, come fanno i più dotti uomini»; cfr. Ratto (1973: 189).

- , 2007. «La norma “estratta”: la Memoria degli errori di Vincenzo Auria e i Commentarii della lingua italiana di Girolamo Ruscelli», in *Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani*, 21, pp. 323-364.
- , 2010. «L'italiano regionale composito del ceto mezzano nella Sicilia cinquecentesca: il Compendio della civil conversazione di Geronimo Gioeni et Cardona», in *Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani*, 22, pp. 203-260.
- , 2015. «Il plurilinguismo “asimmetrico” della Sicilia del XVI e del XVII secolo», in *Plurilinguismo/Sintassi. Atti del XLVI Congresso Internazionale* (Siena, 27-29 settembre 2012), Roma, Bulzoni, pp. 399-415.
- , in c.s. «Osservazioni sul toscano nelle Annotazioni di Argisto Giuffredi», in «*Acciò che il nostro dire sia ben chiaro*». *Scritti per Nicoletta Maraschio*, Firenze, Accademia della Crusca.
- LIZ = Pasquale Stoppelli / Eugenio, Picchi (a cura di), 2014. *Letteratura italiana Zanichelli CD-ROM*, versione 4.0, Bologna, Zanichelli.
- Lo Piparo, Franco, 1987. «Sicilia linguistica», in Maurice Aymard / Giuseppe Giarrizzo (a cura di), *La Sicilia. Le regioni dall'Unità a oggi*, vol. V, Torino, Einaudi, pp. 735-807 (Storia d'Italia).
- Maraschio, Nicoletta, 1985. «Scrittura e pronuncia nel pensiero di Lionardo Salviati», in Gabriella Alfieri et al. (a cura di), *La Crusca nella tradizione letteraria e linguistica italiana. Atti del Congresso internazionale per il IV centenario dell'Accademia della Crusca* (Firenze 29 settembre-2 ottobre 1983), Firenze, Accademia della Crusca, pp. 81-89.
- Marazzini, Claudio, 1993. *Il secondo Cinquecento e il Seicento*, Bologna, il Mulino.
- Mazzamuto, Pietro, 1980. *Lirica ed epica nel secolo XVI*, in Romeo 1979-1981, vol. IV, pp. 290-346.
- Migliorini, Bruno, 1978. *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni (1960¹).
- Mocciaro, Antonia, 1991. *Italiano e siciliano nelle scritture di semicolti*, Palermo, Centro di Studi filologici e linguistici siciliani.
- Natoli, Luigi, 1896. *Avvertimenti cristiani di Argisto Giuffredi*, a cura di L. N., Palermo, Tipografia Lo Statuto.
- Nencioni, Giovanni, 1953. *Fra grammatica e retorica. Un caso di polimorfia della lingua letteraria dal secolo XIII al XVI*, Firenze, Olschki.
- Picché, Bernardo, 2001. «Argisto Giuffredi», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LVI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 676-678.
- Procaccioli, Paolo, 1997-2002. *Pietro Aretino, Lettere*, a cura di P. P., 6 voll., Roma, Salerno Editrice.
- Ratto, Giovanna, 1973. «L'Iconomica di Paolo Caggio», in *Atti dell'Accademia di Scienze, Lettere ed Arti di Palermo*, serie IV, vol. XXXIII, parte II, fasc. I.
- , 1980. «Dall'Epistolario di Paolo Caggio», in *Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani*, 14, pp. 148-170.
- , (a cura di), 1987. *Iconomica di Paolo Caggio*, Napoli, Istituto Nazionale sul Rinascimento meridionale.

- Rohlf, Gerhard, 1966-69. *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, 3 voll., Torino, Einaudi.
- Romeo, Rosario, (a cura di), 1979-1981, *Storia della Sicilia*, 10 voll., Napoli, Società Editrice Storia di Napoli e della Sicilia.
- Sacco Messineo, Michela, 1980. *Poesia e cultura nell'età barocca*, in Romeo 1979-1981, vol. IV, pp. 428-471.
- Santangelo, Giorgio, 1973. «Paolo Caggio», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XVI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, pp. 289-292.
- Sardo, Rosaria, 1998. «Continuità formulare e integrazione morfosintattica nella lingua burocratica della Sicilia vicereale e borbonica», in Gabriella Alfieri / Arnold Cassola, *La "Lingua d'Italia": usi pubblici e istituzionali*, Roma, Bulzoni, pp. 68-93.
- , 2008. «Registare in lingua volgare». *Scritture pratiche e burocratiche in Sicilia tra '600 e '700*, Palermo, Centro di Studi filologici e linguistici siciliani (supplementi al *Bollettino*).
- , 2013. «"Scritture" e "interscritture" pratiche e burocratiche nella Sicilia spagnola», in Thomas Krefeld / Wulf Oesterreicher / Verena Schwaegerl-Melchior (eds.), *Reperti di plurilinguismo nell'Italia spagnola (sec. XVI-XVIII)*, Berlin, De Gruyter, pp. 51-84.
- Scavuzzo, Carmelo, 2003. *Machiavelli*, Roma, Carocci Editore.
- Serianni, Luca, 1989. *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria*, con la collaborazione di Alberto Castelvechi, Torino, Utet.
- Soares Da Silva, Davide, 2009. «Le epidemie di peste (tra '500 e '600) e lo sviluppo della scritturalità in Sicilia», in Thomas Krefeld / Wulf Oesterreicher (eds.), *Attestazioni di plurilinguismo nel Regno di Napoli*, Open Access LMU / Romanische Philologie (Sprachwissenschaft), 2, herausgegeben von Ulrich Detges.
- Sorella, Antonio, 1995. *L'Hercolano di Benedetto Varchi*, a cura di A. S., Pescara, Libreria dell'Università.
- Sorrento, Luigi, 1921. *La diffusione della lingua italiana nel Cinquecento in Sicilia*, Firenze, Le Monnier.
- Spampinato Beretta, Margherita, 1980. «La prosa del Cinquecento», in Romeo 1979-1981, vol. IV, pp. 361-380.
- Varvaro, Alberto, [1979] 2015. «Profilo di storia linguistica della Sicilia», in *Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani*, 26, pp. 211-282.
- , 1988. «Sicilia», in Günter Holtus / Michael Metzeltin / Christian Schmitt (Hrsg.), *Lexikon der Romanistischen Linguistik (LRL)*, 8 voll., Tübingen, Niemeyer, vol. IV, pp. 716-731.
- Zamboni, Alberto, 1994. «I nomi di luogo», in Luca Serianni / Pietro Trifone (a cura di), *Storia della lingua italiana Einaudi*, 3 voll., Torino, Einaudi, vol. II, pp. 859-878.

Laura Ingallinella

IL “MIRACOLO DELLA GAMBA NERA”
DEI SANTI COSMA E DAMIANO:
FONTI E RIMANEGGIAMENTI NELL’AGIOGRAFIA
LATINA, GRECA E ROMANZA

La varietà delle tradizioni culturali e agiografiche legate ai santi Cosma e Damiano è una cogente testimonianza degli stratificati – e in alcuni casi pressoché simultanei – processi d’assimilazione mediante i quali i due martiri “anargiri” (ἀνάργυροι) riempirono nel mondo cristiano tardoantico e medievale il vuoto lasciato dalla dissoluzione delle pratiche taumaturgiche pagane, sia a Oriente che a Occidente¹. Le prime testimonianze di culto provengono da diverse aree del Mediterraneo, ma sono contemporanee. Il più antico centro noto è una basilica a Cirro, a nord di Aleppo², ma negli stessi anni il culto dei due martiri appare già affermato nell’Oriente bizantino, a Edessa, a Egea, e naturalmente a Costantinopoli, in cui tra V e VI secolo sorsero almeno quattro chiese sotto il loro vocabolo³. Una di queste, il *Cosmidion*, eclissò rapidamente gli altri centri e di-

¹ Sui due martiri esiste una solida tradizione di studi di carattere iconografico: David-Danel (1958) per l’area francese, Wittmann (1967) per la Germania, González (1973) e López Campuzano (1996) per la Spagna, Giannarelli (2002) e Harrold (2007) per l’Italia e specialmente la Firenze medicea, Skrobucha (1965), Julien / Ledermann (1985). Sulla tradizione testuale relativa ai due santi, vd. n. 12.

² Nominata nel V secolo da Teodoreto, *Ep.* cxiv, ed. PG lxxxiv, col. 747.

³ Nonno di Edessa fece edificare un *martyrion* dedicato ai due santi nel 457, *Chron. Edess.* lxxviii. Egea (Yumurtalik, nota in età medievale come Laiazzo o Ayas), in Cilicia, è la città in cui operarono i due martiri stando alla cosiddetta *Passio Arabica*, per cui cfr. più avanti (Csepregi 2007: 54–55). Per Costantinopoli, cfr. Janin (1969: 294–300).

ventò la principale meta di pellegrinaggio per i malati che vi praticavano il rito dell'*incubatio*, trascorrendovi la notte affinché i due martiri apparissero loro in sogno per esaminarli e indicar loro il trattamento da seguire per ottenere la guarigione⁴. L'introduzione del culto dei santi Cosma e Damiano a Roma, altrettanto precoce, inizia sotto gli auspici di Giustiniano⁵: papa Simmaco (498-514) fece costruire un oratorio dedicato ai due martiri vicino a Santa Maria Maggiore⁶, e pochi anni dopo papa Felice IV (526-530) convertì in una *diaconia* dedicata ai due martiri due edifici del Foro ottenuti dalla regina gota Amalasueta sulla Via Sacra⁷. Questo evento consacra la compiuta romanizzazione della coppia, di cui venne entusiasticamente assimilata la tradizione taumaturgica⁸, confermata dalla presenza costante dei due santi medici in tutti i martirologi e i calendari occidentali e da una solida tradizione agiografica⁹.

L'indistricabile complessità del dossier di Cosma e Damiano rispecchia perfettamente il dato storico¹⁰. La tradizione greca, da cui deriva quella latina, consta di tre filoni narrativi che descrivono rispettivamente i due santi come originari dell'Asia e morti pacificamente vicino Pheremàn (*Vita Asiatica*), come martiri romani morti sotto l'imperatore Carino (*Passio Romana*), o, infine, come originari dell'Arabia e martirizzati a Egea sotto Diocleziano (*Passio Arabica*)¹¹. La tradizione latina, che si fonda principalmente sulla *Passio Arabi-*

⁴ Delehaye (1925: 12-13); sulle pratiche di incubazione, cfr. almeno Renberg (2017) e relativa bibliografia.

⁵ Maskarinec (2015), in part. 50-52, e Perraymond (1998).

⁶ *Lib. Pont.* I 262; cfr. Ferrari (1957: 100-102).

⁷ *Lib. Pont.* I 279. La data di celebrazione dei due martiri nelle chiese di rito latino, il 27 settembre, coincide con tutta probabilità con la dedicazione di questa basilica (cfr. Maskarinec 2015: 78).

⁸ L'unica aggiunta rispetto agli edifici preesistenti nella creazione della basilica romana da parte di Felice IV, è un mosaico che riporta l'iscrizione "MARTYRIBVS MEDICIS POPVLO SPES CERTA SALVTIS / VENIT ET EX SACRO CREVIT HONORE LOCVS" (Thunø 2011: 289-290), che gioca sull'ambiguità tra *salus* fisica e spirituale.

⁹ L'inclusione di Cosma e Damiano nei *Communicantes* (Kennedy 1938: 137-140) non fa che confermare l'importanza rivestita dai due martiri nel rito latino.

¹⁰ Le difficoltà nel dar senso al dossier di Cosma e Damiano furono lucidamente espresse in più occasioni da Delehaye (cfr. Delehaye 1912: 117-118 e 1925), ma vd. i più recenti Luongo (1997) e van Esbroek (1981).

¹¹ Rispettivamente *BHG* 372-375c, 376-377c. Per le differenze tra queste versioni, cfr. Luongo 1997: 47-53 (tradizione greca) e 53-85 (tradizione latina).

ca¹², si articola a sua volta in tre diverse recensioni: la versione edita dal Mombrizio (*BHL* 1967), a lungo ritenuta la più antica recensione latina¹³; la recensione denominata *Acta tertia* negli *Acta Sanctorum* (*BHL* 1969), che combina la *Passio Arabica* con elementi della *Vita Asiatica*¹⁴; e la versione edita da Laurentius Surius (*BHL* 1970), che ebbe la più vasta diffusione nell'Occidente latino e da cui dipendono a loro volta alcune recensioni affini, come la *Passio BHL* 1974, che trova posto nei grandi leggendari *per circulum anni*¹⁵.

Nella forma in cui è generalmente diffusa e recepita nel Medioevo latino e romanzo, la *Passio* di Cosma e Damiano ha luogo durante le persecuzioni di Diocleziano e Massimiano. I due giovani, figli di una devota cittadina di Egea, Teodota, crescono secondo i precetti cristiani e, mostrando un innato talento per la professione medica, accettano pazienti senza richiedere alcun compenso. Trovano presto un antagonista nel proconsole Lisia, il quale, dopo averli interrogati, li sottopone a crudeli tormenti, che Cosma e Damiano superano intonando salmi di ringraziamento¹⁶. Insieme ai loro tre fratelli Antimio, Leonzio ed Euprepio, i due sono infine decapitati e sepolti nella loro città natale.

La *Passio BHL* 1970 è corredata, nella quasi totalità della tradizione manoscritta, da una 'coda' di due miracoli postumi, entrambi ambientati nella città di Egea: il miracolo del contadino che ha inghiottito nel sonno un serpente e può esserne liberato soltanto stendendosi presso la sepoltura dei due santi, e la storia della moglie di Malco, che, sulla via verso il marito, è insidiata dal demonio e salvata soltanto grazie all'intervento dei due santi in veste di cavalieri. Questi miracoli postumi s'inscrivono in una tradizione miracolistica, ben più vitale in ambito greco e strettamente legata alle pratiche culturali costantinopolitane, che vanta un vero e proprio dossier oggetto di continui incrementi tra VI e XIII secolo, costituito da sei collezioni di θαύματα di cui almeno tre (MCD 2-4) furono trasposti a partire da un racconto orale dal napoletano Cicinnione nel X se-

¹² Gli studiosi danno ormai per scontato che ci siano state delle recensioni intermedie tra la tradizione greca e quella latina a noi non pervenute (Luongo 1997: 54).

¹³ Mombrizius, II, 210-212.

¹⁴ *AA. SS.*, Sept. VII, coll. 473-474.

¹⁵ Surius, VII, pp. 722-726, poi riedita in *AA. SS.* Sept. VII, coll. 474-478.

¹⁶ Ps. 89,1-2; 118,14; 97,1; 59,13-14; 122,1; 91,2-7.

colo, e posti in coda proprio alla *Passio BHL* 1970¹⁷. I miracoli normalmente acclusi alla *Passio BHL* 1970, tuttavia, sono un'innovazione propria della tradizione latina.

La stessa fame di storie sulle guarigioni miracolose operate da Cosma e Damiano che spinge il maldestro Cicinnione a supplicare i *sacerdotes Graecorum* napoletani, affinché gli concedano una copia del dossier di miracoli¹⁸, è alla radice dell'incremento della 'coda' dei testimoni della *Passio* latina nelle sue diverse recensioni. I testimoni del *Liber de natalitiis*, leggendario cistercense *per circulum anni* compilato in Francia verso la fine del XII secolo, s'accontentano di accludere alla *Passio* il capitolo del *Liber in gloria martyrum* di Gregorio di Tours dedicato ai due martiri¹⁹; pochi anni dopo, nella stessa regione, i testimoni del *Legendarium flandrense* presentano una recensione di *BHL* 1974 accresciuta con due nuovi miracoli: quello del figlio della vedova, che, posseduto dal demone, subisce numerose fratture dopo una caduta ed è guarito da Cosma e Damiano dopo aver trascorso una notte presso la loro sepoltura, e il miracolo dell'*elephantiosus* guarito dai due santi durante la notte²⁰.

L'incremento più originale e fortunato al dossier miracolistico dei due santi anargiri nella tradizione occidentale, il cosiddetto "miracolo della gamba nera", si discosta in parte rispetto a queste osservazioni e pone numerosi problemi²¹. Per usare la terminologia me-

¹⁷ Sulla tradizione greca dei MCD, cfr. Delehay (1925: 9-10); Festugière (1971: 85-86); Csepregi (2007); Booth (2011). Deubner (1907) ha censito quarantasette miracoli (più un quarantottesimo che si discuterà di seguito), Su Cicinnione, cfr. Chiesa (1991), con edizione dei tre miracoli in appendice; l'unico testimone della trasposizione di Cicinnione è il ms. Roma, Biblioteca Vallicelliana, XIII (XII sec.).

¹⁸ Chiesa (1991: 80-81). Le circostanze e le modalità di trasposizione di questi miracoli sono esposte in un prologo, sui cfr. già Dolbeau (1989).

¹⁹ *Lib. in gl. mart.* xcvi, ed. Krusch (1885: 193). L'integrazione è presente almeno nei mss. Le Mans, BM, 227; Paris, BnF, lat. 16733; Montpellier, Bibliothèque de l'Université de Médecine, H 1, t. II.

²⁰ Questa coppia di miracoli (*BHL* 1970d) si ritrova in numerosi testimoni: Paris, BnF, lat. 5269, 5301, 5365, 5666, 8995 e Rouen, BM, U.2; lo stesso tipo di integrazione, che però si presenta mutila, è accluso nella copia di *BHL* 1970 in Arras, BM, 14 (*olim* 23).

²¹ Tutti gli studi menzionati alla n. 1 trattano in modo più o meno esteso la diffusione e le attestazioni iconografiche di questo miracolo, studiato in modo specifico da Fichtner (1983), Jacquet (1983), Barkan (1996), negli studi raccolti in Zimmerman (2013), nonché da Theler (2014) e (2015).

dica contemporanea, a Cosma e Damiano è attribuito il primo trapianto allografto: la gamba incancrenita di un malato è prodigiosamente asportata dai due martiri e sostituita con quella di un ‘donatore’ morto da poco, che, in parte della tradizione, è identificato etnicamente come di origine africana (*Maurus/Aethiops*). Il “miracolo della gamba nera” ha goduto nei secoli di un’impareggiabile fortuna presso gli artisti, ed è stato oggetto di ininterrotte attecioni da parte degli studiosi di storia dell’arte, creando terreno fertile per numerosi studi di storia della medicina e antropologia²². Cionondimeno, sebbene la ricezione di questa storia prodigiosa sia stata largamente esplorata, l’analisi delle fonti e delle prime fasi di diffusione di questo miracolo è un ginepraio di questioni irrisolte e non è mai stato oggetto di un’indagine specifica²³.

Il problema principale sorge dal fatto che le fonti più antiche sinora note del “miracolo della gamba nera” sono compilazioni. Il miracolo è narrato nei tre leggendari abbreviati (*legende novae*) che hanno sostanzialmente rivoluzionato il modo di fare agiografia nel XIII secolo²⁴: l’*Abbreviatio in gestis et miraculis sanctorum* di Jean de

²² Una rapida spigolatura nelle pubblicazioni di ambito medico: Baumgartner (1985); Rinaldi (1987); Lehrman (1994); Rutt (1994); Squifflet (2003); Androustos *et al.* (2008); Lippi (2009); Hernigou (2014); Maggioni / Maggioni (2014); Jović / Theologou (2015); Beldekos *et al.* (2005); Hamilton (2012). Come dimostrato da Schlich (1995: 318–322), il “miracolo della gamba nera” è stato sostanzialmente assimilato e reimpiegato nelle pubblicazioni scientifiche in prospettiva progressivistica (cfr. per esempio Kahan 1981, che conclude il suo articolo chiedendosi: «Will third-century legend become 20th-century fact?», e la risposta di Black *et al.* 1982). Per un approccio di tipo antropologico, cfr. Price / Twombly (1978); Simpson 2014.

²³ L’unico vero precedente è Price / Twombly (1978), che pone numerosi spunti di riflessione ma, essendo interessato a un’interpretazione antropologica, si presenta carente su aspetti di storia e tradizione del testo. La spia più evidente della confusione sui primi stadi di diffusione di questo miracolo è rappresentata dalla babele di proposte di datazione, mai supportate da prove testuali o iconografiche. Harrold (2007: 65) parla di testimonianze manoscritte posteriori al IX secolo, senza fornire ulteriori specificazioni; Zimmerman (2013: 12) data il miracolo al VI secolo (in corrispondenza, pare, della dedicazione della basilica romana in cui esso ebbe luogo secondo la testimonianza delle *legendae novae*); Fracchia (2013: 87), nello stesso volume, data la redazione del miracolo al V secolo (data delle prime testimonianze di culto dei due martiri). La confusione si amplifica ulteriormente nei contributi citati alla n. 5, che oscillano continuamente tra datazioni dal III (martirio di Cosma e Damiano secondo la *Passio Arabica*) al XIII secolo (*Legenda aurea*).

²⁴ Cfr. almeno Maggioni (2003).

Mailly (1225-1230), il *Liber epilogorum in gesta sanctorum* di Bartolomeo da Trento (ca. 1251), e, naturalmente, la *Legenda aurea* di Iacopo da Varazze (ca. 1265), a cui ricorre la stragrande maggioranza degli artisti che rappresenteranno questa storia a partire dalla fine del XIII secolo, ma che, com'è noto, dipende largamente dai due leggendari che lo precedono. Il miracolo appare infine in altre compilazioni redatte negli stessi anni, lo *Speculum historiale* di Vincent de Beauvais (ca. 1250), il *Tractatus de diversis materiis praedicabilibus* di Étienne di Bourbon (*ante* 1261), e, pochi decenni più tardi, l'*Alphabetum narrationum* di Arnaud de Liège (*ante* 1308). La versione iacopea appare infine pienamente assimilata nella Firenze medicea, dove viene inclusa nel dossier *BHL* 1976 (*ante* 1350)²⁵.

In tutti i testi, il miracolo è postumo ed esplicitamente legato alla tradizione romana, dal momento che non è ambientato presso la tomba dei due martiri, ma presso la basilica voluta da Felice IV. In tutti i testi, l'etnia del 'donatore' è diversa da quella del miracolato, il trapianto miracoloso avviene nottetempo, mentre il malato dorme, e l'episodio si conclude col risveglio del miracolato, che annuncia la sua guarigione a un gruppo di testimoni, coi quali visita la tomba del 'donatore' ottenendo una prova decisiva di quanto ha visto in sogno.

A una lettura attenta, però, emergono notevoli differenze che permettono di individuare due filoni principali. Il primo è rappresentato da Jean de Mailly (*Abbr.* cII 44-49), Vincent de Beauvais (*Spec. hist.* xII 44) ed Étienne de Bourbon (*Tract. de div. mat. praed.* II VII 1470-1485), che raccontano l'episodio in modo pressoché identico²⁶. Il malato è in tutti e tre i testi un *matricularius*, un sagrestano della basilica (*Abbr.* 44 *quidam matricularius*) genericamente affetto da un *morbum gravissimum* (*Abbr.* 44), mentre del 'donatore' viene indicata l'etnia (*Abbr.* 45 *cuiusdam mauri*) e il fatto che è morto da poco a Roma (*Abbr.* 45 *qui Rome nuper obierat*). I due santi appaiono nottetempo già pronti a mettere in atto il miracoloso tra-

²⁵ Trådito dal ms. Firenze, BML, Plut. 20.8 (ed. Novembri 2002); questo dossier è stato fonte di un volgarizzamento fiorentino nel sec. XV (vd. più avanti il testo siglato *CosDam It B*, n. 48).

²⁶ Se tra i testi non sussistono differenze, cito solo l'occorrenza nella fonte più antica.

pianto, in possesso della gamba dell’anonimo ‘donatore’ e armati di bisturi e di un contenitore per farmaci (*Abbr. 45 cultellum et pixidem*). Seguono la scoperta, la prova del miracolo e i festeggiamenti dei presenti.

Il secondo filone, rappresentato dalle narrazioni dell’episodio in Bartolomeo da Trento (*Lib. ep. CCCVII 49-63*), Iacopo da Varazze (*LA CXXXIX 59-71*) e Arnaud de Liège (*Alph. narr. CCXIX*)²⁷, presenta qualche dettaglio in più. Vengono specificate la malattia sofferta dal miracolato (*Lib. ep. 49 morbus, qui cancer dicitur, LA 59 cancer*) e i suoi effetti disastrosi (*Lib. ep. 49 unum crus totum consumpserat*). Il malato è, anche in Iacopo da Varazze, un inserviente o sagrestano presso la basilica (*LA 59 quidam vir sanctis martyribus serviebat*), mentre in Bartolomeo da Trento è un devoto che suole venerare i due martiri il giorno della loro festa (*Lib. ep. 49 [q]uidam festum martyrum omni anno agebat*)²⁸. Il racconto di Bartolomeo e Iacopo diverge sostanzialmente dal primo filone all’apparizione dei due santi. Il trapianto è infatti preceduto da una ‘pausa drammatica’ in cui uno dei due martiri s’interroga su come potranno sostituire la gamba incancrenita, e l’altro fornisce prontamente la soluzione, dicendo che un potenziale ‘donatore’ – di cui viene anche qui indicata l’etnia, con una variante lessicale propria di questo gruppo (*Lib. ep. 58 Ethiops*) – è stato seppellito da poco nel cimitero di San Pietro in Vincoli (dettaglio assente nel primo filone). Uno dei due fratelli recupera l’arto del ‘donatore’, l’altro asporta la gamba. L’evento miracoloso si conclude ancora una volta con la verifica sul corpo del ‘donatore’.

La tradizione delle *legendae novae* si presenta, come abbiamo visto, divaricata in due filoni, il primo più asciutto e statico (Jean de Mailly, Vincent de Beauvais, Étienne de Bourbon), il secondo più elaborato – anche su un piano drammatico – e più esplicitamente legato alla tradizione romana e alla sua geografia ecclesiastica (Bartolomeo da Trento, Iacopo da Varazze, Arnaud de Liège).

²⁷ Quest’ultimo con esplicitazione della derivazione dell’episodio ex *Legenda lombardica* (*Alph. narr. CCXIX 1*).

²⁸ In Bartolomeo la prima parte dell’episodio è più ricca di particolari: impossibilitato a celebrare Cosma e Damiano il giorno della loro festa, il malato chiede alla moglie di recarsi presso la basilica, fare un’offerta e pregare per lui. Nel frattempo, egli si addormenta – fatto già piuttosto eccezionale, visto che non riesce a prender sonno da giorni – e riceve in sogno la visita dei due santi medici.

La situazione si complica ulteriormente allargando lo sguardo all'unica altra versione del miracolo nota alla tradizione degli studi, estranea, questa volta, al circuito delle *legendae novae*, l'ultimo dei miracoli censiti da Deubner (MCD 48)²⁹. Tràdito da un codice fattizio quattrocentesco, il ms. Roma, Biblioteca Vallicelliana, F 16 (*olim* gr. 82)³⁰, che contiene una congerie di testi di carattere religioso e potrebbe essere stato assemblato a Roma in ambienti scolastici³¹, il MCD 48 è un articolo eccentrico nella tradizione greca dei miracoli dei due santi anargiri per vari fattori: la sua trasmissione stravagante, la datazione tarda del suo unico testimone e la tipologia del miracolo, non postumo ma operato *ante mortem* dai due santi³².

In questa versione del miracolo, rubricato “Θαῦμα τῶν ἁγίων καὶ ἐνδόξων ἀναργύρων Κοσμᾶ καὶ Δαμιανοῦ”, il malato, proveniente dalla ‘regione di Sebastia’ (χώρᾱ τῆ Σεβαστιανῆ), si reca dai due santi, che operano a Nicomedia, e li supplica di guarirlo. Questi ultimi gli ordinano di andare nella loro casa e addormentarsi in attesa di un segno divino. Durante la notte, l'arcangelo Raffaele appare a Cosma e Damiano e dice loro di trapiantare la gamba di un uomo sepolto quattro giorni prima. Dopo un primo tentennamento di Damiano, poi convinto da Cosma, i due effettuano un doppio ‘trapianto’, fissando la gamba sana al corpo del miracolato e quella malata al corpo del ‘donatore’. Durante la sua apparizione, infatti, l'angelo li ha confortati che alla resurrezione dei corpi ognuno recupererà il proprio arto. L'episodio si conclude esattamente come nelle *legendae novae*: risveglio del miracolato, verifica da parte degli astanti sul corpo del ‘donatore’.

Gli studiosi che hanno esaminato questa versione non hanno mancato di notare come, al netto di alcuni elementi sicuramente più tardi, essa sia da ritenersi più antica di quella attestata nelle *legendae novae*³³. È sicuramente degno di nota che non soltanto il miracolo non

²⁹ Il miracolo è edito in Deubner (1907: 72-73), riprodotto con traduzione inglese in Price / Twombly (1978: 400-403); cfr. anche Jacquet (1983: 35); Zimmerman (2013: 12-13).

³⁰ Il codice è descritto in Deubner (1907: 11, siglato *v*), Martini (1902: 139-144); su altre sezioni del codice cfr. Rey (1991) e Young (1953: 26-27).

³¹ L'ipotesi è di Young (1953: 27).

³² Cfr. Deubner (1907: 32).

³³ Fichtner (1968: 91): «(abgesehen von Einzelzügen, die den Eindruck späterer Bearbeitung machen) wie die ursprüngliche Fassung unserer Geschichte aussieht»; concordano Price / Twombly (1978: 399).

è legato alla tradizione culturale romana, ma i luoghi nominati, Nicomedia (errore per Egea?) e Sebastia/Sivas³⁴, concordano con l’ambientazione della *Passio Arabica* nell’*Asia minor*. Viene inoltre esplicitamente indicato come l’esecuzione del ‘trapianto’ sia possibile solo grazie all’intercessione divina e non all’*expertise* chirurgica dei due anargiri, in linea con una fenomenologia del miracolo taumaturgico di stampo più tradizionale, per niente estranea alle pagine dedicate a Cosma e Damiano³⁵. Potrebbe essere invece un’aggiunta più tarda l’intervento dell’arcangelo Raffaele, che risponde a due necessità comuni, ‘poligeneticamente’, alla tradizione iconografica del “miracolo”: visualizzare la messa in atto dell’intercessione divina³⁶, nonché assicurare a tutti gli attori in gioco la resurrezione del corpo³⁷.

Le altre differenze di questa versione rispetto a quella trådita dalle *legendae novae* – l’ambientazione del miracolo mentre i santi sono ancora in vita, e l’identità del ‘donatore’, di cui non viene in alcun modo specificata l’etnia –, per quanto sostanziali, non possono a questo stadio essere attribuite a questa versione o a quella originale del “miracolo”; è noto, per esempio, almeno un caso nella tradizione iconografica in cui la differenza d’etnia tra malato e ‘donatore’ è stata soppressa³⁸. Confrontando versione greca e latina, Fichtner concludeva non a caso che, in mancanza di ulteriori versioni, occorreva arrendersi alla congettura³⁹.

³⁴ Nicomedia potrebbe essere errore per Egea: Nicomedia è la città natale di san Pantaleone, anargiro spesso associato ai due santi nell’iconografia bizantina. Sebastia/Sivas è, fino al XIII sec., un importante centro di snodo per i contatti tra la Persia, il Mar Nero e il Mediterraneo, con forti presenze occidentali (cfr. Zacour / Hazard 1985: 482). Dista poco più di 400 km da Egea/Laiazzo/Yumurtalik.

³⁵ Gregorio di Tours (*Lib. in gl. mart.* xcvi, ed. Krusch 1885: 193), per esempio, ci tiene a specificare che sebbene Cosma e Damiano fossero medici, le loro miracolose guarigioni avevano luogo ‘soltanto grazie alle loro virtù e alle loro preghiere’ (*solo virtutum merito et orationum interventu*), cfr. Lutterbach (1996: 248).

³⁶ Il fortunato motivo dell’angelo-assistente è già rilevato da David-Danel (1958: 46).

³⁷ Cfr. Bynum (1995). Questo motivo affiora anche nell’iconografia del “miracolo” in età moderna, cfr. Zimmerman (2013: 104, fig. 41) e Fracchia (2013: 85).

³⁸ Nel retablo della cappella dedicata ai due santi nella cattedrale di Barcellona (1453-1455), opera del catalano Miguel Nadal, la gamba trapiantata è bianca come il resto del corpo del miracolato. Il resto della rappresentazione tuttavia obbedisce a *LA*, cfr. Massons (1985: 80), Theler (2014: 98), e, in particolare, Fracchia (2013: 87-89).

³⁹ Fichtner (1968: 91): «Wir können nur, wenn auch die Zwischenglieder noch fehlen».

Un'ulteriore testimonianza, però, ci giunge inaspettatamente dalla tradizione romanza, e, in particolare, dall'unico testo in volgare relativo ai santi Cosma e Damiano (d'ora in poi *CosDam Fr*) indipendente dalla tradizione delle *legendae novae*⁴⁰. *CosDam Fr* è un volgarizzamento francese della *Passio BHL* 1970 trådito da un testimoniale consistente⁴¹, costituito da ventitré leggendari databili tra la metà del XIII e quella del XV secolo, rappresentativi di quasi tutte le fasi di sviluppo e trasmissione cosiddetto *Légendier français methodique* (*LFr*), un leggendario sistematico di tipo categoriale allestito nei primi decenni del XIII secolo nella Francia settentrionale, in un'area compresa tra il Pas-de-Calais e la regione fiandrense, e presto diffuso in tutta l'area galloromanza⁴². Nel 1461, *CosDam Fr* è stato inoltre incluso in un volgarizzamento fiorentino dipendente dal *LFr*, fatto che conferma la longeva fortuna di questo testo e dei collettori che lo tramandavano⁴³.

La precocità della redazione di *CosDam Fr* in rapporto alle altre Passioni di martiri incluse nel *LFr* è confermata dal fatto che il vol-

⁴⁰ Su *CosDam Fr*, cfr. in particolare Perrot (1980: 433-446). Il dossier di Cosma e Damiano nei volgari romanzi comprende l'inedito *Abbr. Fr.* (c. 1250: Lille, BM, 451; Paris, BA, 3684; Paris, BnF, fr. 988; Paris, BSG, 587), e sette dei volgarizzamenti di *LA* allestiti in area francese tra la fine del sec. XIII e la fine XV secolo censiti nella banca dati JONAS, <http://jonas.irht.cnrs.fr>. Per l'area occitanica, abbiamo due recensioni tra Tre e Quattrocento (*LA Prov A*, XIV sec.: Paris, BnF, fr. 9759; *LA Prov B*, XV sec.: ed. Tausend 1995: 329-331). Per i volgarizzamenti in castigliano (*LA Cast A* e *B*) e catalano (*LA Cat*) rimando a Pagano (2004: 20, nn. 16-17) e relativa bibliografia. Per l'area italiana: *LA Tosc A* (= *LAI*: XIV sec. p. m., ed. Levasti 1924 e Pagano 2011), *LA Tosc B* (XVI sec. in.: Firenze, BNC, II.I.338, *olim* Magl. XXX-VIII.67), *LA Sic* (XV sec., dipendente da *LA Cat*, ed. Pagano 2004). Deriva invece indirettamente da *LA CosDam It B* (XV sec., ed. Melga 1857), volgarizzamento del dossier *BHL* 1976.

⁴¹ Bruxelles, KBR, 10295-10304; 10326; 9225 - 9229-30; Chantilly, Musée Condé, 734; Firenze, BML, Med. Pal. 141; Genève, Bibl. de Genève, Coll. Com. Lat. 102; London, BL, Addit. 17275; Addit. 6524; Lyon, BM, 866 (A2); Modena, Bibl. Estense, Estero 116, *olim* a.T.4.14 (A3); Oxford, Queen's College, 305; Paris, BnF, fr. 17229; fr. 183; fr. 185; fr. 23117; fr. 413; fr. 6447 (D2); fr. 987 (parz.); nouv. acq. fr. 10128; nouv. acq. fr. 23686; Paris, BSG, 588; Tours, BM, 1008 (A4); un testimone, il ms. Tours, BM, 1015, è andato distrutto. *CosDam Fr* è stato pubblicato da Jean-Pierre Perrot (Perrot 2006: 330-343) sulla base dei soli A2 A3 A4, ma l'edizione da cui si cita è quella preparata per lo studio della tradizione del *LFr*, cfr. n. 49.

⁴² Cfr. Ingallinella (in c.s.) e relativa bibliografia.

⁴³ *CosDam It A* (R). Il leggendario, volgarizzato dall'agente di cambio fiorentino Giovanni Cherichi, è in corso d'edizione per le cure di chi scrive; come nota preliminare, cfr. Ingallinella (2014).

garizzamento si trovi 'cristallizzato' in un trittico posto in coda alla famiglia di codici genovesi latori di una prima redazione del *LFr* (passionario apostolico α)⁴⁴, ma anche dalla presenza di numerose caratteristiche proprie del *LFr* nelle sue prime fasi di diffusione: un prologo di carattere moralistico-pedagogico, che si chiude con quattro giocosi *octosyllabes à rimes plates* che invitano il destinatario riottoso ad abbandonare il racconto se quel che cerca è pura *folie*⁴⁵, e la conservazione in latino delle citazioni scritturistiche che, come si è visto, sono proprie della *Passio BHL* 1970, che abbonda di interventi salmodianti⁴⁶.

La peculiarità che contraddistingue *CosDam Fr* rispetto a tutti i testimoni della *Passio* latini finora censiti è proprio la presenza, dopo i due miracoli canonici del serpente inghiottito e della moglie di Malco, del "miracolo della gamba nera"⁴⁷. L'episodio non è semplicemente posto in coda al testo della *Passio BHL* 1970, ma è interpolato tra la fine del miracolo della moglie di Malco e il breve paragrafo conclusivo, in cui l'autore della *Passio*, prima della dossografia, riferisce vagamente di *multa... mirabilia* operati per intercessione dai due santi. Si tratta dunque di un'operazione cosciente, e marcata da un rapido intervento in cui il narratore si rivolge al destinatario invitandolo a continuare ad ascoltare, dal momento che resta ancora un miracolo da raccontare (*Or escoutez un pou avant, si orroiz un bel miracle qui lor avint dementiers qu'il estoient encor en vie*).

⁴⁴ Il trittico comprende altre due Passioni, quella di san Dionigi l'Areopagita e quella dei Sette Dormienti di Efeso, che volgarizzano rispettivamente *BHL* 2175 e 2313. Ne sono latori i testimoni siglati A2 A3 A4 (cfr. n. 48), a cui va aggiunto il volgarizzamento fiorentino (R). La dipendenza di questa famiglia da un ramo proveniente dal Nord sembra essere confermata dal fatto che il gruppo conorda in errore con D2, leggendario marcatamente settentrionale, in almeno un caso significativo, lo scambio *sa maisnie* per *sa malice* (*BHL* 1970, col. 477A: *malitiam suam*; R: *la sua gente*). *CosDam Fr* potrebbe essere stato originariamente concepito come parte di un piccolo dossier sui santi anargiri comprendente almeno un volgarizzamento della *Passio* di Pantaleone *BHL* 6429b-c, dal momento che in D2 i due testi si trovano in successione (e a distanza ravvicinata in R).

⁴⁵ Paul Meyer ipotizzò che si trattasse della *mise en prose* di un poema in *octosyllabes* (Meyer 1897: 466).

⁴⁶ Cfr. n. 18.

⁴⁷ Il primo a rilevare questa particolarità è stato Perrot (1980: 437). Sono stati spogliati tutti i testimoni delle recensioni *BHL* 1970-1974 censiti nella *Bibliotheca Hagiographica Manuscripta (BHLms)*, <<http://bhlms.fltr.ucl.ac.be/>>.

Il miracolo è qui ambientato nella città di Egea (*en la cité ou li dui saint home mennant*). Il malato si reca a casa di Cosma e Damiano (*en la meson ou il estoient*) e li prega di guarirlo. Cosma si rifiuta perché giudica la gamba irrecuperabile, ma il malato insiste e supplica i due medici di prenderlo in cura. In quell'istante, Cosma guarda fuori dalla finestra e vede che per strada si sta portando in processione funebre un giovane. Cosma chiede a Damiano di recarsi presso quel corpo e asportargli la gamba. Cosma ordina al malato di stendersi (*le fist couchier a terre*), separa (*desjoint*) e asporta (*osta*) la gamba malata, poi posiziona (*assist*) e sutura (*acousi*) la gamba sana. Il segno della croce e la benedizione della gamba sanciscono l'avvenuta 'guarigione' del malato, e l'episodio si conclude rapidamente con espressioni di gioia da parte degli spettatori del prodigio.

Le affinità con la versione greca sono patenti. Anche qui, il miracolo non è *post mortem*, ma operato dai due santi in vita. A differenza di quanto riportato nelle *legendae novae*, nelle versioni greca e francese i due santi inizialmente si rifiutano di prendere in cura il malato, e l'esitazione è vinta da due eventi provvidenziali: l'intervento dell'angelo nella versione greca, il passaggio del corteo funebre in quella francese (motivo, quest'ultimo, ricorrente nella tradizione agiografica)⁴⁸. In entrambi i casi, Cosma è diretto responsabile dell'operazione miracolosa, mentre la tradizione latina non distingue tra i due fratelli. Infine, in entrambi i casi non viene specificata l'etnia del 'donatore': la versione francese rappresenta secondo maniere genuinamente volgari la totale specularità tra malato (*un mult bel bacheler*) e 'donatore' (*un jovencel mort ... qui ... avoit esté molt biauz vallez*), entrambi descritti come giovani dotati di grande bellezza⁴⁹.

⁴⁸ Per citare almeno due esempi dalla collezione di Passioni apostoliche detta "dello pseudo-Abdia" (*Virtutes apostolorum*), sant'Andrea vede nella città di Nicomedia la processione funebre di un giovane ucciso da sette diavoli in forma di cani; san Giovanni evangelista, rientrando a Efeso, vede la processione funebre di Drusiana, fedele devota morta prima di incontrarlo. In entrambi i casi l'evento convince i due apostoli a far risorgere il defunto.

⁴⁹ Insieme a questo elemento, sembra proprio della versione francese la soppressione di qualsiasi possibile riferimento all'incubazione: il "miracolo" a tutti gli effetti un'operazione 'a paziente sveglio', dal momento che Cosma invita il malato a stendersi per terra, ma *se coucher a terre* dipende probabilmente da un generico IACERE 'coricarsi'.

Il percorso che abbiamo tracciato è evidentemente *à rebours*, ma è il momento di giungere a qualche conclusione. La fascinazione medievale e moderna per il “miracolo della gamba nera” è legata alla sua sostanziale unicità nel ricco *corpus* di storie incentrate sul motivo, caro alla tradizione cristiana, del recupero miracoloso di parti del corpo, e, in particolare, degli arti. Nella sola tradizione cristiana medievale, gli esempi sono numerosi. Fonti del X secolo raccontano che san Giovanni Damasceno (645-750), falsamente accusato di tradimento da Leone, imperatore di Costantinopoli, è punito con l’amputazione della mano; si risveglia con l’arto miracolosamente al suo posto⁵⁰. Negli stessi anni, il benedettino sassone Widukind di Corvey registra il recupero miracoloso di una mano amputata⁵¹. Il recupero prodigioso degli arti si specializza ben presto come prerogativa mariana, con numerosi episodi documentati nelle collezioni di miracoli della Vergine a partire dal secolo XI, come la fortunata storia di Pietro di Grenoble, che perde la gamba per punizione divina dopo aver costretto il figliastro a lavorare il giorno della festa della Maddalena, e la recupera grazie all’intervento della Vergine e di sant’Ippolito, attestata per la prima volta in Guibert de Nogent e diffusa in numerose versioni in testi latini e volgari⁵²; o l’episodio che ha per protagonista papa Leone I (440-461), che si amputa la mano, perché, baciata da una bella fedele, l’ha indotto in tentazione, ma che la Vergine rimette prontamente al suo posto⁵³; o, infine, la simile storia della suora che si è rovinata la gamba perché sta troppo tempo inginocchiata a pregare la Vergine, che le appare in sogno e

⁵⁰ L’episodio si trova già nella *Vita* redatta da Giovanni di Gerusalemme (*BHG* 884, in *PG* xciv, coll. 452a-459c). La tradizione occidentale (Price / Twombly 1978: 183-386), a monte della quale c’è Vincent de Beauvais (*Spec. hist.* IV 17, 103-105), attribuisce esplicitamente il miracolo all’intervento della Vergine, cfr. Theler (2014: 102-110).

⁵¹ L’evento è datato al 941, cfr. *Rer. gest. Sax.* II 32, ed. Hirsch / Lohmann (1935: 93). La notizia viene poi ripresa dall’*Annalista Saxo* (ed. Waitz 1844: 604), da Flodoardo di Reims (*Annales* a. 944, ed. *PL* cxxxv, col. 461C) e da Sigebert di Gembloux (*Chronographia* a. 947, ed. Bethmann 1844: 347).

⁵² *De laude s. Mariae* XI, ed. *PL* clvi, col. 568b-572d. La storia è ricca di dettagli medici compatibili con il *sacer ignis* e ha una incredibile fortuna (cfr. la ricca documentazione in Price / Twombly 1978: 9-87).

⁵³ La fonte più nota è *LA* lxxxiii 1-5, ma Iacopo rielabora qui, come già rilevato nel commento di Maggioni, il *Liber miraculorum* di Bartolomeo da Trento. Non sono disponibili ulteriori informazioni sulle fonti di questo miracolo.

la guarisce applicando un unguento profumato⁵⁴. Gli Ordini predicatori non mancarono di far proprio questo motivo in anni più recenti: uno dei miracoli operati da sant'Antonio da Padova (1195-1231) è proprio il recupero della gamba di un giovane che l'aveva amputata per rimorso dopo aver dato un calcio a sua madre⁵⁵.

L'amputazione è una delle pratiche mediche più evidenti, visibili a occhio nudo e irreversibili, elemento, questo, che rende il motivo del recupero miracoloso di un arto al contempo seducente e problematico anche per la sensibilità medievale, e non solo, com'è stato ampiamente discusso, per quella moderna⁵⁶. Molti tra questi miracoli sono interessati da una conflittualità che tradisce una riflessione sulla natura paradossale del miracoloso. Dopo aver recuperato la sua mano, Giovanni Damasceno è accusato di aver mentito e di non aver realmente subito un'amputazione, e riesce a convincere il tribunale soltanto mostrando una cicatrice sul suo polso compatibile con la rimozione dell'arto. La 'nuova' gamba di Pierre di Grenoble è un moncherino troppo fragile, e il miracolato deve aspettare un anno e ricevere un secondo miracolo affinché la sua guarigione possa dirsi completa. Già nella sua forma originaria, il "miracolo della gamba nera" reagisce a questa problematicità con l'idea del 'trapianto', una soluzione geniale nella sua economicità⁵⁷, ma che, in fin dei conti, finisce per complicare le cose, dal momento che almeno due dei tre filoni narrativi che abbiamo esaminato, greco e latino, sentono la necessità di giustificare il "miracolo" con interventi di autenticazione, l'intervento dell'angelo e l'ambientazione postuma.

Nel suo studio, David-Danel concludeva come «en France, on ne trouve pas de miracle de la jambe noire»⁵⁸, affermazione soltanto parzialmente corretta dalle tarde *trouvailles* di Julien⁵⁹. I dati a nostra

⁵⁴ Dal *Dialogus miraculorum* di Cesario di Heisterbach (c. 1180-c. 1200, *Dial. mir.* VII 48, ed. Strange 1851: 1468).

⁵⁵ Nella *Chronica XXIV generalium Ordinis minorum*, detta più semplicemente *Liber miraculorum*, attribuita ad Arnaud de Sarrant (1367-1370; *Lib. mir.* XXXII, ed. Gamboso 1997: 246-248); cfr. Theler (2014: 113-117). Un miracolo del tutto analogo è più tardi attribuito a Pietro da Verona, cfr. Theler (2014: 118-120).

⁵⁶ Cfr. tutti gli spunti sollevati da Fracchia 2013 per l'iconografia spagnola del "miracolo della gamba nera".

⁵⁷ Barkan (1996: 227) parla di 'gioco a somma zero'.

⁵⁸ David-Danel (1958: 50).

⁵⁹ Julien (1959) e (1968).

disposizione ci inducono a una valutazione diametralmente opposta: le più antiche attestazioni cronologicamente accertabili, *CosDam Fr* e l'*Abbreuiatio* di Jean di Mailly, provengono proprio dall'area francese. Nei primi decenni del XIII secolo, dunque, questo episodio doveva essere accessibile in diverse aree della Francia settentrionale.

La possibilità di confrontare più versioni nella tradizione latina, greca e romanza permette inoltre di trarre importanti conclusioni. Nella sua forma originaria, il miracolo è *ante mortem* e si presenta come episodio dell'attività professionale di Cosma e Damiano, a integrazione di un testo, la *Passio BHL* 1970, che supporta con pochi elementi aneddotici l'eccellenza dei due fratelli nel campo medico⁶⁰; esso si configura come vera e propria operazione chirurgica, ma il suo miracoloso successo è garantito *soltanto* dall'intercessione divina; non sussiste, infine, alcuna differenza di carattere etnico tra il miracolato e il 'donatore'. In questo quadro, la versione da cui dipendono le *legendae novae* assume un peso specifico diverso, in quanto pare responsabile dell'istituzione di un legame con la tradizione culturale romana⁶¹, dell'accentuazione della dimensione onirica del miracolo e della sua datazione *post mortem*⁶², ma, soprattutto dello stratagemma 'etnico' per visualizzare l'alterità tra miracolato e 'donatore'.

L'identificazione del 'donatore' come *Maurus/Aethiops* sembra infatti, per usare le parole di Iacopo da Varazze, strettamente funzionale *ad publicationem miraculi*, a fornire cioè una prova irrefutabile dell'evento prodigioso⁶³. Barkan sostiene, correttamente, che «[t]he lore of this miracle, in short, places exceptional emphasis on verification», e l'innovazione delle *legendae novae* insiste proprio su questo tratto⁶⁴. Cionondimeno, essa solleva una complessa serie di questioni sulla rappresentazione dei neri africani nella cultura cristiana medievale, ed è particolarmente interessante che abbia luogo negli stessi decenni l'etnia di cui altri personaggi della stessa tradizione, come

⁶⁰ Cfr. Deubner (1907: 32): «eine Art Parallele zu den im Leben der Heiligen erzählten Geschichten».

⁶¹ Si spiegherebbe in questo modo perché non sussiste alcuna attestazione o notizia di questo miracolo nelle fonti romane.

⁶² Sulla funzione del sogno nel miracolo cristiano, cfr. almeno Abd-elrazak (2008).

⁶³ Cfr. *LA* cxiv 72.

⁶⁴ Barkan (1996: 235).

san Maurizio o il magio Baldassarre, subisce lo stesso tipo di trasformazione⁶⁵, in un processo che mette simultaneamente in atto enunciazione e assimilazione dell'alterità.

Sul piano della *Rezeptionsgeschichte*, questa innovazione è l'ingrediente che sancisce il successo del "miracolo della gamba nera" nella tradizione iconografica. Non c'è dubbio, infatti, che l'episodio si sia affermato nelle tradizioni devozionali e artistiche nella forma tramandata dalle *legendae novae* e, in particolare, da Iacopo da Varazze. La prima attestazione iconografica del "miracolo della gamba nera" che ci è conservata si trova in un testimone duecentesco della *Legenda aurea*⁶⁶. Si dovrà poi attendere oltre un secolo per l'avvio di una tradizione artistica autonoma, in cui un episodio che, come abbiamo visto, ha una preistoria testuale decisamente stratificata, diventerà terreno fertile su cui proiettare ansie e interrogativi propri dell'età moderna⁶⁷.

BIBLIOGRAFIA

- AA. SS. = *Acta Sanctorum*, 3a ed., Bruxelles, Greuse (Gennaio), poi Paris-Roma, Palmé, 1863-1887, 64 voll.
- Abd-elrazak, Loula, 2008. «Le rêve dans les miracles de Notre-Dame: une part du divin», in Yvan, G. Lepage / Christian Milat (éds), *Por s'onor croistre: mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Pierre Kunstmann*, Ottawa, Éditions David (Voix savantes 30).
- Androustos, G. / A. Diamantis / L. Vladimirov, 2008. «The first leg transplant for the treatment of a cancer by Saints Cosmas and Damian», in *Journal of the Balkan Union of Oncology*, 13, pp. 297-304.

⁶⁵ Lo studio di riferimento per l'iconografia del magio Baldassarre, Kaplan (1985), fissa la diffusione di questo fenomeno agli anni 1240-1250. Su san Maurizio, cfr. Heng (2015).

⁶⁶ San Marino (CA), Huntington Library, HM 3027, c. 132r (Parigi?, 1270-1280), considerato il più antico testimone di *LA* con un ricco programma iconografico; cfr. Dutschke (1989: II, 590-594). Il programma iconografico del leggendario è stato oggetto di una tesi di dottorato (Easton 2001).

⁶⁷ Per l'area spagnola, il pannello del Maestro di Rubió (fl. ca. 1350-1370/80) conservato nel Museo Arqueologico Episcopal di Vich, in Spagna, e, per l'area italiana, la predella attribuita al Maestro della Cappella Rinuccini (ca. 1370) conservato presso il North Carolina Museum of Art (cfr. Harrold 2007: 132-134).

- Annalista Saxo* = Georg Waitz (a cura), *Annalista Saxo*, Hannover, Hahn, 1844.
- Arnaud de Liège, *Alph. narr.* = *Arnoldi Leodiensis Alphabetum narrationum, e schedis Coletae Ribaucourt edidit Elisa Brillì, auxilium praestantibus Jacques Berlioz et Marie Anne Polo de Beaulieu*, Turnhout, Brepols, 2015.
- Barkan, Leonard. 1996. «Cosmas and Damian: Of Medicine, Miracles, and the Economies of the Body», in Stuart J. Youngner / Renée C. Fox / Laurence J. O'Connell (edited by), *Organ Transplantation: Meanings and Realities*, Madison, University of Wisconsin Press, pp. 221-251.
- Bartolomeo da Trento, *Lib. ep.* = Emore Paoli (a cura di), *Liber epilogorum in gesta sanctorum*, Tavarnuzze (Firenze), SISMELE Edizioni del Galluzzo, 2001.
- Baumgartner, René, 1985. «Die Beintransplantation der Heiligen Cosmas und Damian und die moderne Transplantationschirurgie», in Julien / Ledermann (éds), 1985, 9-14.
- Beldekos, Dimitris *et al.*, 2015. «The Medical Vestment and Surgical Instruments of Saint Cosmas and Damian on Sinai Icons From the Seventh to the Eighteenth Century», in *Journal of Religion and Health*, 54, pp. 2020-2032.
- BHL* = *Bibliotheca Hagiographica Latina Antiquae et Mediae Aetatis*, Bruxelles, Société des Bollandistes, 1898-1901.
- Black, Kirby S. *et al.*, 1982. «Cosmas and Damian in the Laboratory», in *New England Journal of Medicine*, 306, pp. 368-369.
- Booth, Phil. 2011. «Orthodox and heretic in the early Byzantine cult(s) of Saints Cosmas and Damian», in Peter Sarris / Matthew Dal Santo / Phil Booth (edited by), *An Age of Saints?: Power, Conflict, and Dissent in Early Medieval Christianity*, Leiden / Boston, Brill.
- Bynum, Caroline Walker, 1995. *The Resurrection of the Body in Western Christianity, 200-1336*, New York, Columbia University Press (Lectures on the history of religions, n. s., 15).
- Cesario di Heisterbach, *Dial. Mir.* = *Dialogus miraculorum*, a cura di Joseph Strange, Köln, H. Lempertz, 1851.
- Chiesa, Paolo, 1991. «Le traduzioni dal greco: l'evoluzione della scuola napoletana nel X secolo», in *Mittellateinisches Jahrbuch: Internationale Zeitschrift für Mediävistik und Humanismusforschung*, 24/25, pp. 67-86.
- Chron. Edess* = Ignazio Guidi (a cura di), *Chronica minora*, I-II, *Chronicum*, Leuven, Peeters, 1903.
- Csepregi, Ildikó, 2007. *The Compositional History of Greek Christian Incubation Miracle Collections: Saint Thecla, Saint Cosmas and Damian, Saint Cyrus and John, Saint Artemios*, Tesi di dottorato, Budapest, Central European University.
- David-Danel, Marie Louise, 1958. *Iconographie des saints médecins Côme et Damien*, Lille, Morel & Corduant.
- Delehaye, Hippolyte, 1912. *Les origines du culte des martyrs*, Bruxelles, Société des Bollandistes.
- , 1925. «Les recueils antiques de miracles des saints», in *Analecta Bollandiana*, 43, pp. 5-85.

- Deubner, Ludwig, 1907. *Kosmas und Damian, Texte und Einsleitung*. Leipzig / Berlin, Teubner.
- Dolbeau, François, 1989. «Le rôle des interprètes dans les traductions hagiographiques d'Italie du Sud», in Geneviève Contamine (éd.), *Traduction et traducteurs au Moyen Âge: Actes du colloque international du CNRS organisé à Paris, Institut de recherche et d'histoire des textes les 26-28 mai 1986*, Paris, Éditions du CNRS, pp. 145-162.
- Dutschke, C.W., 1989. *Guide to Medieval and Renaissance Manuscripts in the Huntington Library, with the assistance of R. H. Rouse, Sara S. Hodson, Virginia Rust, Herbert C. Schulz, and Ephrem Compte*, 2 voll, San Marino, CA, Huntington Library.
- Easton, Martha. 2001. *The Making of the Huntington Library "Legenda aurea" and the Meanings of Martyrdom*, Tesi di dottorato, New York, NY, University of New York.
- van Esbroek, Michel, 1981. «La diffusion orientale de la légende des saints Cosme et Damien», in *Hagiographie, cultures et sociétés, IV^e-XII^e siècles: actes du colloque organisé à Nanterre et à Paris (2-5 mai 1979)*, Paris, Études augustiniennes, pp. 61-77.
- Étienne de Bourbon, *Tract. de div. mat. praed.* = *Tractatus de diversis materiis predicabilibus*, a cura di Jacques Berlioz, I (2002), II (2015), III (2006), Turnhout, Brepols.
- Ferrari, Guy, 1957. *Early Roman Monasteries: Notes for the history of the monasteries and convents at Rome from the V through the X century*, Città del Vaticano, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana.
- Festugière, A.-J., 1971. *Collections grecques de miracles. Sainte Thècle, saints Côme et Damien, saints Cyr et Jean (extraits), saint Georges*, Paris, Picard.
- Fichtner, Gerhard, 1968. «Das verpflanzte Mohrenbein – Zur Interpretation der Kosmas-und-Damian-Legende», in *Medizinhistorisches Journal*, 3, pp. 87-100.
- Fracchia, Carmen, 2013. «Spanish depictions of the Miracle of the Black Leg», in Zimmerman (edited by) 2013, pp. 79-91.
- Gamboso, Vergilio, 1997. «*Liber miraculorum*» e altri testi medievali, Padova, Messaggero.
- Giannarelli, Elena (a cura di), 2002. *Cosma e Damiano: dall'Oriente a Firenze*. Testi di Angela Dillon Baussi, Firenze, Edizioni della Meridiana.
- González, Ramón Jordi, 1973. *Iconografía de los santos Cosme y Damián*, Barcelona, Oficial de Farmaéuticos de la provincia de Barcelona.
- Gregorio di Tours, *Lib. in gl. mart* = Bruno Krusch (a cura di), *Liber in gloria martyrum*, in *Gregorii Turonensis Opera*, II, pp. 34-111.
- Hamilton, David, 2012. *A History of Organ Transplantation: Ancient Legends to Modern Practice*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press.
- Harrold, Jillian, 2007. *Saintly Doctors: The Early Iconography of SS. Cosmas and Damian in Italy*, Tesi di dottorato, University of Warwick.
- Heng, Geraldine, 2015. «An African Saint in Medieval Europe: The Black Saint Maurice and the Enigma of Racial Sanctity», in Molly H. Bassett /

- Vincent W. Lloyd (edited by), *Sainthood and Race: Marked Flesh, Holy Flesh*, Londra, Routledge, pp. 18-44.
- Hernigou, Philippe, 2014. «Bone transplantation and tissue engineering, part I. Mythology, miracles and fantasy: from Chimera to the Miracle of the Black Leg of Saints Cosmas and Damian and the cock of John Hunter», in *International Orthopaedics*, 38, pp. 2631-2638.
- Iacopo da Varazze, *LA = Legenda aurea, con le miniature del codice ambrosiano C 240 inf.*, testo critico riveduto e commentato a cura di Giovanni Paolo Maggioni, traduzione italiana coordinata da Francesco Stella, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2007.
- Ingallinella, Laura, 2014. «Notizia sulle fonti di un volgarizzamento di Giovanni Cherichi (Firenze, Ricc. 1390)», in *Medioevo romanzo*, 38, pp. 170-181.
- , in c. s. «Per l'edizione del cosiddetto *Légendier français methodique* (LFr): un primo esame in prospettiva testuale», in *Actes du XXVIII^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes (Roma, 2016)*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag.
- Jacquet, Judith-Danielle, 1983. «Le miracle de la jambe noire», in *Les miracles miroirs des corps*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, pp. 21-52.
- Janin, R., 1969. *La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin. Première partie, Le siège de Constantinople et le patriarcat œcuménique. Tome III, Les églises et les monastères*, Paris, Institut français d'études byzantines.
- Jean de Mailly, *Abbr.* = Giovanni Paolo Maggioni (a cura di), *Abbreviatio in gestis et miraculis sanctorum. Editio princeps*, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo.
- Jović, Nebojša J. / Marios Theologou, 2015. «The miracle of the black leg: Eastern neglect of Western addition to the hagiography of Saints Cosmas and Damian», in *Acta medico-historica adriatica: AMHA*, 13, pp. 329-344.
- Julien, Pierre, 1959. «Saint Côme et saint Damien portraitureés», in *La Pharmacie française*, 63, pp. 7-11.
- , 1968. «Saint Côme et saint Damien en leur chapelle de La Llau (Pyrénées-Orientales)», in *Histoire des sciences médicales*, 2: 147-54.
- Julien, Pierre / François Ledermann, 1985. *Saint Côme et saint Damien. Culte et iconographie; Colloque, Mendrisio, 29-30 IX 1985*, Zürich, Juris Druck.
- Kahan, Barry D., 1981. «Cosmas and Damian in the 20th Century?», in *New England Journal of Medicine*, 305, pp. 280-281.
- Kaplan, Paul H.D., 1985. *The Rise of the Black Magus in Western Art*, Ann Arbor, University of Michigan Research Press.
- Kennedy, Vincent Lorne, 1938. *The saints of the canon of the mass*, Città del Vaticano, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana.
- Lehrman, A., 1994. «The miracle of St. Cosmas and St. Damian», in *Plastic and Reconstructive Surgery*, 94, pp. 218-221.
- Lib. pont.* = L. Duchesne (éd.), *Le Liber pontificalis*, Paris, Thorin, 1886.
- Lippi, D., 2009. «The transplant of the white man's leg: a novel representation of Cosma and Damians miracle», in *International Journal of Immunopathology and Pharmacology*, 22, pp. 517-520.

- López Campuzano, Julia, 1996. «Iconografía de los santos sanadores (II): San Cosme y San Damián», in *Anales de Historia del Arte*, 6, pp. 255-266.
- Luongo, Giuseppe, 1997. «Il “dossier” agiografico dei Santi Cosma e Damiano», in Sandro Leanza (a cura di), *Sant’Eufemia d’Aspromonte: atti del Convegno di studi per il bicentenario dell’autonomia, Sant’Eufemia d’Aspromonte, 14-16 dicembre 1990*, Soveria Mannelli, Rubbettino, pp. 33-89.
- Lutterbach, Hubertus, 1996. «Der Christus medicus und die Sancti medici. Das wechselvolle Verhältnis zweier Grundmotive christlicher Frömmigkeit zwischen Spätantike und Früher Neuzeit», in *Saeculum*, 47, pp. 239-281.
- Maggioni, Giovanni Paolo, 2003. «Parole taciute, parole ritrovate. I racconti agiografici di Giovanni da Mailly, Bartolomeo da Trento e Iacopo da Varazze», in *Hagiologica*, 10, pp. 183-200.
- Maggioni, F. / G. Maggioni, 2014. «A closer look at depictions of Cosmas and Damian», in *American Journal of Transplantation: Official Journal of the American Society of Transplantation and the American Society of Transplant Surgeons*, 14, pp. 494-495.
- Martini, Emidio, 1902. *Catalogo dei manoscritti greci esistenti nelle biblioteche italiane*, II, *Catalogus codicum Graecorum qui in Bibliotheca Vallicellana Romae adservantur*, Milano, Hoepli.
- Maskarinec, Maya, 2015. *Building Rome Saint by Saint. Sanctity from abroad at home in the city (6th-9th century)*, Tesi di dottorato, University of California, Los Angeles.
- Massons, Josep, 1985. «Iconographie de saint Côme et saint Damien en Catalogne», in Julien / Lederman (edited by) 1985, pp. 79-86.
- Melga, Michele (a cura di), 1857. *Leggenda dei Santi Cosma e Damiano, scritta nel buon secolo della lingua e non mai fin qui stampata*, Napoli, Stamperia de’ fratelli Trani.
- Meyer, Paul, 1897. «Notice du ms. BnF, fr. 6447 (traduction de divers livres de la Bible-Légendes des saints)», in *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, 35, pp. 435-510.
- Mombritius = Bonino Mombrizio, *Sanctuarium, seu Vitae Sanctorum*, cur. duo monachi solesmenses, Milano, Tip. del Mombritius, 1478 (ris. anast. Hildesheim / New York, Georg Olms Verlag, 1978).
- Novembri, Valeria, 2002. «Manoscritto Laurenziano Pluteo 20.8. Edizione e traduzione», in Giannarelli (a cura di), 2002, pp. 149-191.
- Pagano, Mario, 2004. «La Vita in siciliano dei Beati Cosma e Damiano tradotta da un volgarizzamento catalano della Legenda aurea», in *Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani*, 20, pp. 17-45.
- , 2011. «La vita dei SS. Cosma e Damiano nel più antico volgarizzamento toscano della Legenda aurea: ms. Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1254 (Q. I. 11)», in Eliana Creazzo / Silvia Emmi / Gaetano Lalomia (a cura di), *Racconto senza fine. Per Antonio Pioletti*, Soveria Mannelli, Rubbettino, pp. 271-286.
- Perraymond, Myla, 1998. «Linee di diffusione del culto dei santi Anargiri attraverso le testimonianze monumentali ed epigrafiche del VI secolo», in

- Acta XIII Congressus Internationalis Archaeologiae Christianae / Radovi XIII. Međunarodnog kongresa za starokršćansku arheologiju, Split-Poreč 25.9.-1.10.1994, II: L'époque de Justinien et les problèmes des VI^e et VII^e siècles, 673-86, Città del Vaticano, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana.*
- Perrot, Jean-Pierre, 1980. *Le passionnaire français: recherches sur les Passions en prose des premiers siècles (apôtres, martyrs, vierges) appartenant en propre aux légendiers français méthodiques (XIII^e-XV^e s.)*, Thèse pour l'obtention du Doctorat d'État, Paris III-Sourbonne Nouvelle.
- , 2006. *Livre della vie des sainz apostres et de leur passion. Légendier d'apôtres en scripta franco-italienne (ms Lyon, Bibliothèque municipale 866)*. Chambéry, Université de Savoie.
- PG = J.P. Migne (a cura di), *Patrologiae cursus completus. Series Graeca*, Paris, Apud J.P. Migne Editorem, 1857-1886.
- PL = *Patrologiae cursus completus. Series latina*, a cura di J.P. Migne, Paris, Apud J.P. Migne Editorem, 1844-1865, 271 voll.
- Price, Douglas B. / Neil J. Twombly, 1978. *The Phantom Limb Phenomenon: A Medical, Folkloric, and Historical Study: Texts and Translations of 10th to 20th Century Accounts of the Miraculous Restoration of Lost Body Parts*, Washington, Georgetown University Press.
- Renberg, Gil, 2017. *Where Dreams May Come: Incubation Sanctuaries in the Greco-Roman World*, Leiden / Boston, Brill.
- Rey, André-Louis, 1991. «Un manuscrit de la Renaissance contenant les Homérocentra: le Palat. gr. 326 complété par des sections du recueil factice Vallic. F 16», in Guglielmo Cavallo / Giovanni De Gregorio (a cura di), *Scritture, libri et testi nelle aree provinciali di Bisanzio. Atti del seminario di Erice (18-25 settembre 1988)*, Spoleto, Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, I, pp. 603-616.
- Rinaldi, E., 1987. «The First Homoplastic Limb Transplant according to the Legend of Saint Cosmas and Saint Damian», in *Italian Journal of Orthopaedics and Traumatology*, 13, pp. 393-406.
- Rutt, Richard, 1994. «Saints Cosmas and Damian: patron saints of medicine. A story from prayers and pictures?», in *Journal of Medical Biography*, 2, pp. 48-52.
- Schlich, Thomas, 1995. «How Gods and Saints Became Transplant Surgeons: The Scientific Article as a Model for the Writing of History», in *History of Science*, 33, pp. 311-331.
- Sigebert de Gembloux, *Chronographia* = L.C. Bethmann (a cura di), *Sigeberti monachi Gemblacensis Chronographia a. 381-1111*, Hannover, Hahn, 1844 (MGH, SS, 6).
- Simpson, Bob, 2014. «Fifteenth Century Problems for the Twenty-First Century Gift: Human Tissue Transactions in Ethnically Diverse Societies», in *Anthropological Forum*, 24, pp. 338-350.
- Skrobucha, Heinz, 1965. *Kosmas und Damian*, Recklinghausen, A. Bongers.
- Squifflet, Jean-Paul, 2003. «From leg transplantation by St Cosmas and St Damian to the modern era», in *Acta Chirurgica Belgica*, 103, 6-9.

- Surius = Laurentius Surius, *De probatis sanctorum historiis*, 12 voll., Köln, Sumptibus Ioannis Krepis & Hermannii Mylii, 1618.
- Tausend, Monika (a cura di), 1995. *Die altokzitanische Version B der «Legenda aurea»: Ms. Paris, Bibl. nat., n. acq. fr. 6504*, Tübingen, Niemeyer Verlag.
- Theler, Pierre-Yves, 2014. *L'image de la greffe: iconographie, anthropologie et restauration de l'intégrité corporelle dans l'art occidental du Moyen Age tardif et de la Renaissance*, Tesi di dottorato, Fribourg, Université de Fribourg.
- , 2015. «Le miracle de la jambe noire - Entre discours médical et fascination artistique», in Barbara Denis-Morel (éd.), *Corps recomposés: greffe et art contemporain*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, pp. 33-44.
- Thunø, Erik, 2011. «Inscription and divine presence: golden letters in the early medieval apse mosaic», in *Word & Image*, 27, pp. 279-291.
- Vincent de Beauvais, *Spec. hist. = Speculum historiale*, Graz, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1965 (rist. anst. dell'ed. Duaci, Ex officina typographica Baltazaris Belleri, 1624).
- Widukind, *Rer. gest. Sax.* = Hans-Eberhard Lohmann / Paul Hirsch (a cura di), *Widukindi monachi Corbeiensis Rerum gestarum Saxoniarum libri tres / Die Sachsengeschichte des Widukind von Korvei*, Hannover, Hahnsche Buchhandlung, 1935 (MGH, SS rer. Germ., 60).
- Wittmann, Anneliese, 1967. *Kosmas und Damian. Kulturausbreitung und Volksdevotion*, Berlin, Schmidt.
- Young, Douglas C.C., 1953. «A codicological inventory of Theognis manuscripts, with some remarks on Janus Lascaris' contamination and the Aldine editio princeps», in *Scriptorium*, 7, pp. 3-36.
- Zacour, Norman P. / Harry W. Hazard, 1985. *A History of the Crusades, V, The Impact of the Crusades on the Near East*, Madison, University of Wisconsin Press.
- Zimmerman, Kees (a cura di), 2013. *One Leg in the Grave Revisited: The miracle of the transplantation of the black leg by the saints Cosmas and Damian*, Groningen, Barkhuis.

Sebastiano Italia

LA LUCE, LE GERARCHIE CELESTI
E L'UNIVERSO TRIPARTITO (*PAR.* XXVIII-XXIX)

Nel *Poema sacro* la luce ordina e distingue, obbedendo a una raffinata dinamica poetica di differenziazioni icastiche e di corrispettivi analogici; «metafore e sinestesie si incaricano di tracciare come orme segnate nel “capo” del poeta-scriba»¹. In questo *reditus in Deum* è la luce che distingue e orienta la visione dell'*agens*, a cui è concessa la facoltà di scorgere le tracce dell'*ordo rerum* che «l'universo a Dio fa simigliante» (*Par.* I, 105).

Tema dominante del canto XXVIII è quello della creazione degli angeli – inscritto in quello della creazione del primo giorno. Di questo processo il Padre è causa efficiente, «Prima Cagione»; le altre due persone della Trinità partecipano all'atto della creazione, anche se è solo Dio Padre il soggetto unico della volontà creatrice.

Già nel *Convivio* Dante aveva esposto, rifacendosi ai *Moralia* (XXXII, 48)² di papa Gregorio Magno, la teoria del diverso modo di contemplare Dio da parte di ciascuno degli ordini angelici (*Cv.* II, v, 6)³:

Lo primo è quello de li Angeli, lo secondo de li Arcangeli, lo terzo de li Troni; e questi tre ordini fanno la prima gerarchia: non prima quanto a nobilitate, non a creazione (ché più sono l'altre nobili e tutte furono insieme create), ma prima quanto al nostro salire a loro altezza. Poi sono le Dominazioni; appresso le Virtuti; poi li Principati; e questi fanno la seconda gerarchia. Sopra questi sono le Potestati e li Cherubini, e sopra tutti sono li Serafini: e questi fanno la terza gerarchia.

¹ Cfr. Ariani (2015: 58).

² Cfr. anche *Homiliae* (XXXIV, 7).

³ Brambilla Ageno (1995).

La gerarchia più alta contempla «la potenza somma del Padre». Lo svolgimento dantesco prosegue, indicando in maniera dettagliata cosa contemplano la seconda e la terza gerarchia, e successivamente cosa contemplano gli ordini presenti in ciascuna delle tre gerarchie. Tuttavia ciascuna persona della Trinità è considerata da Dante in tre differenti maniere: il Padre contempla la prima gerarchia; il Figlio contempla la seconda gerarchia; lo Spirito Santo la terza (*Cv.* II, v, 8-9):

Ché si può contemplare de la potenza somma del Padre; la quale mira la prima gerarchia, cioè quella che è prima per nobilitade e che ultima noi annoveriamo. E puotesi contemplare la somma sapienza del Figliuolo; e questa mira la seconda gerarchia. E puotesi contemplare la somma e ferventissima caritate de lo Spirito Santo; e questa mira l'ultima gerarchia, la quale, più propinqua, a noi porge de li doni che essa riceve.

Era stato Dionigi Areopagita⁴ il primo a ordinare le essenze angeliche in gruppi ternari (*Coel. hier.*, VI, 2)⁵:

La Sacra Scrittura ha chiamato con nove nomi manifestativi tutte le sostanze celesti. Il nostro divino iniziatore li divide in *tre triplici disposizioni* e dice che la prima è quella che sta sempre accanto a Dio e che, secondo la tradizione, è unita a lui strettamente prima di ogni altra e senza intermediari: infatti, *i santissimi Troni* e gli ordini che hanno molti occhi e molte ali, i cui nomi ebraici sono *Cherubini e Serafini*, secondo una vicinanza che supera tutte le altre, sono collocati senza intermediari intorno a Dio, e ciò viene tramandato dalla rivelazione dei sacri scritti. Quel nostro glorioso maestro spiega che questa disposizione ternaria forma una sola gerarchia coordinata e veramente prima, di cui nessun'altra è più conforme a Dio e più attigua senza intermediari alle illuminazioni prime della Tearchia. La seconda dice che è quella composta dalle *Potestà*, dalle *Dominazioni* e dalle *Potenze*, e la terza dalle ultime due gerarchie celesti, ossia dalla disposizione degli *Angeli, Arcangeli e Principati*.

Questo ordine del cosmo garantisce a Dante, *agens e auctor*, di visualizzare ed esperire un ordine paradisiaco leggibile, pur nella sua complessità, come un “volume” squadernato – come sarà poi il *Paradiso* scritto da Dante autore.

⁴ Per lo scarto tra Dionigi e *Convivio* di Dante cfr. Sbacchi (2006: 21-58).

⁵ Scazzoso/Bellini (2009). Cfr. Roques (1996) Si cita, per comodità, il testo in traduzione italiana.

In seguito, giunto alle soglie dell'Empireo, Dante corregge quanto esposto nel *Convivio*, facendo sigillare la teoria dionisiana⁶ dalle parole di Beatrice, *magistra sapientiae* (*Par.* XXVIII, 97-132)⁷:

E quella che vedëa i pensier dubi
ne la mia mente, disse: «I cerchi primi
t'hanno mostrato Serafi e Cherubi. 99

Così veloci seguono i suoi vimi,
per somigliarsi al punto quanto ponno;
e posson quanto a veder son sublimi. 102

Quelli altri amori che 'ntorno li vonno
si chiaman Troni del divino aspetto,
per che 'l primo ternaro terminonno; 105
e dei saper che tutti hanno diletto
quanto la sua veduta si profonda
nel vero in che si queta ogni intelletto. 108

Quinci si può veder come si fonda
l'esser beato ne l'atto che vede,
non in quel ch'ama, che poscia seconda; 111
e del vedere è misura mercede,
che grazia partorisce e buona voglia:
così di grado in grado si procede. 114

L'altro ternaro, che così germoglia
in questa primavera sempiterna
che notturno Ariete non dispoglia, 117
perpetüalmente 'Osanna' sberna
con tre melode, che suonano in tree
ordini di letizia onde s'interna. 120

In essa gerarchia son l'altre dee:
prima Dominazioni, e poi Virtudi;
l'ordine terzo di Podestadi è. 123

Poscia ne' due penultimi tripudi
Principati e Arcangeli si girano;
l'ultimo è tutto d'Angeli ludi. 126

Questi ordini di su tutti s'ammirano,
e di giù vincon sì, che verso Dio
tutti tirati sono e tutti tirano. 129

⁶ Cfr. san Paolo, *Ef.*, I, 21: «Dio mostrò la propria potenza in Cristo, risuscitando da morte ai cieli, al di sopra di ogni principato, potenza, virtù, dominazione»; *Col.* I, 16: «Cristo è l'immagine di Dio invisibile, perché in lui sono state riposte tutte le potenze dei cieli e della terra: sia troni, sia dominazioni, sia principati, sia potestà».

⁷ Petrocchi (1994).

E Dïonisio con tanto disio
 a contemplar questi ordini si mise,
 che li nomò e distinse com'io. 132

Vale la pena rileggere e soffermarsi su quanto dichiara Beatrice in merito all'essere beato (*Par.* XXVIII, vv. 109-114):

Quinci si può veder come si fonda
 l'esser beato ne l'atto che vede,
 non in quel ch'ama, che poscia seconda; 111
 e del vedere è misura mercede,
 che grazia partorisce e buona voglia:
 così di grado in grado si procede. 114

La condizione di beatitudine si fonda – è questa l'idea guida di tutta la terza cantica – sulla visione, «l'atto che vede», intesa come “conoscenza intellettuale” di Dio. Su questo dato ci soffermeremo prima di concludere.

È stato notato da tutti gli esegeti il fatto che qui Dante presenti un ordinamento differente da quello proposto nel *Convivio*. L'innovazione riguarda in particolare i Principati, che slittano al primo ordine della terza gerarchia, e soprattutto i Troni, posti al terzo ordine della prima gerarchia. Così facendo Dante compie una scelta consapevole accreditando la verità rivelata da Dionigi (*Coel. hier.*, VII, 1; IX, 1):

Noi, accettando questo ordine delle sante gerarchie, diciamo che ogni denominazione delle intelligenze celesti esprime la proprietà divina insita in ciascuna di essa. Quelli che conoscono l'ebraico sanno che l'appellativo di Serafini significa o «quelli che ardono» o «quelli che riscaldano», mentre il nome di Cherubini significa «la pienezza della conoscenza» o «la effusione della sapienza» [...] Quanto al nome dei Troni altissimi e sovracelesti, esso indica il loro perfetto distacco da ogni soggezione celeste e la loro tendenza sovramondana verso ciò che è elevato [...].

Il nome di Principati celesti significa la loro forza divina di comandare e di guidare con un ordine sacro e convenientissimo alle potenze destinate a comandare, e la loro capacità di volgersi completamente al Principio che supera ogni principio, nonché quella di condurre gli altri con il loro comando e infine di modellarsi, per quanto possono, secondo quel Principio che è causa dei Principati e di cui manifestano pure l'ordine soprasostanziale mediante l'armonia delle potenze che li guidano.

Il rimando al magistero di Dionigi diviene funzionale per Dante al fine di esaltare, col suggello dell'autorità apostolica, il pro-

prio viaggio ultramondano⁸. È fuor di questione che il medioevo latino assumeva il *corpus* dionisiano come effettivamente redatto da un diretto discepolo di san Paolo: Dionigi, giudice dell'Areopago, e poi vescovo di Atene. A questi l'apostolo Paolo aveva tramandato gli *arcana* della sua visione paradisiaca descritta nella seconda Lettera ai Corinzi (2 *Cor.* 12, 1-6). Conferire al vescovo ateniese l'*auctoritas* della conoscenza di questi arcani diventava funzionale per Dante per poter convalidare l'autorevolezza della propria rivelazione espressa nel *Paradiso* e fare di se stesso un novello Paolo⁹ – «Io non Enëa, io non Paulo sono» (*Inf.* II, 32). Dante, giunto a quest'altezza, non poteva più ribadire quanto teorizzato nel trattato filosofico.

Certo, l'adesione alla dottrina dionisiana comportava per Dante una ritrattazione di quanto aveva asserito nel *Convivio*. Tuttavia, come per la confutazione della teoria delle macchie lunari espressa in *Paradiso* II, anche qui Beatrice discute, confuta e infine risolve errori e dubbi del pellegrino. Dopo questo passaggio e l'arrivo dell'*agens* presso l'Empireo, errori dottrinali e dubbi intellettuali non saranno più ammissibili.

Poco più avanti, in *Paradiso* XXIX, nel giro di cinque terzine, Beatrice descrive l'atto della creazione (*Par.* XXIX, 22-36):

Forma e materia, congiunte e purette, usciro ad esser che non avia fallo, come d'arco tricordo tre saette.	24
E come in vetro, in ambra o in cristallo raggio respande sì, che dal venire a l'esser tutto non è intervallo,	27
così 'l triforme effetto del suo sire ne l'esser suo raggiò insieme tutto senza distinzione in essordire.	30
Conretrato fu ordine e costrutto a le sustanze; e quelle furon cima nel mondo in che puro atto fu prodotto;	33

⁸ Cfr. Nardi ([1930] 1967: 167-214). È possibile che Dante avesse avuto più tardi conoscenza piena delle opere di Dionigi; da ciò potrebbe derivare la necessità di un ripensamento di quanto dichiarato nel *Convivio*. È chiaro che il recupero di Dionigi permetteva al poeta di ribadire l'esperienza paolina e di suggellarla con l'*auctoritas* del discepolo ateniese. Cfr. Padoan (1974: 184 ss).

⁹ Cfr. *Coel. hier.*, I, 3; X, 3.

pura potenza tenne la parte ima;
 nel mezzo strinse potenza con atto
 tal vime, che già mai non si divima. 36

Dante condensa il frutto di una esegesi secolare, rivolta nella fat-tispecie a *Genesi* I, 1-5. È certamente il culmine della tensione me-tafisico-cosmogonica di tutto il poema¹⁰.

Sono squadernati il *quomodo*, il *quid* e l'*ubi*: il gesto, l'atto di creazione e il suo risultato. L'atto creativo, inteso nella sua simulta-neità, è espresso con l'immagine dell'arco tricolore, dal quale il Creatore scocca tre frecce. La prima dà esistenza alla pura "forma" o "atto" – le intelligenze –; la seconda produce la materia "pura" o "potenza" – la materia informe neoplatonica (*ousìa*) –; la terza dà esito ai cieli, unione di potenza e atto. L'istantaneità, e la contem-poraneità, del processo creativo è resa con l'immagine del raggio di luce¹¹: l'esito è l'ordine e la struttura delle sostanze create simulta-neamente. Sulla base di questa gerarchia i "puri" atti occupano la posizione più elevata; in mezzo stanno i cieli; nel posto più basso la pura materia.

Questa costruzione dell'universo costituisce senz'altro «una delle più grandiose immaginazioni del pensiero medievale»¹². Da una par-te troviamo l'*ordine*, afferente alla gerarchia degli enti, mentre il *co-strutto* rimanda a qualcosa di strutturale, all'equilibrio e all'interdi-pendenza delle parti.

Per mezzo delle metafore utilizzate il poeta sta tentando, *per dis-similia*, di fissare quel momento, inimmaginabile dall'intelletto uma-no, quel punto, l'*ubi*, dal quale la visione mistica del divino si espan-de – il *quando* –, lasciando scaturire uno splendore visibile solo nella molteplicità delle sostanze angeliche, immediato esito dell'atto crea-tore. L'atto di creazione diviene così un prisma di riflessi legato all'«atto puro» fatto di luce, la quale avvolge e sigilla le forme create nella luce visibile.

La teorizzazione dell'utilizzo metaforico di immagini dissimili, utilizzate con lo scopo di restituire la realtà sovrasensibile e pertanto

¹⁰ Cfr. Mineo ([1997] 2005: 249).

¹¹ Cfr. D'Agostino (2015: 871); Nardi ([1956] 1990: 197); Mineo ([1997] 2005: 250); Mellone ([1974] 2005: 157-74).

¹² Bosco/Reggio (1979, vol. III: 519).

inafferrabile dai sensi umani, era stata teorizzata dallo stesso Dionigi, il quale, prima di trattare la materia angelica, così si era espresso (*Coel. hier.*, II, 3)¹³:

L'uno procede, com'è evidente, attraverso le sacre immagini adeguate al loro oggetto, l'altro invece si viene foggando attraverso *figurazioni dissimili* conducenti verso un aspetto assai dissimile e lontano.

Il sermone di Beatrice, riportato poco prima, focalizza, nelle terzine successive, la dottrina della creazione degli angeli, alla quale è necessario accennare per poter chiarire questo discorso sull'ordine celeste. In accordo con la tradizione cristiana – e in polemica con Girolamo (*Ad Titum*, I 2) –, Dante credeva all'esistenza di varie gerarchie di angeli, non tutti preposti alla rotazione dei cieli. Per bocca di Beatrice il poeta ribadisce la sua aderenza alla Scrittura: la verità¹⁴. Procedendo in questa maniera, Dante, che si era fatto investire *scriba Dei*, si pone consapevolmente al di sopra di ogni dibattito teologico delle scuole del tempo. Egli sta guardando coi propri occhi «là 've s'appunta ogne *ubi* e ogne *quando*» (v. 12), ed è in grado di poter riferire ai propri lettori la verità sulla cosmogonia e sull'ordine dell'universo, al di sopra delle diatribe di ogni singola scuola¹⁵.

Liberandosi man mano di quei “fantasmi” – le *species* delle realtà sensibili, propri della tradizione aristotelica – che gli impediscono di ricevere la luce divina – luce metafisica e intellettuale – Dante sta gradualmente portando a perfezione il suo processo conoscitivo. Questi “fantasmi”, utili per la rappresentazione dei primi due regni, sono adesso un impedimento per lo *scriba* che deve predisporre il proprio intelletto a ricevere l'illuminazione divina e le rivelazioni mistiche delle realtà paradisiache: lo *scriba* deve adeguare il linguaggio allegorico, fin qui utilizzato, facendolo coesistere in sinergia con quello anagogico, passando così dal sensibile all'intelligibile¹⁶. Ciò costringe Dante a sottoporre a durissima prova le sue facoltà intellettive e il suo linguaggio poetico, confessandone, all'acme della *visio*, i propri limiti: «all'alta fantasia qui mancò possa» (*Par.* XXXIII, 142).

¹³ Cfr. *Theol. Myst.*, I, 2 e III; *Div. nom.*, I, 5; II, 3-4.

¹⁴ Cfr. D'Agostino (2015: 874; 876 n. 59); Pertile (2005).

¹⁵ Cfr. Aversano (2000); Calenda (2003: 24-26).

¹⁶ Cfr. D'Agostino (2015: 892).

Prima di uscire dal tempo e dallo spazio per fare il suo ingresso nell'Empireo, Dante sente l'esigenza non solamente di ri-scrivere il *Genesi*, ma anche di dar luogo, per un'ultima volta, alle istanze sapienziali e profetiche¹⁷, che del resto hanno dato forma a tutta l'opera, nel tentativo di una conciliazione tra tempo umano ed eternità¹⁸.

Prima di avviarcì a conclusione è bene fissare un paio di punti. Il primo: il vero – ripetutamente chiamato in causa da Beatrice – altri non può essere che Dio, luce di verità. Il secondo: la beatitudine celeste, premio per i giusti, si realizza non solamente nella partecipazione dell'amore di Dio, quanto soprattutto nella sua visione, intesa nel senso proprio di *visio intellectualis*, nella quale «si cheta l'anima nostra»¹⁹.

Le correnti che animavano il dibattito teologico di quegli anni dissentivano sul tema del premio dei beati: per il misticismo di marca francescana esso era inteso come partecipazione dell'amore di Dio; per la corrente razionalista, ispirata al tomismo, consisteva nella visione di Dio. Per i primi, e nello specifico Duns Scoto, il fondamento della beatitudine è l'amore per Dio; per i secondi la beatitudine consisteva invece esclusivamente nella *visio intellectualis*²⁰.

In vero, era stato già sant'Agostino a porre la questione, dichiarando che «beatitudo [...] est gaudium de veritate»²¹. Prosegue il vescovo di Ippona:

Hoc est enim gaudium de te, qui veritas es, deus, inluminatio mea, salus faciei meae, deus meus [...] Ubi enim invenii veritatem, ibi inveni deum meum, ipsam veritatem²².

Muovendo da Agostino, san Tommaso dedica ampio spazio al tema della beatitudine, giungendo ad affermare che la beatitudine ultima coincide con la visione divina: «ultima est perfecta beatitudo non potest esse nisi in visione divinae essentiae»²³.

¹⁷ Cfr. Mineo (1968).

¹⁸ Cfr. Pasquazi (1966: 366; 378-81).

¹⁹ (*Conv.* II, xiv, 20).

²⁰ Cfr. Nardi ([1930] 1967: 204 ss).

²¹ *Conf.*, X, 23, 33.

²² *Conf.*, X, 24, 35.

²³ *Summa Theologiae*, I-II qu. 3 a. 8. Tema ripreso da Dante anche in *Monarchia* III, xv, 7.

È il momento di ritornare a Dante. Nel tentativo di proporre una sintesi tra le due correnti, il poeta tenta una conciliazione tra i due momenti del processo di beatitudine: l'amore e la conoscenza razionale. L'amore è certamente un momento della beatitudine, ma non il primo; esso scaturisce solamente dalla conoscenza razionale e beatifica – momento primo e fondante –, dalla visione del «vero in che si queta ogni intelletto» (*Par.* XXVIII, 108). Il punto di conciliazione proposto da Dante diviene così sintesi tra desiderio di conoscenza estatica – il «disio» –, e di conoscenza razionale, *visio intellectualis* – il «velle».

Dopo l'ingresso nel cielo di «pura luce» (*Par.* XXX, 39), la visione dei nove cori angelici, concentrici al punto più luminoso, si trasforma²⁴; qui Dante, libero dai lacci umani, sperimenta la perfezione della visione: angeli e beati rivestiti dei corpi e fasciati di luce, come avverrà dopo il Giudizio.

BIBLIOGRAFIA

- Ariani, Marco, 2010. *Lux inaccessibilis. Metafore e teologia della luce nel "Paradiso" di Dante*, Roma, Aracne.
- , 2015. «Canto I. 'Alienatus animus in corpore': deificazione e ascesa alle sfere celesti», in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni*, III *Paradiso*, 1. Canti I-XVII, Roma, Salerno Editrice, pp. 27-60.
- Aversano, Mario, 2000. «Canto XXIX», in *Lectura Dantis Neapolitana*, a cura di P. Giannantonio, *Paradiso*, Napoli, Liguori, pp. 553-87.
- Boitani, Piero, 2002. «Creazione e cadute di "Paradiso" XXIX», in *L'Alighieri*, 43, pp. 87-103.
- Bosco, Umberto / Giovanni Reggio (a cura di), 1979. Dante Alighieri, *La Divina commedia*, Firenze, Le Monnier, 3 voll.
- Brambilla Ageno, Franca, 1995. Dante Alighieri, *Convivio*, a cura di F. B. A., Firenze, Le Lettere, 2 voll.
- Calenda, Corrado, 2003. «Una lettura di "Paradiso" XXIX: culmine e dissoluzione della quaestio nella poesia dottrinale della "Commedia"», in *Tenzone*, 4, 2003, pp. 11-30.
- Cristaldi, Sergio, 2010. «"Paradiso" XXX-XXXI. Profili oltre il tempo e oltre lo spazio», in *Esperimenti danteschi. Paradiso*, a cura di Tommaso Montorfano, Genova-Milano, Marietti, pp. 285-302.

²⁴ Cfr. *Coel. hier.*, XV, 2.

- D'Agostino, Alfonso, 2015. «Canto XXIX. Angeli e demoni: cosmogonia, tempo umano ed eternità», in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni*, III *Paradiso*, 2. Canti XVIII-XXXIII, Roma, Salerno Editrice, pp. 854-893.
- Mellone, Attilio, [1974] 2005. «Il canto XXIX del “Paradiso”», in *Saggi e letture dantesche*, Angri, Gaia.
- Mineo, Nicolò, 1968. *Profetismo e apocalittico in Dante. Strutture e temi profetico-apocalittici in Dante: dalla “Vita Nuova” alla “Commedia”*, Catania, Università di Catania, Facoltà di Lettere e Filosofia.
- , [1997] 2005. «Per l'interpretazione del canto XXIX del “Paradiso”», in Id., *Dante. Un sogno di armonia terrena*, 2 voll., Torino, Tirrenia Stampatori, vol. II, pp. 243-261.
- Moevs, Christian, 2005. *The Metaphysics of Dante's “Comedy”*, New York, Oxford University Press.
- Nardi, Bruno, [1930] 1967. «La dottrina dell'Empireo nella sua genesi storica e nel pensiero dantesco», in Id., *Saggi di filosofia dantesca*, Firenze, La Nuova Italia, pp. 167-214.
- , [1956] 1990. «Il canto XXIX del “Paradiso”», in *«Lecturae» e altri studi danteschi*, a cura di Rudy Abardo, Firenze, Le Lettere.
- Padoan, Giorgio, 1974. «Il canto XXVIII del “Paradiso”», in *Nuove letture dantesche*, vol. VII, pp. 175-191.
- Pasquazi, Silvio, 1966. «Alle soglie dell'Empireo», in Id., *All'eterno del tempo. Studi danteschi*, Roma, Bulzoni, pp. 365-381.
- Pertile, Lino, 2005. *La punta del disio. Semantica del desiderio nella “Commedia”*, Fiesole, Cadmo.
- Petrocchi, Giorgio, [1969] 1994. *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. P., seconda ristampa riveduta, Firenze, Le Lettere.
- Roques, René, 1996. *L'universo dionisiano. Struttura gerarchica del mondo secondo ps. Dionigi Areopagita*, Milano, Vita e Pensiero.
- Sbacchi, Diego, 2006. *La presenza di Dionigi Areopagita nel “Paradiso” di Dante*, Firenze, Olschki.
- Scazzoso Piero / Bellini Enzo (a cura di), 2009. *Dionigi Areopagita, Tutte le opere*, Milano, Bompiani.

Gaetano Lalomia

LA GEOGRAFIA DEL DONO NEL «ROMAN D'ALEXANDRE»
DI ALEXANDRE DE PARIS¹

La proverbiale generosità di Alessandro trova la sua espressione migliore in un passo di Curzio Rufo nel quale si narra un episodio che esprime un lato del carattere del condottiero macedone:

Igitur cum tempestiuus conuiuus dies pariter noctesque conumeret, satietate epularum ludis inerpellabat, non contentus artificum, quos a Graecia exciuerat, turba: quippe captiuae iubebantur suo ritu canere inconditum et abhorrens peregrinis auribus carmen. Inter quas unam rex ipse conspexit maestiolem quam ceteras et producentibus eam uerecunde reluctantem. Excellens erta forma, et formam pudor honestabat: deiectis in terram oculis et, quantum licebat, ore elato suspicionem praebuit regi nobiliolem esse, quam ut inter conuiuales ludos deberet ostendi. Ergo interrogata, quanam esset, neptim se Ochi, qui nuper regnasset in Persis, filio eius genitam esse respondit, uxorem Hystaspis fuisse. Propinquus hic Darei fuerat, magni et ipse exercitus praetor. Adhuc in animo regis tenues reliquiae pristini moris haerebant. Itaque fortunam regia stirpe genetiae et tam celebre nome [neptem] Ochi reueritus, non dimitti modo captiuam, sed etiam restitui ei suas opes iussit, uirum quoque requiri, ut reperto coniugem redderet. Postero autem die praecepit Hephestioni, ut omnes captiuos in regiam iuberet adduci. Ibi singulorum nobilitate spectata secreuit a uulgo, quorum eminebat genus. M hi fuerunt; inter quos repperus est Oxathres, Darei frater, non illius fortuna quam indole animi sui clarior².

¹ Il contributo, donato con tanto affetto e stima a Margherita Spampinato, è il frutto di alcune ricerche all'interno del progetto FIR2014 da me coordinato dal titolo *Medioevo romanzo e orientale: geocritica e interpretazione dei romanzi di Alessandro*.

² Atkinson (2000: libro VI, 2). [Consumando dunque giorni e notti in banchetti prolungati, faceva smaltire con spettacoli la sazietà tra un pranzo e l'altro, senza però accontentarsi della moltitudine di artisti che aveva fatto venire dalla Grecia: le prigio-

La vicenda in sé restituisce l'idea che Curzio Rufo intende trasmettere di Alessandro: uomo forte, carismatico, destinato a dominare il mondo (per lo meno quello allora conosciuto), Alessandro si caratterizza per alcune qualità che Rufo mette assai bene in evidenza, quali la tempratura fisica e mentale, la generosità, la clemenza, la *pietas* (Atkinson 2000: XXVII).

La generosità, pertanto, è un aspetto fondamentale del carattere e della personalità del condottiero macedone, tanto da essere resa evidente da chiunque ne intenda narrare le prodezze. E tale tratto si ritrova finanche nei testi medievali, sebbene letta e interpretata con gli occhi di chi tale peculiarità intende trasporla nell'universo contemporaneo, in altre parole, come ha bene esaminato Corrado Bologna (1989), una generosità tutta cavalleresca. Ed è proprio su tale aspetto che è importante, oltre che conveniente e appropriato, soffermarsi; come ha già notato Erich Köhler (1985: 58), nei romanzi medievali definiti "antichi" è dato cogliere un universo cortese e cavalleresco che riesce a tramutare personaggi della portata di Ulisse e di Alessandro in eroi pienamente medievali in seguito al bisogno di dare al ceto cavalleresco un'idea universale, o per lo meno universalmente valida. Il più antico romanzo di materia classica redatto in lingua romanza, il *Roman d'Alexandre* di Alberic de Pisançon, presenta un Alessandro con i tratti di un cavaliere cortese (è ben educato e colto), e da lì poi tutti i testi alessandrini romanzi non po-

niere erano costrette a intonare alla loro maniera canti sgraziati e mal tollerabili da orecchie straniere. Tra esse il re ne scorse una più triste delle altre e che resisteva pudicamente a coloro che la spingevano avanti. Era bellissima d'aspetto, e il pudore nobilitava la sua bellezza: con gli occhi abbassati verso terra e con il volto, per quanto possibile, velato, insinuò nel re il sospetto che fosse troppo nobile per essere fatta esibire negli intrattenimenti conviviali. Interrogata chi mai fosse, rispose che era la nipote di Oco, non molto tempo prima re dei Persiani, nata da suo figlio, e che era stata la moglie di Istaspe. Questi era stato parente di Dario, e comandante di un grande esercito. Nell'animo del re restavano ancora deboli tracce dell'antico carattere. E così, rispettando la sorte di una appartenente a una famiglia reale e il nome tanto illustre di Oco, non solamente la fece liberare dalla prigionia, ma le fece anche restituire i suoi beni e ordinò che si cercasse il marito, per ricompensargli, una volta che fosse stato ritrovato, la sposa. Il giorno dopo, inoltre, comandò a Efestione di far condurre tutti i prigionieri al padiglione reale. Qui, dopo aver vagliato la nobiltà di ciascuno, separò dalla folla quelli che erano di condizione elevata. Erano mille; tra essi fu trovato Oxtare, fratello di Dario, non più illustre per il rango di quello che per le sue proprie qualità morali.] La traduzione è di Tristano Gargiulo.

tranno fare a meno di rappresentare un profilo dell'eroe macedone se non nel solco già tracciato³. È, quindi, dato intravedere nel *Roman d'Alexandre* di Alexandre de Paris, così come già in tutti i romanzi antichi, una forte presenza di valori cortesi, nonché la presenza di un ideale di *prodomie* che fa appunto di Alessandro un eroe pienamente medievale; il suo essere coraggioso, impavido, l'essere dotato di una straordinaria forza fisica, l'averne un profondo senso dell'onore, l'essere stato educato nello spirito, nonché essere generoso, fanno dell'eroe macedone un vero *prodome*⁴, tanto che Aristotele, nel piangere la morte dell'eroe, afferma senza esitazione che «largesce estoit ta mere et tu ieres ses fis; / et doner iert ta gloire, ta joie et tes delis»⁵ (IV, 51, vv. 1032-1033).

Fino a ora, però, si è fatto cenno alla generosità dell'eroe macedone, alla sua *largesce*, al suo dare ad altri in termini di beni materiali. C'è anche un altro aspetto del dono che non riguarda tuttavia Alessandro, ma che costituisce un elemento tematico poco considerato, importante al pari della generosità di Alessandro e che è il dono in quanto regalo. In alcune occasioni, infatti, si fa menzione a doni ricevuti di cui si precisa non solo chi è il donatore, ma anche la provenienza geografica di esso. È un aspetto della generosità che in certa misura dialoga con quella cavalleresca di Alessandro, ma che soprattutto contribuisce a restituire un'immagine del mondo che interagisce con l'universo enciclopedico medievale⁶. Difficilmente quest'aspetto è stato relazionato con il tema della generosità; se infatti la qualità della munificenza è vincolata al carattere di Alessandro, rientrando pienamente nell'ambito di quei valori cortesi che caratterizzano gli eroi romanzeschi, esiste anche una munificenza relazionata a una geografia che mira a tipizzare le caratteristiche del dono. E proprio su tale aspetto è interessante soffermarsi per cercare di comprendere quanto il dono, o alcuni doni, siano vincolati a un certo spazio geografico, nonché quale significato ricoprono in virtù dello spazio geografico menzionato.

³ Si veda Köhler (1985: 62).

⁴ Sulla *prodomie* inevitabile è il rimando ancora a Köhler (1985: 177).

⁵ Harf-Lancner, ed. (1994); tutte le citazioni sono tratte da questa edizione.

⁶ In merito agli aspetti fantastici della geografia e al loro valore enciclopedico si rimanda a Zaganelli (1997: 89).

1. *Il dono nel «Roman d'Alexandre» e il suo significato*

Il dono, l'azione di donare è presente nel *Roman* di Alexandre de Paris; si tratta di un fenomeno comportamentale che tuttavia non presenta i tratti peculiari del *don contraignant* così diffuso nei romanzi bretoni. Stando alle osservazioni Jean Frappier ([1969] 1988: 349), il *don contraignant*, di chiara matrice celtica, si caratterizza per due aspetti caratteristici: (1) la richiesta si articola in due tempi, e (2) la concessione del dono obbliga ad accordare l'oggetto in causa. Come afferma lo stesso studioso, nei romanzi antichi non v'è traccia di tale motivo letterario, se non qualche accenno nel *Roman de Thèbes*, valutato dallo studioso come fatto eccezionale che confermerebbe l'origine celtica del motivo in questione. C'è comunque da chiedersi come mai in un romanzo come quello di Alessandro, nel quale viene costantemente narrata la magnanimità e la generosità del personaggio, non vi sia tale motivo, visto che in qualche modo il *don contraignant* è fortemente legato alla *largesse*, «così celebrata durante il Medioevo e considerata virtù cortese per eccellenza» (Frappier [1969] 1988: 381). Di fatto, la generosità di Alessandro è di altro tenore, si presenta con altre caratteristiche e, probabilmente, il suo “donare” assume la valenza sociale del regalare per confermare un ruolo politico.

La generosità di Alessandro scaturisce innanzitutto da un precetto; è certamente innata, ma viene altresì trasmessa quale insegnamento da Aristotele:

Eslisiés douze pers qui soient compaignon,
 Qui menront vos batailles toutes par devisioun,
 Et amés tous vos homes et lor faites grant don.
 (I, 31, vv. 674-676)

Aristotele, inoltre, precisa, in un passo successivo, quanto sia fondamentale la generosità espressa attraverso l'atto del donare:

Quant repaire Alixandres du deduit des faucons
 O son maistre Aristote et o ses compaignons,
 Il li a commencié un livre de sarmons:
 Dist li qu'il n'ait sergans covoiteus ne larrons,
 Les bons retiegne o soi et hee les felons,
 Ne ne croie ses sers d'encuser ses barons,
 Les povres chevaliers sequere par biaux dons.
 (III, 2, vv. 16-22)

Sulla scia di tali avvertimenti Alessandro non manca mai di mostrare atti di generosità attraverso doni; lo fa, per esempio, prima di scontrarsi con re Nicolas, promettendo ai suoi uomini la futura vittoria. Sarà un messaggero di re Nicolas a riportare tale decisione, congiuntamente al messaggio di Alessandro con il quale fa sapere che non intende ritirarsi:

Alixandre te mande, qui a cuer de lion,
 Q'il otroie cest plait si com nos devison.
 Mais onques en cest siecle ne nasqui uns teus hom:
 Le cors a il petit, mais fiere a la façon;
 Ne vos cuide laisser ne chastel ne dongon,
 De toute vostre terre a il ha fai le don,...

(I, 67, vv. 1470-1475)

Anche quando intende procedere verso Babilonia, Alessandro vince le resistenze dei suoi uomini promettendo loro ricchezze e doni, e a ciascuno un regno:

Ore venés avant si vos ferai gent don,
 A Chascun un roiaume sans ire et sans tençon
 Et s'en avrés les rentes quant nos en revenrom;
 Je vos coronerai a la loi que tenom.
 Alons en Babilone, le matin i movom;
 Une riens vos pramet se prendre la poom:
 Je vos ferai tous riches d'or cuit et de mangon,
 Le tresor l'amiraut vos metrai a bandon;
 Ne mais la povre gent et les borgois gardon
 Que ha par nous n'i perdent vaillant un esperon.

(III, 272, vv. 4888-4898)

Vediamo Alessandro compiere tale gesto di generosità nel donare regni nel momento in cui sta per morire:

Barons, dist Alixandres, tous jors vos ai pramise
 Honor et grant richece se Babilone iert prise.
 Nos avons, merci Dieu, mainte terre conquise
 Dont la gens est vaincue, confondue et malmise;
 De ciaus qui dffendirente i ot fait grant justise.
 Je voudrai de vos douze faire rois par devise,
 Si que chascuns abra la sieuse terre assise;

(IV, 14, vv. 258-265)

Il gesto che sancisce la generosità si esprime, ovviamente, attraverso la consegna di un bene (la terra) e mediante un atto linguisti-

co che nel verbo “donare” racchiude il senso del rapporto tra Alessandro e i suoi uomini:

- 1) Tholomé, dist li rois, je vos donrai Egypte (IV, 16, v. 289);
- 2) Toute Perse vos [Clins] doing, le royaume Dayron (IV, 16, v. 324);
- 3) Aristé, dist li rois, je vos ai doné tere (IV, 20, 373);
- 4) Je vos donrai Sulie et le país en sus (IV, 21, v. 380);
- 5) Antigonus, fait il, je vos donrai Celice (IV, 22, 386).

E dopo che Alessandro muore, i suoi uomini non potranno che ricordare la sua generosità, la sua *largesce*, i doni elargiti in vita:

Qi lors oïst son duel demener a Cliçon,
 Com il plaint et regrete le nobile baron!
 [...]
 «Ahi! Tant mar i fueste, sire fieus Phelippon,
 Bons chevalier et larges, hardis comme lion,
 Preudom por bien conquerre et por farire grant don».
 (IV, 37, vv. 698-705)

Gli esempi potrebbero ancora continuare, ma già da questi pochi casi si desume un elemento comune: il dono si realizza sempre in una circostanza specifica, in altre parole in vista di una battaglia e quale ricompensa; senza voler tentare una tipologia, è possibile notare come il dono diventa la misura dei rapporti sociali verticali: Alessandro dona nella misura in cui riceve un servizio. Mi pare che nel *Roman d'Alexandre* il donare sia legato a un'idea di servizio vassallatico secondo il quale chi riceve un dono è legato al donatore da un contratto di omaggio prestabilito⁷. Si tratta di un vincolo vassallatico che i dodici pari stringono con Alessandro nel momento in cui essi vengono scelti per comandare i battaglioni che dovranno condurre il giovane condottiero alla vittoria, tanto che proprio Aristotele precisa ad Alessandro il tipo di legame che essi devono istituire con il re macedone: «qui soient compaignon» (I, 31, v. 674)⁸. Da un punto di vi-

⁷ In ciò è dato cogliere un aspetto essenziale del dono, cioè quello di creare, alimentare o ricercare il legame sociale tra le persone (cfr. Godbout 1993: 70).

⁸ In merito ai rapporti vassallatici cfr. Bloch (1987: 171ss). Tale tratto è già stato messo in luce da Meyer (1886, I: 372-73), quando appunto afferma che «Alexandre est devenu le type idéal du seigneur féodal, ne cherchant point à amasser pour lui, mais distribuant généreusement à ses hommes les terres et les richesses gagnées avec leur raide, et s'élevant, per eux et avec eux, en honneur et en puissance».

sta strettamente testuale non si può non osservare che tale generosità diventa esemplare del personaggio, manifestazione della sua «largesce»⁹ proprio così come nel prologo della prima *branche* si specifica:

Qui vers de riche estoire veut entendre et oïr,
 Por prendre bon essample de proëce acuellir,
 De conoistre raison d'amer et de haïr,
 De se samis garder et chierement tenir,
 Des enemis grever q'uns n'en puist eslargier,
 Des laidures vengier et des biens fais merir,
 De haster qant lieus est et a terme souffrir,
 Oiés don le premier bonement a loisir.

(I, 1, vv. 1-8)

Sembra, in definitiva, che il donare nel *Roman* non possa che essere presente se non nella forma di rapporto vincolante tra due entità che stabiliscono, mutuamente, che la parte che dona riceva in contraccambio un servizio, e, più specificatamente, un servizio militare. Da questo punto di vista il *don contraignant* non entra in gioco proprio per essere il *Roman* strutturato a partire da una tipologia sociale che non prevede una richiesta non motivata; qui è il monarca-condottiero che chiede ai propri uomini un servizio, una prestazione, che sarà poi ricompensata con un dono. C'è anche da dire che probabilmente, come affermava Jean Frappier, il motivo del *don contraignant* si sia sviluppato in una fase successiva, quando appunto si rielabora il materiale arturiano ereditato dalla tradizione celtica, tradizione che invece prevede nelle proprie narrazioni tale motivo. In ogni caso, ciò che appare certo è che il *don* nel *Roman d'Alexandre* è presente sotto forma di “regalo”, e pur sempre si configura in una dinamica per cui proviene dal monarca e non è mai richiesto dal basso, cioè dai suoi vassalli. In realtà, questo tipo di scambio ricorda la *philia* aristotelica, un tipo di rapporto amicale fondato su un legame che tiene uniti i membri di un gruppo sulla base di una condivisione di una serie di valori (Bettetini 2012: 12-13); ciò che rende coeso Alessandro e i suoi uomini è proprio questo strato di valori che i secondi riconoscono nel loro capo militare.

⁹ Köhler (1985: 183) ricorda che «La *prodomie* del ricco, soprattutto del principe, si mostra nella sua “largesce”, che in questo caso vale più della “hautesce”, “cortesie”, “savoirs” e via dicendo».

2. *Il dono quale regalo e la sua geografia*

Esiste anche un tipo di dono particolare svincolato dai rapporti vassallatici, ma che rientra nell'ordine dei doni elargiti ai nobili e/o ai monarchi; se i doni di Alessandro sono i beni conquistati (per cui egli di suo non dà nulla, ma pensa di spartire la vittoria), i doni che intendo considerare ora sono quelli che si configurano quali veri e propri regali, quelli che nelle dinamiche sociali implicano che il donatore si privi di qualcosa. È il caso della regina Olimpia, descritta quale donna un po' vanitosa e per questo sempre desiderosa di ricevere attenzioni attraverso dei doni:

Et li donoit biaus dons, car de biens ier garnie,
 Les biaus chevaus d'Arrabe et les muls de Surie,
 Les riches garnemens, palefrois de Hongrie,
 Les siglatons d'Espaigne, les pailes d'Aumarie
 Et cendaus et tirés et le vair de Rossie,
 Diaspres d'Antioche, samis de Romenie,
 Les chainsis d'Alemaigne, qu'ele avoit en baillie.

(I, 4, vv. 159-65)

Questo motivo del dono-regalo ritorna anche nel momento in cui Alessandro, ancora giovane (ha appena dieci anni), viene considerato dai giovani valorosi figli di nobili un capo militare, e per tale ragione gli rendono omaggio con doni:

Largement lor donoit et faisoit lor talans:
 Chevaus et muls d'Espaigne et palefrois amblans,
 Tirés et dras de soie et pailes aufriqans.

(I, 17, vv. 374-376)

Nel momento in cui i giovani condottieri, che poi diverranno i suoi uomini di fiducia, elargiscono doni ad Alessandro riconoscono in egli un uomo eccellente e valoroso che poi Alessandro dimostrerà di essere. L'amicizia, manifestata attraverso l'atto di donare, è legata alla virtù «perché fa parte delle attività più nobili in cui l'uomo eccellente realizza le proprie doti» (Ferrarin 2001: 115). Lo stesso significato assumono i doni che la regina Olimpia riceve: si tratta di rapporti verticali che manifestano, in questo caso, l'importanza assegnata alla madre di Alessandro non solo in quanto regina, ma anche in quanto madre del giovane condottiero.

Se però nei due esempi appena citati si nota un senso del donare piuttosto chiaro, legato al tipo di rapporto che s'istituisce tra chi dona e chi riceve, è il dettaglio geografico a richiamare l'attenzione. Attraverso una sorta di formula costituita dall'oggetto + luogo geografico, si tende a esaltare il valore del dono.

Nel procedere all'elenco dei doni si nota una certa similitudine tra i due esempi: si propongono, infatti, prima gli animali e poi le stoffe. È altrettanto simile il modo in cui si enumerano i doni: Alexandre de Paris ricorre alla successione di elementi semanticamente omogenei legati per asindeto. L'effetto ottenuto è una velocizzazione del ritmo e un'intensificazione semantica che produce l'idea della ricchezza e della maestosità dei doni, specie nel caso dei regali offerti a Olimpia.

Particolarmente interessante è la provenienza dei doni, una geografia non casuale, piuttosto ricorrente nel *Roman*, ma che fa leva, a mio avviso, sulle conoscenze del destinatario del testo. Sembra di poter raggruppare gli oggetti donati per aree:

animali: Arabia, Siria, Ungheria, Spagna;

stoffe: Spagna, Armenia, Tiro, Antiochia, Russia, Bisanzio, Germania, Africa.

Per quanto concerne gli animali, è evidente che l'area orientale fornisce animali pregiati; la Spagna rientra in quest'area probabilmente per essere indicata quale zona afferente all'Oriente in vista della presenza degli arabi, senza per questo escludere, però, il fatto che in quella terra si allevassero animali di qualità.

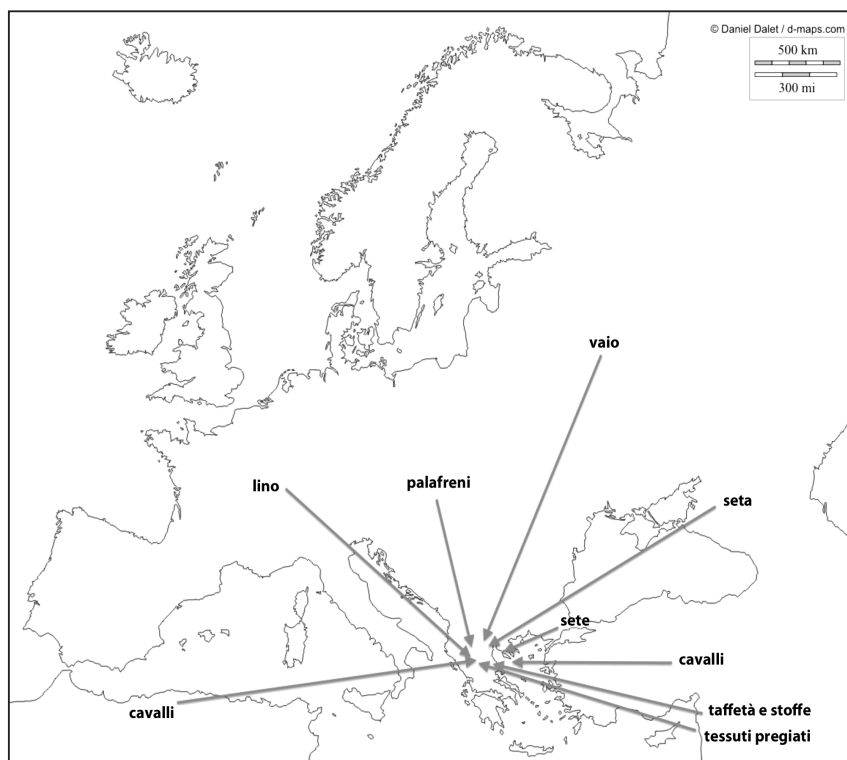
Più articolata si presenta l'area geografica delle stoffe: si va dalla Spagna sino alla Russia, per quanto riguarda il nord Europa, e dall'Africa – verosimilmente la parte settentrionale – al Medio Oriente (Tiro, Antiochia) per le zone extraeuropee.

Questa radiografia restituisce un'immagine del globo ripartito per attività commerciali. È evidente che in qualche modo il dono rientra in un quadro di ripartizione geografica nota ai lettori del testo per diversità di produzione, talché le sete pregiate provengono dall'Oriente, e, in modo più specifico, da Bisanzio, poiché appunto si sapeva che da lì provenivano stoffe pregevoli. Jacques Le Goff precisa che,

Bisanzio [...] è nel Medioevo la fonte o quasi di ogni ricchezza, poiché le importazioni latine più preziose giungono da questa città, che ne sia la produttrice o la distributrice. Di là provengono le stoffe preziose (la seta resta per lungo tempo un segreto che ha strappato alla Cina nel VI secolo), di là la moneta d'oro inalterata fino alla fine dell'XI secolo [...]¹⁰.

Jonathan Harris (2011: 111 e 117-119) fa invece notare come la ricchezza di Costantinopoli si basava su una serie di elementi di cui lo smercio della seta e di prodotti di abbigliamento finiti costituivano uno dei fattori di maggiore arricchimento per la città. Ciò che in definitiva fa il testo non è altro che avvalorare un dato di fatto noto tanto a chi scrive quanto a chi fruisce la narrazione.

È interessante vedere come una tale geografia sia riproducibile in una cartina:



¹⁰ Le Goff (1981: 159).

Una simile ripartizione geografica rende conto anche del fatto che le zone più estreme dell'Europa, quali Russia e Ungheria, in qualche modo gravitano intorno all'attività commerciale di un ipotetico – se non utopico – centro verso cui tutto gravita; a partire dalla fine del secolo XIII Russia, Ucraina e Balcani sono stati, se non del tutto in buona parte, cristianizzati (Le Goff 1981: 163), e ciò implica che tali aree iniziano a costituirsi quali zone dell'immaginario letterario, note appunto per allevare palafreni di razza e animali utili per l'Occidente. È nello stesso *Roman* che immagini di luoghi e oggetti/animali ricorrono più volte quasi a fornire un'immagine cristallizzata della geografia del dono, nonché dello stretto rapporto tra prodotto e luogo; si vedano i seguenti esempi:

-
- | | |
|--------|---|
| Arabia | De plus fin or d'Arrabe qui onques fust fondus (I, 90, v. 1942).
Et font mener un destre les destriers arrabis (I, 121, v. 2498).
Et ont chevaus d'Arrabe abrievés et corsiers (II, 4, v. 50).
Car du fin or d'Arrabe qui çai eus est fondus (III, 48, v. 888).
Les destriers arrabis... (III, 155, v. 2678).
Alixandres descent du destrier arrabis (III, 194, v. 3401).
De l'or moulu d'Arrabe que ne porrés porter (III, 207, v. 3729).
Que d'or molu d'Arrabe li envoie charee (III, 246, v. 4442).
Sor un destrier d'Arrabe qui cort a grant exploit (III, 432, v. 7341).
Et de fin or d'Arrabe, qui molt est covoiitiés (III, 436, v. 7422). |
|--------|---|
-
- | | |
|--------|---|
| Spagna | Aspiros de Calice sist sor Valerion, / un sor destrier d'Espagne de molt gente façon (I, 47, vv. 1063-64).
N'amerait Alixandre por trestout l'or d'Espagne (III, 98, v. 1679).
Tant a or en lor armes et d'Arrabe et d'Espagne (III, 284, v. 5116).
Perdicas sist armés sor un destrier d'Espagne (III, 397, v. 6767). |
|--------|---|
-
- | | |
|---------|--|
| Armenia | Tant li donra rouge or et pailles d'Aumerie / nel porroient porter quatre mul de Surie (I, 117, vv. 2437-38).
Il souserva le paile de soie d'Aumerie (IV, 53, v. 1146). |
|---------|--|
-
- | | |
|-------|--|
| Siria | Alexandres trespasse le regne de Surie (II, 111, v. 2436). |
|-------|--|
-

Arabia e Spagna sembrano quasi costituire un'area geografica che produce ricchezze, da associare a quell'Oriente ricco e opulento che in realtà l'uomo medievale immaginava essere. Ben diversa è

invece l'immagine che si ha delle altre zone: la Siria sembra essere soltanto una terra di passaggio, attraversata da Alessandro in vista del suo viaggio verso l'Oriente estremo. Da questo punto di vista la Siria ricopre la funzione di elemento geografico che si stende lungo il cammino lineare del protagonista, costituendo una sorta di spazio striato poiché inteso appunto quale regno politicamente identificato, con i suoi centri e le sue città¹¹. L'Armenia e la Germania, infine, ricorrono in quanto aree di produzione ben differenziata: la prima viene ricordata per la seta pregiata, mentre la seconda per il ferro e, di conseguenza, per le armi.

A parte quest'aspetto puramente geografico, che tuttavia all'interno dell'economia del *Roman* è pure importante, giacché veicola informazioni di natura geografica ed economica, bisogna altresì aggiungere un'osservazione più squisitamente narrativa. Il passo nel quale si dettagliano i doni elargiti alla regina Olimpia s'inserisce nel momento in cui si descrive la natura della madre di Alessandro; donna «bele et gente et eschevie» (v. 149), ella aveva ricevuto un'educazione assai raffinata, tanto da essere «preus et de grant cortoisie» (v. 156). Amava la caccia e la musica, ma, fatto più importante, era figlia del re d'Armenia che era ricco di beni e di regni. In definitiva, si tratta di una regina che è abituata a stare al centro di un universo fatto di ricchezze provenienti da tutte le parti del mondo allora note¹². Con ciò non stupisce, quindi, una geografia così disparata di regali.

Dal punto di vista strettamente narrativo la geografia di questi doni ha un marcato valore segnico che s'inquadra in uno dei due temi portanti del *Roman d'Alexandre*: è ovviamente da leggere come dinamica relazionale tra regni diversi, quindi atti di generosità, ma è anche da leggere come conoscenza del mondo altro, del mondo al di fuori, e al di là, dell'Occidente¹³, che poi è il tratto che maggiormente ha attirato la fruizione medievale (Mancini 2002: 145).

¹¹ In merito alla differenza fra spazio liscio e spazio striato si rimanda a Deleuze / Guattari (2010).

¹² Gosman (1981: 171) fa notare come la descrizione delle abitudini di Olimpia siano perfettamente conformi alla vita "cortese" del tempo; siffatta attualizzazione va letta, secondo lo studioso, nell'ottica di correggere l'immagine della regina rispetto alle fonti. Si ricordi che Alexandre de Paris evita opportunamente qualsiasi allusione al fatto che Alessandro sia figlio di Olimpia e di Nectanebo.

¹³ Per i due aspetti tematici portanti, cfr. Baumgartner (2006: 153).

Si esamini, però, più da vicino il senso di tale geografia: essa è priva di una sequenzialità spaziale; detto in altri termini, i versi propongono soltanto una ripartizione per oggetti (animali e stoffe), ma non per aree geografiche contigue, segno questo, a mio avviso, di uno sguardo dall'alto che mira a inglobare nella narrazione quanti più spazi noti che convergono verso l'ideale centro costituito dalla regina Olimpia. Ma, non è solo questo; si tratta di un centro geografico, costituito dalla Macedonia, dal quale poi si dipana tutta la vicenda di Alessandro. In questo modo si determina una bi-spazialità costituita dall'opposizione IN(terno) ES(terno). L'ES è occupato dal mondo produttivo del dono, mentre l'IN è il punto convergente. Si può interpretare questa bipartizione anche in termini di spazio liscio e spazio striato, per riprendere le felici intuizioni di Gilles Deleuze e di Félix Guattari (2010: 14). Se lo spazio liscio è quello nomade, caratterizzato per essere aperto e direzionale, per una variazione continua, quello striato è sedentario, pieno di nodi e intrecci per i quali ci si insedia difficilmente; è dimensionale, ordinato e mette in successione forme distinte. Da questo punto di vista lo spazio geografico dei doni è liscio perché non sequenziale e variato, mentre quello del viaggio di Alessandro è progressivo e articolato perché è uno spazio altro che non pertiene all'universo di quel centro ideale presso il quale convergono i doni (Zaganelli 1997: 126)¹⁴. In altri termini, la geografia del dono sembra costituire un contrappeso a quella della conquista caratterizzata per lo più dall'ignoto, quasi a generare una frattura tra quello che è conosciuto e quello che è da conoscere e per questo proposto al lettore nei termini di spazio mirabile (Zaganelli 1999). Letta in questa prospettiva, la geografia del dono, con particolare riferimento ai due esempi menzionati (non a caso collocati all'inizio del *Roman*), acquista un significato in quanto tipologia di *don*, e in quanto spazialità nota da contrapporre a quella che poi costituisce la singolare spazialità della narrazione. In una prospettiva geocritica, i luoghi menzionati, che si dispongono a raggiera intorno al centro costituito dalla Macedonia,

¹⁴ Va tuttavia precisato che nella versione antico francese di Alexandre de Paris, a detta della stessa Zaganelli (1997: 127), le meraviglie orientali risultano decisamente più sfumate giacché si manifesta la tendenza «a inglobare la diversità del mondo orientale in un modello che, di fatto, la nega».

vengono attivati in quanto luoghi grazie alle loro virtù commerciali, e nel compiere ciò la voce dell'autore incide sulla dimensione reale dello spazio attivando una serie di virtualità ignote¹⁵.

In definitiva, schematizzando quanto è stato detto, si possono desumere alcuni punti fondamentali:

- 1) il dono è un *topos* proprio perché sequenza narrativa ricorrente;
- 2) s'inquadra nell'ottica del rapporto tra Alessandro e i suoi uomini;
- 3) fuoriesce dalla dinamica del motivo del *don contraignant*;
- 4) è un elemento narrativo attraverso il quale si caratterizza Alessandro in quanto personaggio romanzesco (generosità e *largesce*).

Di contro, per quanto riguarda la geografia del dono:

- 1) è una geografia non lineare;
- 2) è una geografia dei prodotti e dei commerci;
- 3) anch'esso è un *topos* letterario;
- 4) svolge funzioni diverse: nel caso della regina Olimpia serve per caratterizzare il personaggio, mentre nel caso di Alessandro si tratta di una geografia che contribuisce a fare del condottiero macedone un essere superiore riconosciuto tale anche dai giovani condottieri;
- 5) è uno spazio omotopico.

A partire da queste prime conclusioni è possibile pensare di allargare l'indagine anche ad altri romanzi – non solo di area antico-francese – per operare una verifica a più ampio raggio con il fine di disegnare sia una mappa del dono, nonché di rivedere *in toto* i motivi del dono alla luce dei dati forniti dalla disamina geografica.

¹⁵ Nella visione di Westphal (2009: 144) si tratterebbe di un «consenso omotopico».

BIBLIOGRAFIA

- Atkinson, John E., 2000, Curzio Rufo, *Storie di Alessandro Magno*, 2 voll., a cura di J.E. A., Milano, Fondazione Lorenzo Valla-Arnoldo Mondadori Editore.
- Baumgartner, Emmanuèle, 2006. «La formation du mythe d'Alexandre au XII^e siècle: Le *Roman d'Alexandre* et l'exotisme», in Laurence Harf-Lancner / Laurence Mathey-Maille / Michelle Szkilnik (études réunies par), *Conte de Troie et d'Alexandre*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, pp. 137-158.
- Bettetini, Maria, 2012, *Quattro modi dell'amore*, Roma-Bari, Editori Laterza.
- Bologna, Corrado, 1989, «La generosità cavalleresca di Alessandro Magno», in *L'immagine riflessa*, 12, pp. 367-404.
- Bloch, Marc, 1987, *La società feudale*, Torino, Einaudi [tr. di *La société féodale*, 2 voll., Paris, Albin Michel, 1939-1940].
- Deleuze, Gilles / Félix Guattari, 2010. *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, a cura di M. Carboni, Roma, Castelvecchi [tr. di *Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980].
- Ferrarin, Alfredo, *Artificio, desiderio, considerazione di sé. Hobbes e i fondamenti antropologici della politica*, Pisa, Edizioni ETS.
- Frappier, Jean, [1969] 1988. *Il motivo del «don contraignant»*, in Maria Luisa Meneghetti (a cura di), *Il romanzo*, Bologna, il Mulino, pp. 347-387 [tr. di «Le motif du don contraignant dans la littérature du Moyen Âge», in *Travaux de linguistique et de littérature*, 7/2, 1969, pp. 7-46].
- Godbout, Jacques T., 1993. *Lo spirito del dono*, Torino, Bollati Boringhieri [tr. di *L'esprit du don*, Montréal, Éditions la Découverte, 1992].
- Gosman, Martin, 1981. «L'element féminin dans le *Roman d'Alexandre: Olumpias et Candace*», in *Court and Poet. Selected Proceedings of the Thrid Congress of the International Courtly Literature Society* (Liverpool 1980), ed. by Glyn S. Burgess, Liverpool, Francis Cairns, pp. 167-176.
- Harf-Lancner, Laurence, 1994. *Roman d'Alexandre*. Traduction, présentation et notes de L. H.-L. (avec le texte édité par E.C. Armstrong *et al.*), Paris, Le Livre de Poche.
- Harris, Jonathan, 2011. *Costantinopoli*, Bologna, il Mulino [tr. di *Constantinople. Capital of Byzantium*, London, Continuum, 2007].
- Köhler, Erich, 1985, *L'avventura cavalleresca. Ideale e realtà nei poemi della tavola Rotonda*, Bologna, il Mulino [tr. di *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik. Studien zur Form der frühen Artus und Graldichtung*, Tübingen, Max Niemeyer, 1956].
- Le Goff, Jacques, 1981, *La civiltà dell'Occidente medievale*, Torino, Einaudi [tr. di *La civilisation de l'occident médiéval*, Paris, B. Arthaud, 1964].
- Mancini, Mario, 2002, «Regalità cavalleresca: l'Alessandro medievale», in Carlo Donà / Francesco Zambon (a cura di), *La regalità*, Roma, Carocci, pp. 143-164.

- Meyer, Paul, 1886, *Alexandre le Grand dans la littérature française du moyen âge*, 2 voll., Paris, Vieweg [rist. anast., Genève, Slatkine, 1970].
- Westphal, Bertrand, 2009, *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, Roma, Armando Editore [tr. di *La Géocritique : réel, fiction, espace*, Paris, Les Editions De Minuit, 2007].
- Zaganelli Gioia, 1997. *L'Oriente incognito medievale. Enciclopedia, Romanzi di Alessandro, Teratologie*, Soveria Mannelli, Rubbettino.
- , 1999. *L'Oriente mirabile nella tradizione enciclopedica dell'Occidente*, in Antonio Pioletti / Francesca Rizzo Nervo (a cura di), *Medioevo romanzo e orientale. Il viaggio dei testi*. III Colloquio Internazionale (Venezia, 10-13 ottobre 1996), Soveria Mannelli, Rubbettino, pp. 155-162.

Fortunata Latella

MENTIR COMA GACHA

Questo è – forse – l'epilogo di una *quête* durata anni.

Nel 1988 mi sono occupata di uno scambio di versi in cui i trovatori Gausbert de Poicibot, Bertran de Preissac e un terzo in cui ravvisai Guilhem Augier dibattevano sulla preferenza da accordare alle donne giovani o attempate¹. Il piccolo ciclo è composto da una tenzone (*Jausbert, razon ai adrecha*, *BdT* 88.2 = 173.5) e due sirventesi (*Eras, quan plou et iverna*, *BdT* 88,1 e *Era, quan l'ivernz nos laissa*, *BdT* 173,1a) accomunati da vistose affinità metrico-rimiche e puntuali riprese espressive, come d'uso nei dialoghi poetici dell'antica lirica occitana.

La questione non soddisfacentemente risolta da quanti, me compresa, si sono nel tempo applicati ai testi riguarda una frase, con tutta evidenza idiomatica, pronunciata da Gausbert de Poicibot e diretta a Bertran de Preissac nella lirica capofila del dibattito (*Jausbert, razon ai adrecha*):

E vos tenc ben per babau
e no vos tenc per leiau:
anz **mentetz cum s'eratz gacha** (vv. 62-64).

La difficoltà consiste nella sua interpretazione: Shepard tradusse, con qualche arbitrarietà, «mentez comme une borne», mentre la tendenza degli editori posteriori è stata di ricondurre il termine *ga-*

¹ Diverse le edizioni critiche dello scambio poetico: Shepard (1924: 14ss, tenzone) e Id. (1931: 151ss e 156ss, sirventesi); Latella (1988-1989: 56ss), anche in www.rialto.unina.it, da cui si cita; Gouiran (1990: 115ss); Marshall (1991: 327ss); Harvey / Paterson *et al.*, (2010: 174ss, tenzone).

cha al suo significato di ‘guardia, sentinella’², anche se non senza esitazioni dovute all’accostamento della figura del guardiano all’azione della menzogna abituale³ e individuando la possibile *iunctura* sul piano letterario «in reference to the watchman who figures in many *albas* and might well stand as the epitome of untrustworthiness in the minds of husbands»⁴.

La locuzione, rivolta allo stesso contendente poetico, viene ripresa, con minime varianti e nell’ambito di analogo impianto accusatorio, nel sirventese *Era, quan l’ivernz nos laissa*⁵:

En Bertranz **men coma gacha**,
e volria n’agues la testa fracha (vv. 47-48).

Una terza occorrenza si ritrova in Peire Cardenal, *D’Esteve de Belmon m’enucia* (*BdT* 335,19):

Esteves **ment plus lag que guacha** (v. 23).

Identica, e indubbia, la contiguità referenziale del personaggio al campo della falsità (molto insistito, nella *cobla* che precede il verso, il concetto del tradimento). Sergio Vatteroni, nel trasporre il verso ‘Esteve mente più vilmente di un guardiano’, mette in evidenza la problematicità del riferimento, ben colta dagli editori a lui precedenti, e intende con una certa perplessità il giro di parole come un’allusione alla bassa condizione della *gacha* o alla sua qualità di spione⁶; nella plausibilità degli slittamenti semantici segnalati resta comunque il fatto che il circuito logico che conduce da ‘guardia’ a ‘impostore’ perdura nella sostanza oscuro.

² Gouiran (1990): ‘vous mentez comme une sentinelle’; Marshall (1991): ‘vous êtes aussi peu digne de confiance qu’un guetteur’; Harvey / Paterson *et al.* (2010): ‘you are about as trustworthy as a nightwatchman’.

³ Gouiran (1990): «faute de connaître par ailleurs une expression adverbiale mettant en cause la sincérité des bornes qui servent de témoin, je laisse a *gacha* son sens ordinaire, en supposant qu’il y a là un fait de civilisation que nous ignorons» (p. 120).

⁴ Harvey / Paterson *et al.*, (2010: 182); la stessa ipotesi già espressa da Marshall (1991: 330).

⁵ L’espressione, tradata dai codici latori DIK come *coma facha*, venne resa da Shepard *com afacha*, ‘like a painted face’ (tra mille legittimi dubbi esplicitati dai punti interrogativi e dalle parole di commento) e, con l’eccezione di Gouiran, emendata da tutti gli editori successivi sulla base delle importanti connessioni intertestuali che legano i tre componimenti.

⁶ Vatteroni (2013, I: 338).

A rimettere in discussione i termini della questione – personalmente mai rimossa e irrisolta nel corso di studi e ricerche di vario genere – sollecitando un approccio al problema da una prospettiva diversa, è stata una recente rilettura del *Cligès* di Chrétien de Troyes. Il verso che ha provocato la sinapsi auspicabilmente risoltrice è inserito in un monologo della protagonista Fénice in balia dei dubbi d'amore:

Car tiex ia qui par losange
 Diënt nes a la gent estrange
 “Je sui vostres, et quanque j'ai”,
 Si sont **plus jeingleor que jai** (vv. 4421-4424).

‘Mentono più di una gazza’ secondo la traduttrice⁷. Il nome *jai* (*geai* in francese moderno) continua un etimo latino GAJUS⁸ che ha dato i suoi frutti anche in antico provenzale, ove è parimenti attestato il vocabolo *gai, jai*⁹; non occorre neppure sottolineare che la voce occitana in discussione, *gacha*, appare in effetti più vicina a quella italiana *gazza*, cui corrisponde a rigore la forma provenzale *guassa* o *agassa*¹⁰.

L'esistenza della similitudine in antico francese e la somiglianza dei lessemi italiano e occitano infondono nuovo valore a una precisa indicazione semantica presente nel *LR* e tuttavia non accolta nel *SW*, trascurata da tutti gli studiosi, me compresa, imbattutisi nella particolare espressione e rigettata dai curatori del *DOM*¹¹. Raynouard, non dimentichiamolo, era provenzale: a ragion veduta avrà distinto l'accezione ‘agace, pie’ del termine contenuto nelle nostre frasi riprensive¹² da quella, più ricorrente, di ‘sentinelle, vedette, guet, guérite’¹³; né il senso parve astruso a un altro provenzale, Mi-

⁷ La traduzione è quella curata da Bianchini (2012), condotta sul testo stabilito da P. Walter, *Cligès*, in Poirion *et al.* (1994).

⁸ Cfr. *FEW*, IV: 21-22; vd. la voce *geai* nel sito <http://www.cnrtl.fr> per il profilo delle occorrenze nei dizionari di francese antico. Il *TLFi* (s.v. *geai*) indica quella del *Cligès* come la più antica attestazione oitanica.

⁹ Cfr. *LR*, III, 415; *SW*, IV, 14; *DOM*, s.v. *gai, jai*.

¹⁰ Cf. *LR* III, 414; *DOM*, s.v. *agassa*.

¹¹ Cfr. *DOM*, s.v. *agassa*.

¹² *LR*, III, 414: i contesti richiamati sono proprio quelli della tenzone *BdT* 88.2 = 173.5 e della lirica di Peire Cardenal *BdT* 335,19.

¹³ *LR*, III, 416.

stral, che registrò i lemmi dell'antico occitano *agassa*, *gacha*, *guacha* accanto a quelli moderni col significato 'agace, pie'¹⁴.

Perlustrando il campo etimologico del vocabolo italiano si illumina maggiormente, da un lato, quello occitano e, dall'altro, si prende contezza di una situazione parecchio ingarbugliata sia quanto ai tipi morfologici sia quanto all'ascendenza delle denominazioni romanze del termine alternativo a *pica*. Le varianti in italiano sono *gaça*, *gagie*, *gassa*, *gazza*, *gazze*, *ghaççe*, *ghazze*¹⁵; quelle occitane *agassa/o*, *guassa*¹⁶, quelle oitaniche *agace*, *agache*, *agasse*, *ageasse*¹⁷: in tutte e tre le lingue è osservabile (basta scorrere i vari lessici e dizionari etimologici) la coesistenza di forme con e senza la sillaba iniziale.

La questione etimologica peraltro non vede affatto d'accordo i linguisti, divisi anche a causa della varietà delle configurazioni lessicali tra una derivazione dal lat. GAJA¹⁸, una dall'a.a.t. AGAZA¹⁹ e una dal gotico *AGATJA²⁰; né appaiono chiari le probabili interferenze tra forme germaniche e romanze nonché il quadro e la direzione delle influenze all'interno dei tre idiomi.

Il caso venne affrontato, nei primissimi anni del Novecento, da Costantino Nigra in due saggi²¹, non in verità molto utilizzati, in cui lo studioso cercò di mettere ordine nel ginepraio di ascendenze e derivazioni giungendo alla conclusione dell'esistenza di due concorrenti forme romanze: 1) *gassa* – che include il prov. *agassa* e il fr. *agace* – proveniente da un etimo *GACA (ricostruito sulla base

¹⁴ Mistral [1879-1886] 1966, s.v. *agasso*.

¹⁵ Riporto la lista delle forme reperibile nel *TLIO*.

¹⁶ Cfr. *DOM*, s.v. *agassa*.

¹⁷ Cfr. *TLFi*, s.v. *agace*.

¹⁸ *REW*: > it. *gazza*, fr. *jai*, prov. *gai* (s.v. *gajus*, *gaja*); *DEI*, *DELI*, *DE*: > it. sett. *gaza* > it. *gazza* (s.v. *gazza*). Sulle stesse posizioni Rohlf's (1966-1969, I: 391 nota 3).

¹⁹ Pianigiani 1907 (il dizionario è interrogabile online all'indirizzo www.etimo.it): AGAZA > b. lat. AGASIA, AGATIA > it. *gazza*, fr. *agasse/agace*, prov. *agassa/gacha*; *REW*, *LEI* (Germanismi), I, 12: AGĀZA > lad.gard. *gača*, fr. *agace*, prov. *agasa*; *FEW*, XV, *TLFi*: AGAZA > fr. *agace/agasse/agache*; il *GDLI*, I (s.v. *agassa* e *agazza*) e VI (s.v. *gazza*) si riferisce a un generico etimo germanico che avrebbe prodotto il prov. *agasa* > 1) it. dialett. *agassa/agazza* > it. *gazza*, 2) > fr. *agace/agache*.

²⁰ Gamillscheg (1928, s.v. *agace*); *FEW*, XV (s.v. *agaza*, vd. p. 8) per le forme provenzali *agassa/guacha*; *TLFi* (s.v. *agace*): *AGATJA > prov. *agassa* che influenza il fr. *agasse*; Du Cange (1883-1887, I, col. 152b), precisa sotto la voce AIGATIA, glossata *pica*, «quam Picardi etiamnum vocant *Agache*».

²¹ Nigra (1901: 284-286, *Alcuni nomi della 'ghiandaja'*) e Nigra (1903).

dei diminutivi, attestati in glosse medievali, *gacula*, *gagula*, con derivazione parallela a quella rappresentata dal termine *graculus* da *GRACUS/GRACCUS* che ha prodotto il toscano *graccio*, ‘cornacchia’) divenuto, con inserzione del consueto suffisso *-eu*, **GACEA*/**GACIA*; 2) *gazza* (*gaggia*, *gagia*) da *GAJA* diffusasi dai dialetti dell’Italia settentrionale. Secondo tale teoria, la *a-* di alcune forme romanze costituirebbe un articolo agglutinato.

Indubbiamente lo scenario è assai articolato e complicato pure da probabili contaminazioni all’interno di voci affini formalmente e semanticamente sia nell’ambito di uno stesso idioma che di idiomi differenti. Pur prendendo atto della difficoltà di dare una soluzione a un problema specifico così intricato, basta a noi osservare che la voce occitana che ci interessa, *gacha*, appare etimologicamente plausibile per più di una via: se si ammette la forma originaria **AGATJA* si potrebbe pensare a una metatesi che avrebbe generato **agaita*, e quindi, con aferesi, *gaita*, omofona del lemma col valore di ‘sentinella’ e come quello segnato dalla coesistenza *gaita/gacha*. Neppure da sottovalutare la somiglianza con la variante antico-francese *agache*, con pronuncia palatale del nesso *-ch*²².

Degna di considerazione poi, anche per la sua economicità, appare la tesi di Nigra di un etimo **GACA*, anzi, nel nostro caso, **GACCA*, vicino a quello omologo *GRACCUS/GRACCA* e forse con esso contaminato, in cui il nesso *-cc-*, dopo il canonico scempiamento, si sarebbe potuto altrettanto canonicamente trattare da velare o da mediopalatale: esattamente la sequenza percorsa dalla voce *vacha* < *VACCA* che si ritrova, in rima con *gacha*, in entrambi i componenti del dibattito poetico che contengono la locuzione in esame²³.

La trafila etimologica, ragionevole o comunque non inaccettabile nelle diverse possibilità prospettate, non è tuttavia, bisogna ammetterlo, in nessuno dei casi irrefragabile e convincente oltre ogni dubbio. Lasciamola comunque per il momento in sospeso per cercare di dare una spiegazione all’espressione ‘mentire come una gazza’.

²² In verità anche il termine catalano *gaig*, derivato da *GAJUS* (cfr. *DCVB*, *DECLC* s.v.), presenta pronuncia mediopalatale sorda, così come quello ladino *gacia* (cfr. la citata voce del *LEI*).

²³ *Jausbert, razon ai adrecha*, v. 60 e v. 67; *Era, quan l’ivernz nos laissa*, v. 50.

Nella concezione comune la gazza, la cornacchia, la ghiandaia, uccelli passeriformi appartenenti alla famiglia dei Corvidi, sono in effetti contraddistinte dalla voce rauca e gracchiate; ma, ancorché stonate e, forse, ladre, meritano, a primo acchito, nell'immaginario collettivo più la qualifica di esseri noiosi e acusticamente sgradevoli (e, per traslato, di persone pettegole) che non quella di mentitori. Eppure, l'accostamento all'orbita della fandonia si ritrova, seppur con incroci etimologici non sicuri, tuttora in francese: se si scorre la lista dei sinonimi del verbo *agacer* nel *TLFi* si scorge al primo posto la voce *turlupiner*.

Una motivazione ammissibile di tale nesso potrebbe essere cercata nell'ambito culturale: è lo stesso *TLFi* che illustra la capacità allusiva alla millanteria della voce *geai* riportando la locuzione proverbiale *Le geai paré des plumes du paon* risalente alle *Favole* di La Fontaine (IV, 9).

Il ritratto dell'uccello mistificatore risale in realtà a una delle favole esopiche di Fedro (I,3), *Graculus superbus et pavo*: è la storia del corvide che, trovate delle penne di pavone, pensò bene di indossarle e, così travestito, intrufolarsi nel gruppo dell'altra specie; ma, scoperto, fu sbugiardato ed esiliato da simili e dissimili.

L'apologo ebbe grande diffusione nel Medioevo, accolto nelle sillogi dei maggiori adattatori delle favole fedriane²⁴ e riproposto con diverse varianti²⁵ in opere in volgare: basti pensare alla traduzione poetica che ne diede Maria di Francia nel suo *Esopo*²⁶.

Non solo trasposizioni²⁷ ma allusioni significative si rinvencono poi in campo occitanico, con una serie di richiami che, proprio per la loro forma ellittica, la dicono lunga sulla divulgazione e il radicamento del motivo del pennuto bugiardo.

Nel corpus trobadorico due sono i testi interessati e appartengono a Guiraut de Bornelh (*BdT* 242,67, *S'es chantars*²⁸) e a Bertran

²⁴ Cfr. Hervieux (1884).

²⁵ Facenti capo alle due fonti, greca e latina, della favola, talvolta contaminate: cfr. McKenzie (1898: 217ss).

²⁶ N. 67 dell'ed. Warnke (1898, online a <https://archive.org/details/diefabelndermari00mariuoft>), base testuale della traduzione italiana curata da Morosini (2006).

²⁷ Un adattamento occitano, frammentario, della favola fu rinvenuto e pubblicato da Rajna (1874).

²⁸ Ed. Sharman (1989: 426ss).

de Born (*BdT* 80,44, *Un sirventes que motz no·ill failll*²⁹). Entrambi chiamano in causa assieme al pavone la cornacchia: GirBorn: «*com fes de la gralha·l paus*», v. 35; BtBorn: «*so que·l paus dis a la grailla*», v. 53.

Pio Rajna³⁰ sottolinea l'esistenza, quanto alla razza, di divergenze nelle traslazioni romanze rispetto al testo latino, giacché Fedro parla di *graculus/gragulus*, cioè 'gracchio', mentre altrove, come nella favola di Maria di Francia, troviamo il corvo oppure, come nei nostri trovatori, la cornacchia³¹: a causa della diffusa imprecisione sull'identità del volatile «nulla c'è dunque a ricavare dal "gralha" per la determinazione dell'esemplare a cui voglia rapportarsi l'allusione»³², a dimostrazione di una generale instabilità nel rapporto tra etimi, derivazioni e riferimenti alla specie.

In ambito italiano un sonetto ben conosciuto e dall'attribuzione discussa a Chiaro Davanzati³³ fa ricorso all'immagine della cornacchia travestita per sbeffeggiare un «novo canzonero, / che ti vesti le penne del Notaro» (vv. 9-10): anche qui l'animale rappresentato è la cornacchia, indicata peraltro con denominazione di evidente influenza provenzale, *corniglia*³⁴; così come appare sotteso il nostro apologo a un distico di Monte Andrea: «Chi è sì preso, ciascuno om li pare orbo / (men cura il disinor che nnon fa 'l corbo!)»³⁵; ancora una cornacchia «maliziosa e fella» che «da molt'altri uccelli accattò penne» è rappresentata in rima in un sonetto di Dante³⁶.

La storiella del pennuto menzognero, di ascendenza dotta, potrebbe ben aver compiuto uno scarto nel suo percorso ed essere penetrata nel tessuto popolare, avendone accentuata quell'indeterminatezza relativa alla specie che corre parallela alla fluttuazione delle denominazioni e alla pluralità degli esiti lessicali da un etimo e divenendo patrimonio di larga condivisione: per dirla con De Rober-

²⁹ Ed. Gouiran (1985, I: 295ss; testo online a cura di F. Sanguinetti in www.rialto.unina.it), ed. Paden / Sankowitch / Stäblein (1986: 120ss).

³⁰ Rajna (1924: 249ss), nel cap. V, *Bertran de Born e una favola esopica*, pp. 246-253.

³¹ 'Corneille' glossa il *DOM*, s.v. *gralha* e 'corneille' traduce Gouiran (1985); Paden / Sankowitch / Stäblein (1986) e Sharman (1989) rendono 'crow'.

³² *Ibidem*, p. 250.

³³ *Di penne di paone e d'altre assai*, ed. Menichetti (2012: 333ss).

³⁴ Al riguardo cfr. Mackenzie (1898: 206ss).

³⁵ Ed. Minetti (1979: 62ss).

³⁶ *Quando 'l consiglio degli uccelli si tenne*, v. 4 e v. 6. Cito dall'ed. De Robertis (2002, III: 301ss); sul sonetto cfr. pure De Robertis (2000), con bibliografia precedente.

tis, “la novelletta è già proverbio”³⁷. Anche in questo caso, però, la spiegazione risponde ad alcuni interrogativi ma non è completamente soddisfacente: non si può non notare, ad esempio, che i modelli letterari menzionino il corvide assieme al pavone o alle penne di altri volatili, mai il pennuto solo.

Una strada percorribile, opposta a quella della citazione di provenienza culta, conduce al riferimento concreto al regno animale e alle caratteristiche degli uccelli chiamati in causa: sorprendentemente, è bastato cercare nei testi di ornitologia per intendere finalmente appieno l’allusione. Si apprende così che le specie di nostro interesse rientrano nell’ordine dei Coraces: per l’esattezza corvi e cornacchie, neri o grigi, appartengono al genere *Corvus*; le ghiandaie, fulve con tocchi azzurri, bianchi e neri, appartengono al genere *Garrulus*; le gazze, nere e bianche con riflessi grigio-verdi, appartengono al genere *Pica*; i Gracchi, simili ai corvi, appartengono al genere *Pyrhacorax*³⁸.

Ora, indagando più a fondo le peculiarità di tali generi, se ne scopre qualcuna assai interessante e anzi illuminante. I Corvidi hanno la capacità di riprodurre versi di altri uccelli, voci umane e svariati suoni e rumori: ecco che dunque si configurano come una specie bugiarda per natura e, nell’orizzonte dei conoscitori, per antonomasia.

Benché Plinio accomunasse nella *Naturalis Historia* (X, 118-119), sotto la denominazione *pica*, tanto la gazza che la ghiandaia, i bestiari medievali sembrano individuare nella *pica* soltanto la gazza³⁹; identica invece la caratteristica peculiare associata al pennuto: «it chatters in trees and can speak like a man, so that if you did not see it you would not know that it was a bird»⁴⁰.

³⁷ De Robertis (2000: 282). D’altra parte l’interazione popolare/dotto/, orale/scritto fa parte della natura del genere favolistico e ne segna nascita e svolgimento: McKenzie (1898: 219) parla appropriatamente di «two streams of fable literature passing through the Middle Ages; one we may call literary [...]; while the other stream is by contrast popular [...]; they often occur either by themselves or in collections of “examples” such as were drawn largely from popular sources». Sull’argomento vd. le belle pagine di C. Donà (2017), cui sono grata per i generosi e determinanti suggerimenti nel corso della mia caccia alla *gacha*.

³⁸ Utile per la classificazione il vecchio studio, reperibile online in più siti, di Savi (1873, vol. I).

³⁹ Cfr. George / Yapp (1991: 173).

⁴⁰ *Ibidem*.

Ammettendo allora che gli uomini del medioevo potessero avere sul mondo naturale competenze meno superficiali tanto dei predecessori che dell'uomo moderno, vale la pena verificare, senza più supporre approssimazioni nelle identificazioni, i comportamenti del particolare corvide che la lingua francese denomina *geai* e che per Chrétien de Troyes era il *jai* mentitore. Non è propriamente la gazza ma la ghiandaia, *Garrulus glandarius*, diffusa nel continente eurasiatico (e anche nell'Africa nord-occidentale) e abitante dei boschi. Lo stesso nome scientifico ne mette in evidenza le rilevanti qualità vocali: essa ha spiccata abilità imitativa, come si ricava facilmente anche soltanto passando in veloce rassegna le pagine di enciclopedie e siti ornitologici in rete⁴¹. Ecco che dunque l'attributo di menzogna si spiega senza tanti passaggi e sovrastrutture letterarie: è un animale che emette voci contraffatte, che inganna l'ascoltatore, è una bugiarda.

Ma c'è di più, e di inatteso: un'altra peculiarità di questi alati è quella di essere «molto vigili e astuti», infatti «si accorgono dell'approssimarsi di un intruso molto prima degli altri uccelli e mettono in allarme gli abitanti del bosco con la loro voce rauca e sgradevole»⁴² per cui sono considerati le *sentinelle* dei boschi⁴³. Sentinella: *gacha* in lingua occitana. Se si accoglie l'ipotesi non remota che l'appellativo sia di antica tradizione e si riconosce nella voce provenzale una semplice denominazione popolare della ghiandaia, volatile ben

⁴¹ Vd. per esempio <http://animalivolanti.xyz>: «Le ghiandaie sono imitatori esperti e sono in grado di cantare melodie composte da tutti i tipi di suoni che hanno sentito. Possono imitare i suoni di bambini che piangono, l'acqua che cade da un rubinetto, falciatrici e anche i richiami d'allarme dei loro predatori. Si suppone che le ghiandaie ripetano i suoni in base allo stato emotivo in cui si trovano. Così, quando si sentono minacciate copiano le note di allarme da merli, gazze e allocchi. Quando invece sono più rilassate possono emulare picchi, passeri e il fischio umano»; <http://trentinonatura.it/la-ghiandaia-la-straordinaria-imitatrice-dei-boschi/>: «La sua abilità più straordinaria [...] è di riuscire a spaventare i predatori o gli uccelli conspecifici riproducendo i richiami di altre specie, per esempio dei rapaci. La ghiandaia è in grado di imitare una vastissima varietà di suoni, dai rumori del bosco fino al miagolio di un gatto o al pianto di un bambino».

⁴² Hanzák (1967: 434).

⁴³ Tanto che *Sentinelle des bois* è denominata la ghiandaia nella pagina dedicata nel sito <http://www.oiseaux.net>. Stessa definizione s'incontra nel sito [riservadelladuchesa.net](http://www.riservadelladuchesa.net), mentre Hanzák (1967: 434) usa un'espressione affine: «Le ghiandaie vengono chiamate, a ragione, la "polizia del bosco"».

noto ai trovatori (e un po' meno al già moderno Raynouard, vittima della diffusa confusione tra i diversi corvidi), tutti i nodi si sciolgono e si risolve anche il problema etimologico che causava qualche dubbio.

La locuzione di cui ci occupiamo va ad ingrossare le file delle espressioni idiomatiche poggianti su paragoni animali, che hanno il pregio dell'immediatezza del concetto che si intende trasmettere e presuppongono una conoscenza condivisa di proprietà e abitudini delle bestie: per limitarsi all'italiano, mangiare come un lupo, avere la vista d'aquila, cantare come un usignolo, camminare come un gambero; ma anche, senza similitudine espressa, essere un leone, una pecora, un coniglio, una volpe.

Tirando quindi le somme, mi sembra che possa a buon diritto annettersi nel novero delle locuzioni idiomatiche del dominio provenzale, come è già di quello oitanico, l'espressione 'mentire come una ghiandaia'⁴⁴; resta da appurare se, puntualizzata così la sfera semantica del termine *gacha*, non ne possa trarre giovamento l'interpretazione di qualche passo occitanico non proprio chiaro in cui il nome si trova inserito.

Un esempio potrebbe essere rappresentato da un brano contenuto nel sirventese *Guerr'e pantais veg et affan* (BdT 80,22⁴⁵), convincentemente ricondotto da Asperti alle lotte anticapetinge che travagliarono il sud della Francia nel 1242⁴⁶ e conseguentemente sottratto alla paternità vulgata ma controversa di Bertran de Born. Nel componimento si tratteggiano le opposte linee di forza, quelle ribelli del conte Raimondo di Tolosa, degli Inglesi, dei Guasconi, degli Aragonesi da un lato, quella dei Francesi dall'altro: il sostantivo *gacha* si trova, ancora una volta in rima, in seno a un passo dal difficile stato testuale che è stato oggetto di una felice *restitutio* dello stesso Asperti:

⁴⁴ Mettendo un po' d'ordine nelle denominazioni dei nostri pennuti, individueremo con l'it. *gazza* l'afr. *agace* e il prov. *agassa* (< AGAZA piuttosto che GAIJA), con l'it. *ghiandaia* l'afr. *jai* e il prov. *gai/jai* (< GAIUS); quanto a *gacha*, se non struttura coesistente con *agassa* e da etimo alternativo (*GACCA o *AGAITA), forma prelevata dal linguaggio popolare (e peraltro foneticamente vicina a quella *agassa*) e dunque 'ghiandaia'.

⁴⁵ Ed. Gouiran (1985, II: 830ss); ed. Paden / Sankowitch / Stäblein (1986: 460ss); testo Gouiran con modifiche di A. Bampa in www.rialto.unina.it.

⁴⁶ Asperti (1986-1987).

pero:l senher coms, ducs, marques
 n'a ben sa penhora tracha;
 mal metre l'on fai per gacha,
 so dizon Gascon et Engles (vv. 23-26).

La traduzione proposta dal filologo è ‘perciò il conte duca marchese / ha fatto bene a prendere il suo pegno; / a torto lo si fa mettere di guardia, / così dicono Guasconi e Inglesi’; a proposito dell’espressione *traire sa penhora*, però, viene prospettata come altrettanto valida l’interpretazione alternativa ‘si riprende il suo pegno’: «il conte si sottrae a quel vincolo [con il re] riprendendosi il proprio pegno» e rifiutando così l’accordo; quanto a *metre per gacha*, va detto che la locuzione ha costituito un regolare inciampo nelle traduzioni degli editori, in difficoltà ad afferrare il senso logico e a rapportarlo al contesto: Gouiran intende ‘Gascon et Anglais lui fon faire des dépenses de guet’; Paden / Sankovitch / Stäblein invece ‘he had him abused by a watch-man’. Rilevando perciò l’incongruenza di entrambe le trasposizioni⁴⁷, Asperti spiega la frase con l’ipotesi che gli venga «assegnata o consigliata una tattica difensiva e non decisamente offensiva»⁴⁸. Il quadro esegetico è senza dubbio coerente con lo sfondo storico individuato e ampiamente condivisibile; mi chiedo però se il senso non guadagnerebbe in linearità attribuendo a quel *gacha*, piuttosto che il valore di un riferimento a un presunto ruolo passivo del conte di Tolosa, dopotutto personaggio di primo piano e assai intraprendente nell’estrema impresa antifrancese, l’accezione, traslata, del sostantivo di cui si è discusso: ‘il conte duca marchese / ha fatto bene a riprendere il suo pegno; / a torto lo si considera⁴⁹ un ingannatore’. Il significato della locuzione sarebbe direttamente conseguente al periodo precedente e costituirebbe un’allusione a critiche legate al cambiamento di rotta del conte nei confronti del sovrano francese, considerato un rimangiarsi la parola data col trattato di Parigi, un comportamento sleale, da mentitore, da voltagabbana.

Nell’interpretazione proposta, l’espressione *mentir coma gacha* si configura come locuzione appartenente per più versi al linguaggio

⁴⁷ Pp. 163-64.

⁴⁸ P. 164.

⁴⁹ *Metre per vale* ‘ansetzen, schätzen’ (*SW*, s.v.), ‘estimer’ (*DOM*).

colloquiale, l'ennesima, e magari non l'ultima individuata, che testimonia il substrato ricco e differenziato cui i trovatori attinsero nell'invenzione della loro felice *koiné*.

BIBLIOGRAFIA

- Asperti, Stefano, 1986-1987. «Sul canzoniere provenzale M: ordinamento interno e problemi di attribuzione», in *Romanica vulgaria, Quaderni 10-11* (Studi provenzali e francesi), pp. 137-169.
- Bianchini, Simonetta, 2012. Chrétien de Troyes, *Cligès*, Roma, Carocci.
- DCVB = Antoni M. Alcover / Francesc De B. Moll, *Diccionari català-valencià-balear*, 10 voll., Palma de Mallorca, Editorial Moll 1930-1962.
- DE = Tullio De Mauro / Marco Mancini, *Dizionario etimologico*, Milano, Garzanti 2000.
- DECLC = Joan Coromines, *Diccionari etimologic i complementari de la llengua catalana*, 10 voll., Barcelona, Curial 1980-1995.
- DEI = Carlo Battisti / Giovanni Alessio, *Dizionario etimologico italiano*, 5 voll., Firenze, Barbera 1950-1957.
- DELI = Manlio Cortellazzo / Paolo Zolli, *Il nuovo Etimologico con CD-ROM. DELI - Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, seconda edizione in volume unico a cura di Manlio Cortellazzo e Michele A. Cortellazzo, Bologna, Zanichelli 1999.
- De Robertis, Domenico, 2000. «Riabilitazione di una cornacchia», in *Carmina Semper et Citharae Cordi. Études de philologie et de métrique offertes à Aldo Menichetti*, éditées par Marie-Claire Gérard Zai, Genève, Slatkine, pp. 281-290.
- , 2002. Dante Alighieri, *Rime*, a cura di D. De R., Firenze, Le Lettere.
- DOM = *Dictionnaire de l'Occitan Médiéval*, <<http://www.dom-en-ligne.de>>.
- Donà, Carlo, 2017. «Le origini della fiaba letteraria», in *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte / Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes*, 41, pp. 33-51.
- Du Cange = Charles Du Fresne Du Cange, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, 10 voll., Niort, L. Favre 1883-1887.
- FEW = Walter von Wartburg, *Französisches etymologisches Wörterbuch: eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes*, 25 voll., Bonn-Leipzig et al., Klopp et al., 1922-2002.
- Gamillscheg Ernst, 1928. *Etymologisches Wörterbuch der französischen Sprache*, Heidelberg, Winter.
- GDLI = *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, fondato da Salvatore Battaglia, successivamente diretto da Giorgio Bàrberi Squarotti, 21 voll., Torino, UTET, 1961-2002 (più un *Supplemento* 2004 e un *Supplemento* 2009, diretti entrambi da Edoardo Sanguineti, e un *Indice degli autori citati nei vo-*

- lumi I-XXI e nel Supplemento 2004*, a cura di Giovanni Ronco, Torino, UTET, 2004.
- George, Wilma / Brunson Yapp, 1991. *The Naming of the Beasts. Natural History in the Medieval Bestiary*, London, Duckworth.
- Gouiran, Gérard, 1985. *L'amour et la guerre. L'oeuvre de Bertran de Born*, 2 voll., Aix-en-Provence, Université de Provence.
- , 1990. «Le cycle de la bataille des jeunes et des vieilles», in *Per Robert Lafont: estudis oferts à Robert Lafont per sos collègas e amics*, Montpelhièr-Nîmes, Centre d'estudis occitans, pp. 109-133.
- Hanzák, Jan, 1967. *Enciclopedia illustrata degli uccelli*, Milano, La Pietra.
- Harvey, Ruth / Linda Paterson et al., 2010. *The Troubadour Tensos and Partimens: a Critical Edition*, Cambridge, Brewer.
- Hervieux, Léopold, 1884. *Les fabulistes latins depuis le siècle d'Auguste jusqu'à la fin du moyen âge*, 5 voll., Paris, Didot.
- Latella, Fortunata, 1988-1989. «Un indiscusso caso di intertestualità trobadorica», in *Pluteus*, 6-7, pp. 45-65.
- LEI = Max Pfister / Wolfgang Schweickard, *Lessico Etimologico Italiano*, Wiesbaden, Reichert 1979.
- LR = François Raynouard, *Lexique roman ou dictionnaire de la langue des troubadours*, 6 voll., Paris, Silvestre 1836-1844.
- Marshall, John H., 1991. «Les jeunes femmes et les vieilles: une *tenso* (PC 88.2 = 173.5) et un échange de sirventes (PC 173.1 + 88.1)», in *Il miglior fabbro. Mélanges de langue et littérature occitanes en hommage à Pierre Bec*, par ses amis, ses collègues, ses élèves, Poitiers, Université de Poitiers, pp. 325-338.
- McKenzie, Kenneth, 1898. «A Sonnet Ascribed to Chiaro Davanzati and its Place in Fable Literature», in *PMLA*, 13, pp. 205-220.
- Menichetti, Aldo, 2012. Bonagiunta Orbicciani da Lucca, *Rime*, edizione critica e commento a cura di A. M., Firenze, Edizioni del Galluzzo.
- Minetti, Francesco Filippo, 1979. Monte Andrea da Fiorenza, *Le rime*, edizione critica e commento a cura di F.F. M., Firenze, presso l'Accademia della Crusca.
- Mistral, Frédéric, [1879-1886] 1966. *Lou tresor dou Felibrige: ou, Dictionnaire provençal-français, embrassant les divers dialectes de la langue d'oc moderne*, 2 voll., Osnabrück, Biblio-Verlag.
- Morosini, Roberta, 2006. Maria di Francia. *Favole*, Roma, Carocci.
- Nigra, Costantino, 1901. «Note etimologiche e lessicali», in *Archivio glottologico italiano*, 15, pp. 275-302.
- , 1903. «Tosc. gažza, aprov. agassa (fr. agace), 'pica'», in *Zeitschrift für romanische Philologie*, 27, pp. 137-141.
- Paden, William D. / Tilde Sankovitch / Patricia H. Stäblein, 1986. *The poems of the Troubadour Bertran de Born*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press.
- Pianigiani, Ottorino, 1907. *Vocabolario etimologico della lingua italiana*, Roma, Albrighi & Segati.

- Poirion Daniel *et al.*, (éd.) 1994. Chrétien de Troyes, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard.
- Rajna, Pio, 1874. «Frammento di una raccolta di favole in provenzale», in *Romania*, 3, pp. 291-294.
- , 1924. «Varietà provenzali», in *Romania*, 50, pp. 233-265.
- REW = Wilhelm Meyer-Lübke, *Romanisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, C. Winter, 1911.
- Rohlf, Gerhard, 1966-1969. *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, 3 voll., Torino, Einaudi.
- Savi, Paolo, 1873. *Ornitologia italiana*, 3 voll., Firenze, Successori Le Monnier.
- Sharman, Ruth Verity, 1989. *The Cansos and Sirventes of the Troubadour Giraut de Borneil*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Shepard, William P., 1924. *Les poésies de Jausbert de Puycibot troubadour du XIII^e siècle*, éditées par W.P. S., Paris, Champion.
- , 1931. «A Provençal débat on Youth and Age in Women», in *Modern Philology*, 29, pp. 149-161.
- SW = Emil Levy, *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch*, 8 voll., Leipzig, O.R. Reisland 1894-1924.
- TLFi = *Trésor de la Langue Française informatisé*, <<http://atilf.atilf.fr>>, CNRS, 2001ss.
- TLIO = Tesoro della Lingua Italiana delle Origini, <<http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>>.
- Vatteroni, Sergio, 2013. *Il trovatore Peire Cardenal*, 2 voll., Modena, Mucchi.
- Warnke, Karl, 1898. *Die Fabeln der Marie de France*, Halle, Niemeyer.

Margherita Lecco

IL *LAI DE BATOLF* NEL *ROMAN DE HORN*
UN *LAI FANTÔME* E I SUOI INTER-TESTI

Prendendo a prestito l'indicazione – e la lista – impostata in un uno studio ormai vecchio dal filologo e musicologo Jean Maillard, un certo numero di *lais* potrebbe essere qualificato con la definizione di *fantômes*¹: perché in qualche modo menzionati in altri testi o altri *lais*, dei quali però, di fatto, sembra impossibile ritrovare indizi più concreti, e una presenza materiale, sia pure oscurata dal tempo. Nel gruppo (che Maillard voleva abbastanza folto, circa 38 voci), l'attribuzione dell'indicazione tipologica ricopre situazioni notevolmente variate. Ad un esame rinnovato², molte delle conclusioni dello studioso ricevono conferma, mentre altre possono beneficiare di approfondimenti o migliori (o più recenti) riferimenti. Con ogni probabilità, risultano dunque di consistenza non superiore al nome, *lais* come il *Lai de la Dame Rouge*³, passibile di misteriosi investimenti fantastici, per non parlare che scherzosamente dei «bons *lais bretons*» *de Merlin et de Noton*, che sono ricordati dal *Roman de Renart*⁴. Altri, al contrario, possono contare sull'esistenza di fattori dei quali è

¹ Maillard (1963: 97ss).

² Già sulla base del non egualmente più recente Baader (1966).

³ Maillard (1963: 100 e 105). Si tratterebbe di un *lai* composto dalla «Dame Rouge de Petite Bretagne à la demande de Guillaume le Conquérant», citato negli *Strengeleikar*. Si tratta in realtà di un *Lai de la grève* (o *de la plage*) che racconta di come, fermo in Bretagna perché la tempesta gli impediva di partire per l'Inghilterra, Guglielmo il Conquistatore inviasse doni ad una certa *dame rouge* bretone che conosceva bene l'arte di comporre *lais* perché lo intrattenesse nell'attesa. La dama compose il *Lai de la grève*, che gli arpisti cantarono poi al re; cfr. Baader (1966: 106ss); Skårup (1975: 97-115).

⁴ *Roman de Renart*, *branche Ib*, v. 2390, in Martin (1882-1887, I: 67). Ma Renard *jongleur* cita anche altri *lais* improbabili, *del rei Artu et de Tristan*, e *de saint Brandan*.

possibile un parziale riscontro. Come ad esempio avviene per un *Lai d'Orpheus*, che è citato, con congruenza se non altro tematica, dal *Lai de l'Espine* (fine XII-inizio XIII sec.), dal romanzo di *Floire et Blancheflor* (XII sec.) e dal *Lancelot en prose* (XIII sec.), e del quale tracce consistenti, rilevabili specialmente attraverso un riscontro lessicale, restano nel medio-inglese *lay* di *Sir Orpheo*⁵. In altri casi ancora la consistenza effettiva dei testi corrispondenti rimane sospesa tra il rinvenimento di elementi non irrelati e l'incertezza di dati che siano realmente riconducibili ad un testo e ad un contesto non pretestuosi. Uno di questi casi – ma non nel senso che ne sia esistita davvero una forma realizzata – potrebbe essere individuato nel *lai* che, qualora se ne abbia a parlare, viene denominato come *Lai de Batolf*, di cui sussistono elementi che sembrano porlo a metà tra le condizioni della sola referenza testuale e del plurimo riflesso letterario.

La menzione dell'esistenza del *Lai* è fornita dal romanzo anglo-normanno *Horn*⁶. Testo composto su suolo inglese, intorno agli anni 1170-1173⁷, in lasse monorime di alessandrini⁸, che ne hanno fatto talora oscillare l'appartenenza al genere epico⁹, appartenenza tuttavia smentita da troppi elementi di schietta tipologia romanzesca¹⁰, *Horn* appartiene al gruppo dei testi che Mary Dominica Legge nel 1963 ed altri studiosi in seguito hanno inserito tra i cosiddetti *Ancestral Romances*: romanzi scritti ad onore di grandi famiglie dina-

⁵ Per citazioni sul *Lay d'Orpheus* e testi annessi cfr. Lecco (2004: 67-84).

⁶ *Horn* è stato edito diverse volte, ad iniziare dalla trascrizione fattane da Michel (1845), sino all'edizione, condotta con grande cura, ad opera di Pope (1955-1964). Il testo di *Horn* è contenuto in cinque manoscritti, tre appartenenti alla University Library dell'Università di Cambridge (mss. Ff. 6.17; Additional 4407; Additional 4470), uno alla British Library londinese (ms. Harley 527), un quinto alla Bodleian Library di Oxford (ms. Douce 132).

⁷ Per Legge (1963: 99) «Perhaps Horn, a man's poem in both form and content, was written in connexion with the Christmas festivities of 1171, when Henry II spent the period between Martinmas and Christmastide in a castle constructed of wattles in the Irish manner outside the walls of Dublin», ipotesi ribattuta da Weiss (1999).

⁸ 240 lasse per 5250 versi, ma 3042 nel ms. Oxford, Bodleian Library, Douce 132.

⁹ Ad es. per Ailes (2006), mentre altri studiosi, segnatamente Dannenbaum (1981-1982) e (ma si tratta della stessa studiosa) Crane (1986: 78-93), lo classifica come romanzo.

¹⁰ Come la preminenza ed autonomia della figura dell'*eroe*, il suo impegnarsi quasi solamente in vicende d'amore, la disposizione della vicenda in forma di narrazione, la posta in gioco che esclude ogni riferimento ad una lotta 'per la fede'.

stiche anglo-normanne, che oggi risulta più proprio denominare come costituenti una *matière d'Angleterre* da affiancare alle tre classiche *matières* epico-romanzesche¹¹. Attualmente *Horn* deve la propria fama – non troppo folta al di fuori dell'ambito esegetico inglese¹² – soprattutto ad un fatto. Di recare una referenza autoriale nel prologo come nell'epilogo, dove l'opera rinvia all'*autoritas* compositiva di un *maistre Thomas*¹³. Nome che, nel passaggio tra XIX e XX secolo, ha indotto alcuni studiosi a chiedersi se in lui non andasse riconosciuto il *Thomas* la cui firma è apposta ad uno dei due grandi romanzi intitolati a Tristano, il *Tristan* appunto attribuito a *Thomas d'Angleterre*¹⁴. La questione, avviata dal primo editore del romanzo, Francisque Michel, nel 1845, e sostenuta da filologi come Edmund Stengel e Johann Vising, aveva, nel XIX secolo, concluso a favore dell'identificazione dei due *Thomas*, smentita poi, nel 1886, da Werner Söderhjelm, che, con analisi più approfondita, era venuto ad unirsi alle quasi contemporanee, ed espresse con ben maggiore sdegno, opinioni di Gaston Paris e di altri studiosi ancora¹⁵. Questione tuttavia ripresa nel 1927 da Ferdinand Lot¹⁶, in base alla quale, pur ammettendo egli come le somiglianze tra i due testi potessero dipendere dalla suggestione che il *Thomas* di *Horn* aveva subito dal *Thomas* del *Tristan* e fosse opportuno fermarsi a tale implausibilità identitaria, non si potesse escludere (né ci si sarebbe attesa posizione diversa dal robusto indagatore di testi celto-anglo-sassoni) l'e-

¹¹ Vale a dire, naturalmente, alle *matières* che Jean Bodel nomina nella *Chanson des Saisnes, De France et de Bretagne et de Rome la grant*, v. 7. Per la classificazione di Legge, cfr. Legge (1963: 139-175).

¹² Tra i pochi studi, quasi solo tedeschi, segnalo Christmann (1960), che è più sulle versioni successive medio-inglesi del romanzo che sul testo anglo-normanno (*King Horn, Horn Childe*).

¹³ Cfr. vv. 1-4: «Seignurs, oï avez le vers del parchemin, / cum li bers Aaluf est venuz a sa fin / Mestre Thomas ne volt k'il seit mis à declin, / k'il ne die de Horn le vaillant orphanin» («Signori, avete udito i versi della pergamena, / come il nobile Aalof è giunto alla sua fine, / Mastro Thomas non vuole che sia dimenticato, / senza dire di Horn il coraggioso orfano») e v. 5249 «Thomas n'en dirrat plus, 'tu autem' chanterat» («Thomas non ne dirà più, canterà il tu autem»).

¹⁴ V. 3125: «Tumas fine ci sun escrit», in Lecoy (1991: 118). Si noti, *en passant*, a proposito di omonimie, che anche l'autore del più antico romanzo inglese su Alessandro (fine XII sec.), *Le Roman de toute chevalerie*, si chiama Thomas, Thomas de Kent.

¹⁵ Cfr. Lot (1927: 177-179).

¹⁶ *Ibidem*.

sistenza di numerosi fattori di somiglianza tra i due *romans*: tra i quali essenziale il travestimento *en jongleur* e *en fou* dei due eroi¹⁷. Con Lot, sostanzialmente, la discussione si chiude, non essendosi lo studioso francese spinto oltre con altri argomenti, né essendo davvero tornata sull'argomento l'esegesi successiva, anche recente. Tra i due *Thomas* e le rispettive opere, non esiste possibilità di sovrapposizione, conclusione che resta indiscussa a tutto favore del *Tristan*. È su questo scenario, sull'incontro-scontro tra i due grandi autori e i loro romanzi, che si apre il discorso su *Batolf*, e sulla sua presenza nel *Roman de Horn*, con nome espresso e in forma di *lai*.

L'uno e l'altro sono menzionati al v. 2840 del romanzo, lassa CXXXV. Opera bene articolata, di grande finezza compositiva, *Horn* racconta la storia del giovane eroe omonimo, che, nell'infanzia caduto in mano ai Saraceni che hanno invaso il regno paterno di Suddene¹⁸, fugge in Britannia, dove diviene eccellente cavaliere e fa innamorare la bella Rigmel, figlia di Hunlauf, re del paese. In seguito ad una calunnia, Horn deve fuggire in Irlanda, regno in cui la storia in certo modo si replica, poiché di lui si innamora la figlia del re irlandese, l'altrettanto bella Lenburc. Sull'isola, Horn è costretto ad assumere un nuovo nome, Gudmod, ed una identità che ne dissimula quella reale, che lo vede in veste di *joueur de harpe* davanti alla principessa. Nel passo specifico in cui l'incontro tra i due avviene (v. 2781ss., lassa CXXIX-CXXXVII), Lenburc, dietro richiesta del proprio fratello Guffer, inizia a cantare un *lai d'amour*, il *lai* appunto di *Batolf*, che dichiaratamente rammenta gli amori di Horn e Rigmel (*del amur dan Horn, k'ele a tant amé*, v. 2796); ma Lenburc, non conoscendone che la metà, si ferma, sostituita però nel completamento del canto dal mascherato Gudmod, che finisce così per porre i segni che ne rivelano (dopo altre avventure) l'identità.

¹⁷ Queste le maggiori somiglianze: «ce n'est pas qu'on ne rencontre entre Horn et Tristan des ressemblances de situations. En voici trois par exemple: 1) Horn (v. 3971 et suiv.) se déguise en mendiant, comme Tristan (v. éd. Bédier, p. 365, v. 1774); 2) *Horn* (v. 4082) est chassé comme Tristan, méconnu par Iseut (Bédier, p. 366, v. 1601 et 1807); 3) la rencontre de Horn et de Rimel et la reconnaissance du Héros, grace au hanap (v. 4193-4271), a un célèbre pendant dans le *Tristan* (éd. Bédier, p. 366, v. 1823-32)» (*ibidem*, p. 178).

¹⁸ Toponimo forse preso dalla tradizione del *Beowulf*, dove indica il dominio dei Danesi meridionali, *South Danes*, o dalla *Topographia* scozzese, cfr. Oliver (1931: 102-114).

Il passo è uno dei pochi di *Horn* citati al di fuori del contesto del romanzo, poiché sembra offrire una delle rare esecuzioni 'dal vivo' dei *lais bretons*. La descrizione si protrae a lungo, coprendo più di cento versi, che spiegano come la recitazione e il canto siano condotti all'interno di una riunione di giovani, che prima s'intrattengono con gli scacchi e fanno poi a gara per conoscere chi sia il miglior cantore. Ma va quasi da sé come la situazione rammenti quella di Tristan quando, con il nome di Tantris¹⁹, insegna il suono dell'arpa a Iseut, che è, come in *Horn*, figlia del re di Dublino. L'episodio può essere infatti annoverato, e quasi antonomasticamente citato, tra quelli che più avevano convinto i sostenitori dell'identità dei due Thomas, e tentato Lot ad appoggiare su uno spunto concreto la tesi di una possibile identità dei due *Thomas*²⁰. Su questo punto, però, una precisazione. Nel *Tristan* di Thomas, Tristan, propriamente, non si traveste da giullare, ma da mendicante, e, questo sì, da folle²¹, mentre il travestimento giullaresco appartiene a Bérout e alle due *Folies*. Per cui andrebbe se mai chiarito, sin d'ora, che le possibili interferenze andrebbero computate all'altezza dell'intera tradizione tristaniana: constatazione che diluisce in partenza la dipendenza di *Horn* dal solo *Tristan* di Thomas...

Ma, tornando al *lai de «Batolf»*, perché *Horn* gli conferisce questo nome? Se si prova a indagarne la consistenza onomastica, chiedendosi se vi si abbia a che fare con un'invenzione da parte di *maistre Thomas*, ci si troverà di fronte ad una situazione densa di implicazioni. In *Horn* così si chiama il fratello della prima amata, di Rigmel, il quale, dice il poeta, lo aveva intonato, alla maniera dei Bretoni, per cantare i contrastati amori della sorella con Horn, cfr. vv. 2788-2798²²:

«Ah Deu, dist dan Guffer, sire de majesté,
 Cum le purrai oïr, ke l'ousse escuté
 E qui l'fist, bele soer savez en verité». 2790
 «Oïl çoe, dit Lenburc, tut m'est bien recunté:
 Baderolf [Batolf] fiz Hunlauf, rei de nobilité,

¹⁹ Nella *Folie de Oxford*, cfr. oltre.

²⁰ Cfr. anche Lecoy (1965).

²¹ vv. 1773-1795, in Lecoy (1991: 76).

²² Ediz. Pope (1955-1964). *Baderolf* è variante di *Batolf*, come anche al v. 2840, dove è trascritto *Baltof*.

Ki en Bretagne maint, kar çoe est sa herité,
 Le fiz de sa serur, cum il ot grand beauté, 2794
 Mut en avez oï parler en cest regné,
 E de l'amur de Horn, ki ele od taunt amé,
 Si ad dreit, kar n'est hom qui taunt eit de bunté.
 Cum cil Horn ad einssi. Bien m'ad esté nuncié»²³. 2798

Ora, si noti come, per quanto Batolf appartenga alla dimensione diegetica del romanzo, poiché detto figlio di Hunlauf e fratello di Rigmel, degno quindi di una pur minima azione narrativa, di lui si parli solo in questa circostanza. Batolf non esiste, in *Horn*, se non per essere rivelato come autore della composizione poetica che viene recitata in un'occasione e in un luogo che sono da lui molto lontani. L'evocazione, si direbbe, serve solamente per rammentarne l'abilità di compositore di quello che si potrebbe definire, a suo modo, un *lai pitus d'amur...* come il *lai de Gurun* che Iseut canta nel *Tristan* di Thomas (v. 834), poiché, come in questo, canta un amore al momento infelice²⁴. Questa constatazione non elude però la domanda se esista una ragione a motivare l'inconsueta indicazione onomastica di cui «Batolf» si fa carico. Nell'insieme, a questo punto del racconto, non ci sono motivi specifici per dare un'intitolazione particolare al *lai*, che, stanti le cause indicate, avrebbe potuto essere intitolato più pertinentemente a Horn o a Rigmel.

Il nome, in effetti, possiede una propria consistenza ed appartenenza. Come concisamente indicato, nel 1903, dall'anglista William H. Schofield²⁵, di esso si trova notizia in Wace, nel *Roman de Brut*: quando Wace racconta la storia del giovane re Artù, nel pieno della narrazione che lo vede fronteggiare l'invasione della Britannia da parte dei Sassoni guidati da Colgrim, v. 9033ss. Nel momento dell'assedio che i Britanni portano agli invasori chiusi nella città di

²³ Trad.: «Ah, Dio, – disse ser Gofer – signore del cielo, / come potrei ascoltarlo, se qualcuno lo eseguisse, / e chi lo fece, bella sorella, lo sapete in verità?» / «Sì, disse Lemburc, mi è stato tutto ben raccontato. / Batolf, figlio di Hunlauf, nobilissimo signore, / che vive in Britannia, poiché quello è il suo regno, / lo fece su sua sorella, che era tanto bella, / ne avete molto sentito parlare in questo regno, / e dell'amore di Horn, che essa tanto amò, / giusta cosa, dato che non v'è uomo tanto nobile / come è quell'Horn. Me ne hanno narrato proprio bene».

²⁴ Il *Lai de Gurun* è il noto *lai* del «cuore mangiato».

²⁵ Schofield (1903: 65-68).

York, in un momento di grande pena per l'armata germanica, il fratello di Colgrim, che è appunto Batolf (Badulf in Wace), corre al suo soccorso, prima tramando una trappola nella foresta (vv. 9067-9074), poi, quando questa viene scoperta da Artù, decidendo di passare direttamente all'azione, che lo spinge a penetrare nel campo nemico sotto altre spoglie. La falsa identità è quella di un giullare²⁶:

Al siege ala cume juglere	
Si feinst que il esteit harpere.	9102
Il aveit apris a chanter	
E lais e notes a harper.	
Pur aler parler a sun ferre	
Se fist par mi la barbe rere	9106
E le chief par mi ensement	
E un des gernuns sulement,	
Bien sembla lecheür u fol.	
Une harpe prist a sun col.	9110
Pos s'est issi contenuz	
Que de nul ne fu mescreüz.	
Tant ala sus e jus harpant	
Qu'a la cité s'aprismat tant	9114
Que cil del mur l'unt enterciéd	
Si l'unt a cordes sus sachied.	

Il racconto, però, non appartiene totalmente a Wace, ma, una volta di più, a lui proviene dall'*Historia Regum Britanniae*, che Wace traduce. Geoffrey de Monmouth aveva così riferito l'impresa (Liber IX, 1):

Existimabat enim aditum salutis utrorumque consilium machinari posse: si illius praesentiam adire quivisset. Cum ergo alterius modi aditum non haberet; rasit capillos suo set barbam, cultumque jocularis cum cythara cepit. Deinde intra castra deambulans, modulis quos in lyra componebat, sese cytharistam exhibebat. Cumque nulli suspectus esset, accessit ad moenia urbis paulatim ceptam simulationis facies. Postremo cum ab

²⁶ Ed. Arnold (1938-1940); trad.: «All'assedio andò in veste di giullare, / finse di essere suonatore di arpa. / Aveva preso a cantare / e suonare lais e canti. / Per andare a parlare a suo fratello, / si fece radere a metà la barba / ed egualmente la testa / e dei baffi un lato solamente. / Sembrava proprio giullare o folle. / Prese in collo un'arpa, / poi se ne uscì così trasformato / che non fu riconosciuto da nessuno. / Suonando, andò tanto avanti e indietro / da giungere vicino alla città / tanto che quelli sopra le mura lo videro / e lo tirarono su con delle corde».

inclusis compertus esset, tractus est funiculis intra muros et ad fratrem conductus. Ex tunc viso germano, osculis et amplexibus desideratis sese refecit²⁷.

Racconto, tra parentesi, che presenterà qualche similitudine tardiva (e dunque non implicata all'altezza cronologica di Geoffrey-Wace) con un passo del *Brut* anglo-sassone di Layamon che traduce il *Brut* di Wace medesimo, cfr. v. 851ss²⁸. In Layamon alcuni particolari implicati nell'autore anglo-normanno sono anzi esplicitati, più vivide le scene del tradimento che rivela la presenza di Batolf nella foresta, v. 865ss, e conduce a morte i suoi guerrieri, v. 890ss, più insistita l'ansia che lo coglie pensando il fratello in pericolo, v. 902ss, meglio connotata la descrizione della tonsura condotta a metà e del comportamento «da folle» (*makede hine to crosse*, v. 907) che accentua la stolidezza del travestimento e induce molti, nel campo, a percuoterlo «come fanno gli uomini con i pazzi», v. 913²⁹.

Al di là però di questa riscrittura, che non ha valore se non complementare, il nesso precipuo della discussione si colloca intorno a Wace e alla tradizione tristaniana. Derivandone dunque che «Batolf» non sia nome scelto a caso, ma esito di un duplice contatto, prodotto della confluenza che si origina dalla riunione del dettato storico di Wace (e Geoffrey) con quello romanzesco del *Tristan*, o meglio della tradizione tristaniana. Dall'uno viene l'occasione del travestimento giullaresco, che differisce da quella analoga del *Tristan* di Thomas perché, se non altro, inverata dalla referenza onomastica; mentre dall'altra proviene la connotazione amorosa e cortese, che fa

²⁷ In Griscom (1929: IX, 1); trad.: «Pensava infatti di poter elaborare un piano che consentisse la salvezza di entrambi, se fosse riuscito a recarsi alla sua presenza. Non avendo dunque altro modo per raggiungerlo, si rase i capelli e la barba e prese l'aspetto di un giullare con la cetra. Poi girellando fra le costruzioni del campo, componendo canti con la lira, si esibiva come suonatore. E non suscitando sospetti in nessuno, giunse alle mura della città, dopo aver piano piano assunta una falsa apparenza. Fu scorto infine da quelli che erano dentro, e, tirato su con corde sulle mura, venne condotto dal fratello. Allora, dopo averlo visto, si tranquillizzò con baci e abbracci desiderati».

²⁸ Il *Brut* di Layamon è qui citato dall'edizione-traduzione Corsi Mercatanti (1998), che segue l'edizione Barron-Weinberg (1995), con numerose correzioni. L'episodio del travestimento di Batolf si legge ai vv. 902-924, cfr. Corsi Mercatanti (1998: 105-149), in particolare, pp. 109-111.

²⁹ Ivi, p. 111.

del *lai* il centro memoriale dal quale i protagonisti possano ripercorrere il cammino della storia d'amore come dolore e pena.

Se ne può concludere che il *Lai de Batolf* non esiste, se ci si attiene alla definizione di Maillard, dato che non possiede effettiva consistenza testuale. Nel contempo, tuttavia, la circostanziata condizione attraverso cui esso compare in *Horn*, la situazione in cui viene a svolgersi la sua esecuzione, le ragioni che lo portano ad essere cantato, il sentimento doloroso che lo evoca, non meno intenso, ripeto, di quello che pervadeva Iseut nel suo canto, la scena stessa entro cui vive, gli conferiscono una sorta di esistenza letteraria che è qualcosa di più che fantasmatica: come non si oserebbe tacciare di inesistente il *Lai de Gurun*, che tanta parte ha nell'economia amorosa del *Tristan* di Thomas, così non si può non cogliere il senso profondo che l'esistenza di *Batolf* produce nel romanzo: nel canto Lenburc proietta l'amore che intuisce impossibile, doppio di Rigmel che attende sola in un paese lontano, mentre Horn al canto affida una memoria parimenti lontana, un amore che potrebbe farsi prosimo ma che non può essere, il disagio ma anche l'astuzia intellettuale e 'creaturale' del travestimento cui ha saputo ricorrere.

Echi di testi diversi si intersecano sull'episodio: la tradizione tristaniana dell'intenerita accoglienza presso Iseut si salda a quella del bell'inganno alle spalle dei cortigiani, al gusto del travestimento che è capacità di sorprendere e risorsa che induce al rispetto. In questo, probabilmente, sta il ricorso al nome di *Batolf*, che non avrebbe motivo di essere se non vi si desse come un'indicazione ulteriore, un rafforzamento, sul già solido riferimento tristaniano. *Maistre Thomas* vuole forse, dichiarando l'origine che gli consente l'evocazione, richiamare la qualità del travestimento in se stesso, come segno di superiore accortezza, accanto al significato che, nella stessa occasione, era riversato dall'espedito tristaniano.

Nell'affidarsi a Wace, e a Geoffrey, *maistre Thomas* compie forse una scelta. Alle spalle del suo romanzo sta una serie copiosa di testualizzazioni scritte e orali, che travalicava anche colui che in apparenza è il capostipite dell'espedito, *Tristan* nelle sue varie versioni. Prima, o almeno accanto, all'*Historia Regum Britanniae* stanno diversi testi. Il più interessante, e forse più folto di scritture ante-Monmouth, vedeva protagonista un nobile feudatario anglo-sassone, ribelle a Guglielmo il Conquistatore, Hereward, che, per riprendere

il possesso delle sue terre predate dall'invasione normanna, ricorreva a molti mezzi di contrasto, di lotta e di raggio, tra cui appunto il travestimento³⁰. Come trascrivevano varie fonti del primo XII secolo, i latini *Gesta Herewardi Saxonis*, il *Liber Eliensis*, una *Historia Croylandensis*, che si accordano nel riprodurre Herward in veste di giullare, allorché egli interviene alle nozze di una principessa danese che salva da uno sgradito connubio per mezzo del canto e di un espediente (un anello fatto cadere in una coppa) che l'assunzione di tale veste consente³¹. Travestimento, peraltro, di assai più antiche e nobili origini, dato che se ne fa risalire la più lontana mimesi addirittura all'episodio biblico di re David arpista³², con risonanze sulla storia di Orfeo, che però non contempla travestimento. Mentre il travestimento, espletato in veste di musico-giullare, ha parte fondamentale nelle versioni medievali, riconducibili in ampia parte al comparto romanzesco anglo-normanno che appunto qui si considera, essendo poi assunto dai vari Beuve de Hanstone, Waldef, Fouke Fitz Waryn, nonché, al di fuori di questo, dai *trichadors* di professione, come Renart la volpe e Joufroi de Poitiers³³.

Tornando però a «Batolf» e alla cerchia ristretta di quelli che si potrebbero, a questo punto, definire come inter-testi, una domanda, e forse un sospetto, si fanno avanti. Ci si può chiedere cioè se la stessa tradizione tristaniana non possa aver fatto ricorso all'episodio narrato da Wace-Geoffrey de Monmouth. A denunciare questa eventualità potrebbe essere una spia linguistica, che è recata dal testo di Wace, il *fol* del v. 9109 del *Brut* (la cui portata sarà poi di molto aumentata da Layamon, cfr. vv. 9112-9115). Connotazione che rimanda a Thomas

³⁰ Per il *De Gestis Herewardi Saxonis* cfr. Hardy / Martin (1882-1887, II: 339-404). Nel *Liber Eliensis* (Blake 1962: 233ss, capp. 105-110), H. assume travestimento di vasaio, «lurida ipsius indutus veste, sique tonso crine et barba, malum sibi advertit»). L'*Historia Croylandensis* è edita in Saville (1970), ma traggio la citazione, come per tutti questi testi e la loro storia, da Thomas (1999: 213-232).

³¹ Cropp (1986), Short (2009), n. ai vv. 5464-5710. Da notare come, anche in Thomas (come era stato segnalato da Lot, cfr. sopra) Iseut si toglie un anello dal dito e lo lascia cadere in una coppa quando si accorge di Tristan, cfr. vv. 1823-1832, in Lecoy (1991: 77-78).

³² Sulla tradizione del travestimento e connessioni correlate nella tradizione tristaniana cfr. Blakeslee (1989).

³³ Su questi testi cfr. Legge (1963). Per il *Roman de Renart*, branche Ib, cfr. Martin (1882-1887, I: 67). Su *Joufroi de Poitiers* cfr. la discussione in Lecco (2006: 49-65).

(vv. 504-513)³⁴, ma anche a Béroutl (il lamento di Tristan *lépreux* con re Artù, vv. 3715-3730 e ss), e anche alla *Folie d'Oxford* (che risale al 1170, dunque sempre entro i limiti cronologici di *Horn*), a *Tristan-Tantris* (vv. 327-366), alla definizione di re Marc, che di fronte a Tristan *déguisé*, lo definisce *cist fol, cist jugleres*, v. 563³⁵. Ipotesi del resto che, anche qualora non fosse di diretta concatenazione, non si mostrerebbe in sé poco credibile, data l'autorità di Wace e la capacità di irradiazione del suo *Brut*. Si può affermare dunque – anche non ammesso il rapporto *Tristan-Wace*, che però pare intrigante – di potersi trovare di fronte a un piccolo gruppo di testi che in qualche modo si rimandano l'un l'altro: venendo a costituire un nodo di stretta intertestualità, quasi un gioco di specchi e di riflessi dove ogni testo rimanda agli altri. Al centro, il *Lai de Batolf*, nella sua inesistenza materiale, esercita, nominalmente, effetto di catalizzatore, richiamando le singole unità *in praesentia*, segnalando il contatto.

Non è, questo, l'unico aspetto complesso, o, esplicitamente, l'unico problema che il romanzo di *Horn* comporti. Numerosi sono anzi i problemi che restano irrisolti. Accenno solamente ad uno – già altrove esaminato³⁶ – che si presenta scindibile in due parti, dove di nuovo si ha a che fare con una questione onomastica, o da cui è comunque conveniente partire, incentrata su: 1) il nome *Aalof*, 2) i nomi dei personaggi che ricorrono in *Horn*.

1) Nei versi proemiali, accingendosi alla nuova opera, *maistre Thomas* accenna all'essere reduce dalla composizione di un precedente romanzo, dedicato ad un *Aalof* che è detto padre di *Horn*. Anche in questo caso ci si è chiesti (e soprattutto Schofield si è chiesto)³⁷ se il testo che viene così nominato abbia avuto una qualche consistenza concreta. Consistenza però negata dalla critica attuale, che ritiene il nome appartenere ad una topica incipitaria, messa in atto dall'autore per dare inizio alla narrazione di *Horn*³⁸. Non è detto però che così debba essere. Un romanzo di poco posteriore ad *Horn*, il romanzo di *Waldef* (1200-1210 circa), appartenente an-

³⁴ vv. 504-513 in Walter, p. 420. In Lecoy (1992) si tratta dei vv. 1771-1795, p. 76.

³⁵ *Folie d'Oxford*, in Lacroix / Walter (1989: 250 e 260).

³⁶ Lecco (2016: 19-32).

³⁷ Schofield (1903: 54ss).

³⁸ Cfr. ad es. Weiss (1998: 2).

ch'esso alla *lignée* della *Matière d'Angleterre*, nei primi versi cita un testo in espressa dizione di «Aalof»³⁹. Poiché il testo è richiamato insieme con un *Brut* e con un *Tristan*, nei quali è presumibile si debbano riconoscere proprio i predetti *Brut* di Wace e almeno uno dei due *Tristan*, di Béroul o di Thomas⁴⁰, e che ad essi *Waldef* si riferisca con ogni crisma di verosimiglianza, niente impedisce che, per principio, si debba negare al testo la realtà che si accorda agli altri due, suffragabile attraverso ulteriori indizi che si rintracciano nella copiosa messe dei nomi che connotano i personaggi di *Horn*. Parte almeno di tali nomi, compatta o separata in gruppi minori, ricorre all'interno di storie, di racconti, che, uniti in complesso unitario in un passato forse pre-normanno (o contemporaneo alla Conquista) intorno ai nomi di un Aalof e di un Haveloc – l'eroe dell'*Estoire des Engleis* di Geffrei Gaimar (e del *lai* omonimo)⁴¹, nei quali andrebbe riconosciuto un *Olaf Sitrycsson* invasore delle coste inglesi orientali – sarebbero stati recepiti e si sarebbero successivamente separati in due ordini narrativi distinti. Da questo complesso onomastico-narrativo allora, come, da un lato si sarebbe generata la storia di Haveloc il Danese, dall'altro non è detto non possa essere scaturita una storia-narrazione su «Aalof», che si è poi perduta nel tempo (come, del resto, è accaduto a molte altre storie coeve d'ambito locale, ad esempio alla versione rimata del *Fouke fitz Waryn*)⁴².

³⁹ Legge (1963: 138): «The writer [di *Waldef*] claims that *Waldef* is translated from an English source, well beloved by the English, small and great, before the Conquest, like the *Brut*, *Tristan*, and 'Aalof'. Some people have taken this statement seriously, other have argued that there never was an Old English *Brut* or *Tristan*, and that the whole claim is probably fabricated. The truth probably is that the author did have an English source or sources, and that he also utilized Wace's *Brut*, Thomas's *Tristan* and *Aaluf*, which may have included *Horn*. So much is clear from internal evidence as well». Per *Waldef* cfr. l'edizione Holden (1984).

⁴⁰ vv. 25-64, sp. 45-50: «Puis i ad asez translatees, / Qui mult sunt de plusurs amees, / Com est le Bruit, cum est *Tristan*, / Qui tant suffri peine e hahan, / Cum est Aalof li bons rois / Qui tant en fist des grans desrois» (In seguito se ne fecero molte traduzioni / Che sono molto amate da molti, / Come è per il 'Brut', come per *Tristan*, / Che soffrì tante pene e affanni, / Come è per il buon re Aalof, / Che compì tanti atti coraggiosi). La citazione lascia intendere che si tratti di testi anglo-normanni, scritti in francese, benché in un contesto ormai tornato alla prevalenza anglo-sassone. Su questo testo cfr. Lecco (2014).

⁴¹ Geffrei Gaimar, *Estoire des Engleis*, vv. 41-818, in Short (2009).

⁴² Per *Fouke Fitz Waryn* cfr. Lecco (2012: 29-31).

2) A questa questione un'altra si connette, o anche, detto altrimenti, questa questione comporta una più minuta specificazione: che concerne, con l'esistenza del romanzo su Aalof, l'esistenza del complesso narrativo cui pertengono i nomi dei suoi personaggi. Già Mary Dominica Legge aveva richiamato l'attenzione sulle ricorrenti omonimie di *Horn*⁴³. È forse possibile pensare che tutti i nomi richiamati dalla studiosa facciano capo ad un nucleo narrativo comune, che si legge per la prima volta dichiaratamente in *Horn*, ma che torna a ripetersi (almeno nelle parti caratterizzanti) molto più tardi, nell'*Haveloc the Dane*, versione medio-inglese dell'*Haveloc* anglo-normanno del XII secolo, che appartiene agli inizi del XIV secolo⁴⁴. Da un testo all'altro, in discesa dall'*Horn* del XII secolo all'*Haveloc* inglese di due secoli più tardi, una serie di nomi (Gudreche, Goldburc...) che si legge in *Horn* e poi subito dopo, in linea diretta, in *Haveloc*, può essere ricostruita se si procede a ritroso, rintracciandone le occorrenze a partire dall'*Haveloc* inglese all'indietro sino ad *Horn* attraverso una serie di testi: dove i nomi, dalla soglia più bassa, riemergono dalla tradizione ormai inglese dell'*Haveloc*, della *Chronica* di Robert Mannyng (1338), della *Lambeth Interpolation* (1340 c.) e di altri testi, in risalita attraverso le relazioni storiografiche e letterarie di testi francesi del XIII secolo e prima ancora anglo-normanni (Rauf de Bohun, Pierre de Langtoft, i *Brut* anglo-normanni in prosa), pro-

⁴³ Legge (1963: 99-100): «The proper names used by Thomas seem to be derived from the various sources, and he has a disconcerting habit of using the same name for different characters either because he was working on two versions of the story or because his invention gave out... The continental names seem to be connected with events which took place several centuries before those which occurred in the Ireland that he knew. Aaluf is the same as Olaf, and he is said to be the grandson of Baderolf, Emperor of Germany. His mother's name was Goldburc. He thus appears to be the same person as Havelock, but the connexion between the story of Horn and the story of Havelok is a mystery which perhaps the recovery of romance of *Aaluf* might help to clear up. Gudborc or Goldeburc is also the name of the Queen of Ireland. The King of Ireland – really only the King of Dublin – is called Gudreche, Gudred &c., and surely owes his name to Gothred Sitryggson, king of Dublin, with whom Lanfranc (who mistook him for the King of Ireland) was in correspondence in 1074. ... The King of Brittany, Hunlauf, bears a name used for a dane in Beowulf. His daughter, Rigmel, Rigmel, &c., has a name which is a form of Ragnhildis, well known as the daughter-in-law of Somerled... Of the pagans, Rodlac and his nephew Rollac, recall the name of Rollaug Ragnvaldson».

⁴⁴ Per *Havelok* cfr. Pietropoli (1995).

cesso dove le varie versioni sono sovente incrociate tra loro o si innestano con elementi leggendari che all'origine partono da testi anglo-sassoni pre-normanni che la narrativa dell'età anglo-normanna aveva disprezzato. Questa ammissione lascerebbe appunto ipotizzare l'esistenza di una tradizione leggendario-letteraria di localizzazione danese-anglo-sassone di cui questi nomi sarebbero spia. *Horn*, vale a dire, convoglia su di sé abbastanza indizi, rilevabili attraverso la variazione linguistica che dall'anglo-normanno ha condotto al medio-inglese, per affermare che intorno all'XI-XII secolo sia esistita una tradizione anglo-sassone di racconti successivamente spezzata in due tronconi, quello di *Horn* e quello di *Haveloc* e delle loro autonome tradizioni anglo-normanne, tanto gradite e amate da aver trovato accoglienza e traduzione nella narrativa che, dopo il periodo della dominazione anglo-normanna, ritorna all'anglo-sassone.

Altri fattori concernenti queste tradizioni in contatto vanno studiati e messi in relazione. Per il momento, si può concludere la breve nota su *Batolf* con l'ammissione che, se non altro, questo *lai fantôme* è anch'esso parte, a suo modo, di una ricca e importante serie di testi.

BIBLIOGRAFIA

- Ailes, Marianne, 2006. «Anglo-Norman developments of the chanson de geste», in *Olifant*, 25, pp. 97-109.
- Arnold, Ivor D.O., 1938-1940. *Le Roman de Brut de Wace*, 2 voll., Paris, Société des anciens textes français.
- Baader, Horst, 1966. *Die Lais: zur Geschichte einer Gattung der altfranzösischen Kurzerzählungen*, Frankfurt a. M., Klostermann.
- Barron, W.R.J. / S.C. Weinberg, 1995. *Layamon, Brut, or Hystoria Brutonum*, edition and translation with textual notes and commentary, London, Longman.
- Blake, E.O., *Liber Eliensis*, 3 voll., London, Camden.
- Blakeslee, Merritt R., 1984. «Tristan the Trickster in the Old French Tristan Poems», in *Cultura Neolatina*, 45, pp. 167-190.
- , 1989. *Love's Masks. Identity, Intertextuality, and Meaning in the Old French Tristan Poems*, Cambridge, Brewer.
- Corsi Mercatanti, Gloria, 1998. *Layamon, Le gesta di Artù*, Milano-Trento, Luni.

- Christmann, Hans H., 1960. «Über der Verhältnis zwischen dem anglonormannischen und dem mittelenglischen *Horn*», in *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 70, pp. 166-181.
- Crane, Susan, 1986. *Insular Romance. Politics, Faith and Culture in Anglo-Norman and Middle English Literature*, Berkeley, University of California Press.
- Cropp, Glynnis M., 1986. «The Disguise of the 'Jongleur'», in *Journal of Australasian University Language and Literature Association*, 65, pp. 36-47.
- Dannenbaum, Susan, 1981-1982. «Anglo-Norman romances of English heroes. 'Ancestral romance'?», in *Romance Philology*, 35, pp. 601-608.
- Dickson, Morgan, 2000. «Verbal and Visual Disguise. Society and Identity in Some Twelfth-Century Texts», in Weiss, Judit *et al.*, 2000, pp. 41-54.
- Field, Rosalind, 2000. «Waldef and the Matter of/with England», in Weiss, Judit *et al.*, 2000, pp. 25-40.
- Griscom, Acton, 1929. *The Historia Regum Britanniae of Geoffrey de Monmouth*, London-New York Longmans, Green & Co.
- Hardy, Thomas Duffus / Charles Trice Martin, 1889. *Gesta Herwardi*, in *Le-stoire des Engles solum la translacion*, 2 voll., London, Longman.
- Holden, Antony J., 1984. *Le Roman de Waldef (Cod. Bodmer 168)*, Coligny-Genève, Fondation Martin Bodmer.
- Lacroix, Daniel / Philippe Walter, 1989. *Tristan et Iseut. Les poèmes français. La saga norroise*, Paris, Librairie Générale Française.
- Lecco, Margherita (2004). «Orfeo, il *King of Fairy* e Andrea Cappellano, *Quellenforschung* e intertestualità nel Lay d'Orpheus», in *Medievalia*, 25, pp. 67-84.
- , 2006. «Memorie trobadoriche e innovazione parodica in *Joufroi de Poitiers*», in *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 30, pp. 49-66.
- , 2012. *Il Romanzo di Folco Fitz Waryn (Fouke Fitz Waryn)*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- , 2014. «'Tradurre' nella letteratura anglo-normanna. Il prologo del *Roman de Waldef*», in Ivano Paccagnella / Elisa Gregori (a cura di), *Lingue testi culture. L'eredità di Folena vent'anni dopo*. Atti del XL Convegno Interuniversitario (Bressanone, 12-15 luglio 2012), Padova, Esedra, pp. 131-145.
- , 2016. «Aalof. Un romanzo perduto?», in Id., *Saggi sul romanzo in lingua d'oïl e doc (XII-XIV secolo)*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 19-32.
- Lecoy, Felix, 1965. «L'épisode du Harpeur d'Irlande et la date du *Tristan de Béroul* et de Thomas», in *Romania*, 86, pp. 538-545.
- , 1991. *Le Roman de Tristan par Thomas*, Paris, Champion.
- Legge, Mary Dominica, 1963. *Anglo-Norman Literature and its Background*, Oxford, Clarendon Press.
- Lot, Ferdinand, 1927. «Sur les deux Thomas poètes anglo-normands du XII^e siècle», in *Romania*, 53, pp. 177-186.
- Maillard, Jean, 1963. *Évolution et esthétique du lai lyrique. Des origines à la fin du XIV^e siècle*, Paris, Centre de Documentation Universitaire.
- Martin, Ernest, [1882] 1973. *Le Roman de Renart*, 3 voll., Strasbourg, Trübner.

- Michel, Francisque, 1845. *Horn et Rimenhild. Recueil de ce qui reste des poèmes relatifs à leurs aventures composés en françois, en anglois et en écossois*, Paris, Maulde et Renou pour le Bannatyne Club.
- Oliver, Walter, 1931. «King Horn and Suddene», in *PMLA*, 46, pp. 102-114.
- Pietropoli, Cecilia, 1995. *Havelok il Danese*, Parma, Pratiche.
- Pope, Mildred, 1955-1964. *The Romance of Horn by Thomas*, 2 voll., Oxford, Blackwell.
- Saville, Henry, 1970. *Rerum Anglicarum Scriptores*, Westmead, Gregg.
- Schofield, William Henry, 1903. *The Story of Horn and Rimenhild*, New York, Modern Language Association of America.
- Short, Ian, 2009. *Geffrei Gaimar, L'Estoire des Engleis*, Oxford, Oxford University Press.
- Skârup, Povl, 1975. «Les Strengleikar et les lais qu'ils traduisent», in *Les relations littéraires franco-scandinaves au Moyen-Age*, Actes du Colloque de Liège (Avril 1972), Paris, Les Belles Lettres.
- Söderhjelm, Werner, 1886. «Sur l'identité du Thomas auteur de *Tristan* et du Thomas auteur de *Horn*», in *Romania*, 15, pp. 575-596.
- Thomas, Hugh M., 1999. «The *Gesta Herwardi*, the English, and their Conquerers», in *Anglo-Norman Studies. Proceedings of the Battle Conference 1998*, n. 21, pp. 213-232.
- Weiss, Judith, 1999. «Thomas and the Earl. Literature and Historical Contexts for the *Roman de Horn*», in Rosalind Field (edited by), *Tradition and Transformation in Medieval Romance*, Cambridge, Brewer, pp. 1-14.
- Weiss, Judith et al. (eds), 2000. *Medieval Insular Romance. Translation and Innovation*, Cambridge, Brewer.

Lino Leonardi

PER L'EDIZIONE DI GUITTONE D'AREZZO:
«GIOIA E ALLEGRANZA» (V)

1. *Per il testo di Guittone*

Offro volentieri alla festeggiata il testo critico di una delle prime canzoni di Guittone, tra quelle in cui il dialogo con i Siciliani è ancora un obiettivo evidente del poeta aretino; o piuttosto, in questo come in altri casi, vedremo che si dovrà parlare di impegno a confrontarsi con l'esperienza siciliana e a 'superarla', che è una delle caratteristiche salienti del Guittone che possiamo considerare giovanile.

Questo lavoro fa parte del progetto di un'edizione completa delle rime di Guittone¹, che da troppo tempo manca ai nostri studi, nonostante l'ingente mole di scavi ad essa propedeutici o collaterali compiuti negli ultimi decenni. Ometto qui una rassegna di tali contributi, per la quale posso rinviare alle rapide considerazioni che ho premesso a un primo esempio recente (la canzone *Amor, non ò podere*, II)²: in sintesi, gli approfondimenti linguistici e testuali condotti su ciascun testimone dell'opera guittoniana, e il modello di procedura editoriale già realizzato per una parte dei sonetti, sono le due condizioni dalle quali si può partire con una qualche fiducia di arrivare in porto³.

¹ Partecipano Vittoria Brancato e Andrea Beretta, cfr. rispettivamente Brancato (in c.s.) e Beretta (2012).

² Cfr. Leonardi (2014); cfr. anche Id., (in c.s.)

³ Dopo Avalle (1992), mi riferisco in particolare a Leonardi (2001; 2010), oltre che all'edizione di Leonardi (1994). È rimasto inedito il lavoro di Codebò (1990).

2. Metrica

La canzone conta 3 stanze, misura non isolata in Guittone (così anche le canzoni VI, XVII e XXIII, e poi, per Frate Guittone, le canzoni XXX e XLVI), che però in genere predilige la misura di 5 stanze, canonica presso i siciliani, o misure maggiori. La scelta nel nostro caso (come accade anche per XVII) potrà dipendere dalla difficoltà insita nella struttura a *coblas unissonans*, per di più qui ulteriormente impreziosita da una rigorosissima applicazione del collegamento a *coblas capfinidas*. I due meccanismi di collegamento strofico, assai diffusi fra i trovatori, sono variamente attestati anche nel corpus siciliano, e in Guittone configurano certo un omaggio alla tradizione, con la probabile intenzione di dimostrarsi all'altezza, anzi di superare i predecessori, adottando il modello trobadorico nella sua forma più rigorosa, come spesso invece non accade presso i federiciani. Le *coblas unissonans* – i dati naturalmente nel repertorio di Antonelli⁴ – si trovano in tre canzoni del Notaio (1.6 *La 'namoranza disiosa*, 1.7 *Ben m'è venuto prima cordoglienza*, 1.16 *Poi no mi val merzé né ben servire*), ma solo nella terza le stanze sono anche *capfinidas* in forma perfetta, cioè con identità della prima parola di ogni stanza con l'ultima parola della stanza precedente, come avviene appunto in Guittone; per di più, Guittone utilizza tutte e quattro le facili rime di quella canzone di Giacomo da Lentini (*-anza*, *-ire/-ere*, *-ente*, *-ento*, aggiungendo *-ore*), e pone in ultima posizione di stanza (con rimante quindi ripetuto all'inizio della stanza successiva) la rima in *-ente*, come il Notaio.

La combinazione, salvo errore, non ha precedenti siciliani, se è vero che le altre canzoni che associano i due meccanismi non sono impeccabili nel costruire le *coblas capfinidas*: si tratta, oltre alla già citata *La 'namoranza disiosa* del Notaio ('imperfezioni' del meccanismo alle st. I-II *arditanza / Grande arditanza*, II-III *mispregianza / Di mispregianza*, III-IV *maravigliosa simiglianza / Tanto siete maravigliosa*), di due testi di Rinaldo d'Aquino, 7.1 *Venuto m'è in talento* (st. II-III *in sua ballia / In balia*, st. IV-V *'n gio' sia / Gioia*) e 7.4 *Per fin amore vao sì allegramente* (st. II-III *paraggio / Para*, st. III-IV *signoraggio / Signoria*), e uno di Iacopo Mostacci, 13.3 *A pena pare ch'io saccia cantare* (st. III-IV *la mia rimembranza / La rimembranza*, st. IV-V *disianza / La disianza*).

⁴ Cfr. Antonelli (1984: 219).

Lo schema delle rime, a B C, a B C; c D E D E, con *concatenatio* o chiave, non si sovrappone ad altri siciliani, né trova riscontri significativi con la tradizione trobadorica. Si noterà che il modulo della fronte, | a b c |, è lo stesso usato dal Notaio in *Poi no mi val*, ma con il settenario in terza posizione (A B c, A B c). L'avvio di Guittone col settenario, seguito da due endecasillabi, è tra i siciliani solo in Pier delle Vigne 10.1 *Poi tanta caunoscenza* (a B C, a B C, D e f (f)E D), mentre lo ritroviamo poi in una canzone di Bonagiunta probabilmente coeva alla nostra, *Fina consideransa* (Menichetti X: a B C, a B C, D E F f E D), anch'essa di tre stanze *unissonans*. Guittone lo riutilizzerà poi solo in una canzone morale, *Chi pote departire* (XLIV).

3. *Tematica*

I riferimenti individuabili tramite le coordinate metriche, per quanto non stringenti, suggeriscono una linea di interpretazione, come accade per altri testi del primo Guittone⁵. La canzone del Notaio che appare un riferimento formale per il nostro componimento, *Poi no mi val merzé né ben servire*, è densa di riferimenti trobadorici, ed è a sua volta fonte di dibattito fra i Siciliani, almeno con l'intervento di Iacopo Mostacci, *Umile core*, e per suo tramite poi fino a Guinizelli⁶. Il tema in discussione è il ruolo del servizio amoroso e i suoi limiti, sottolineati con forza dal testo del Notaio, dove la sofferenza d'amore risulta frustrata non solo nella realizzazione del desiderio, ma anche nel tentativo di allontanarsene. A questa prospettiva Guittone opporrà esplicitamente una visione euforica nella canzone *Amor, tanto altamente* (XXI), utilizzando lo stesso schema metrico della prima del Notaio, *Madonna dir vo voglio*, e coinvolgendo anche altri attori del dibattito siciliano, fino a Mazzeo di Ricco, a cui invierà quel suo componimento nel congedo⁷.

Nella nostra canzone l'atteggiamento appare analogo: fin dall'incipit è esibita la positività della situazione in cui si trova l'amante, e

⁵ Si vedano le canzoni *Amor, non ò podere* (II) e *Ai, bona donna, che è devenuto* (IV), analizzate rispettivamente nei due contributi cit. alla nota 2.

⁶ Cfr. almeno Brugnolo (1999: 71ss) e Santini (2000: 883ss), ma si veda ora soprattutto la sintesi di Antonelli (2008: 317-319) nel cappello introduttivo al testo.

⁷ Sempre alla luce della sintesi cit. di Antonelli, cfr. anche Leonardi (1995: 148-162); Fratta (1991).

anche se non si registrano allusioni puntuali al formulario siciliano, le scelte metriche sono un chiaro segnale di rinvio a quei precedenti, *in primis* appunto il Notaio. A prima vista l'operazione sembra parallela a quella realizzata nella canzone di Bonagiunta *Fina consideransa*, che abbiamo visto condividere anch'essa le particolarità metriche dei testi del Notaio e di Guittone: anche lì un'esibizione di *gioia* (12 «canteraggio de la mia gioia intera»), qualcosa di più direi di una «controllata gaiezza»⁸, e contrapposta alla «condissione / ch'a li amadori è fort'e crudera» (35-36).

In che rapporto stanno dunque tra loro i testi di Bonagiunta e Guittone? È difficile, se non impossibile, stabilire una cronologia relativa tra la canzone del lucchese, anagraficamente maggiore, e quella dell'aretino, verosimilmente tra le sue prime prove, almeno a giudicare dalla posizione al quinto posto nella sua serie amorosa del canzoniere Laurenziano. Comunque sia, sussiste qualche altro elemento di richiamo tra i due testi: e se può apparire scontata l'apertura sul tema della *gioia* e della *fin'amor* (Guittone 1-2 «*Gioia e allegrezza / tant'à nel meo cor data fina Amore*»; Bonagiunta 1-3 «*Fina consideransa / m'ha fatto risentir, ch'avea dormuto, de lo gioioso meo innamoramento*», e in attacco della seconda stanza, 13-4 «*Acciò, se inn-alegransa / e 'n gran conforto e in gioi' mi rimuto*»), più sensibile è l'attacco della seconda stanza di Guittone e della terza di Bonagiunta sullo stesso rimante *disianza*.

In Bonagiunta, la *disiansa* è il desiderio per la donna, finalmente compiuto: «Così la disiansa / verrà compita, e non serà smarruto / lo mio acquirar per folle pensamento» (25-27). Non è ben chiaro a che cosa si riferisca il *folle pensamento*, 'eccesso di presunzione' per Menichetti, che precisa poi 'un proponimento irragionevole, eccessivamente audace'; il sintagma è peraltro ben noto ai Siciliani (Notaio, Mazzeo), e sarà qui precisato dalla *dismisuransa* che compare al verso seguente, evitando la quale (*sensa fallire* 34) l'amante potrà assicurarsi un duraturo successo: «così, senza fallire, / seraggio fore de la condissione / ch'a li amadori è fort'e crudera» (34-36).

In Guittone invece mi pare che il contesto sia interpretabile in modo lievemente ma sensibilmente diverso. Egidi (1940: 293) riproduce quasi alla lettera la parafrasi di Pellegrini: «Rapente disianza

⁸ Così Menichetti (2012: 99).

/ in me adimorata è per mant'ore, / caro 'n amor, de te reprene gi-re» (12-14) 'Un travolgente desiderio mi ha occupato per lungo tempo, o caro amore, di andar pieno di te'. Ho riprodotto il mio testo (per cui cfr. *infra*), ma entrambi in realtà stampano 14 *caro amore*, con l'iniziale minuscola, un vocativo che sembra dunque riferito ad *amore* 'la donna'. Il vocativo è ribadito al verso seguente, che insiste su questa "pienezza", sulla "ricchezza" di cui l'amante è entrato in possesso, compiendo il proprio desiderio: «Amor, perc'altra usanza / me non porea far degno prenditore / del gran riccore che aggio al meo disire» (15-17). Pellegrini stampa qui *Amore* maiuscolo, e collega i due piedi della fronte con due punti, parafrasando 'perché nessun'altra usanza (compagnia) poteva farmi degno di conseguire quella somma ricchezza che io desidero' (1901: 224). La precisazione "compagnia" per *usanza* sembra ribadire che il vocativo è qui interpretato come la donna nonostante l'uso della maiuscola, del resto in ovvia prosecuzione del "tu" dei versi precedenti. Egidi mette punto alla fine del v. 14 (il successivo *Amore* maiuscolo è dunque privo di connotazione), e punto interrogativo alla fine del v. 17, parafrasando: 'perché nessun'altra usanza (relazione) mi avrebbe potuto far prendere degnamente quella grande ricchezza che agogno?' (1940: 293). Anche qui la precisazione del significato di *usanza* sembra comunque indicare che ci si rivolge alla donna, che del resto, per entrambi gli editori, è il "tu" a cui si indirizza il poeta fin dalla prima stanza, nei versi esordiali, con lo stesso vocativo 2 *fin amore* (stampato sempre con l'iniziale minuscola): «Gioia ed allegranza / tant'ài nel meo cor data, fin amore» (1-2, testo Pellegrini; Egidi ha solo minime differenze formali).

Al v. 2 però il verbo esplicitato alla seconda persona, *tant'ài*, è solo del canzoniere Vaticano: il Laurenziano legge un plurivalente *tanta* (*tant'à*, *tant'à'*), il Riccardiano un ellittico *tanto* (che sembra incongruo leggere *tant'ò*). Avalle per l'edizione di L nelle *CLPIO* scioglie alla terza persona, con *fina amore* soggetto. Credo che questa sia la soluzione più opportuna, anche perché *amore* sarà il soggetto di 4 *tant'à* *abondanza* e di 5 *avanzala*, a patto di considerare però *amore* come personificazione, quindi *Amore*: è Amore che dona gioia al cuore dell'amante, è Amore che ha tanta abbondanza da sovrastare dei suoi beni ogni *pesanza*⁹. Se leggiamo in questa luce anche la seconda stan-

⁹ Per questa accezione di *avanzare* cfr. *TLIO* s.v. *avanzare*¹ 2.6.

za, il contesto si chiarisce notevolmente: ciò di cui l'amante desidera di essere ripieno (14 *de te repreno gire*) non sarà la donna, ma appunto il sentimento del vero Amore, la cui *usanza*, cioè consuetudine, esercizio, è quella che rende l'uomo *degnò prenditore* (16). E si eviterà (con Pellegrini, contro Egidi e Avalle) di leggere i vv. 15-17 come un'interrogazione, che appare non del tutto conseguente al contesto: il *perché* del v. 15 introduce invece opportunamente la necessaria motivazione di una *disianza* non ovvia come quella espressa nei versi precedenti, cioè del desiderio di amare, di essere pieno di Amore (e si veda *infra* anche la discussione sul sintagma 14 *caro 'n amore*).

Così acquista un senso più coerente anche la sirma di questa seconda stanza, dove al *grande fallimento* (19), l'inganno che ha procurato all'amante la conquista del *riccore* della donna, si contrappone appunto l'esser diventato *degnò* di tale conquista (20-21 «or l'ò preso e possesso, al meo parvente, / standone degno»). La contrapposizione è ribadita e precisata nella terza stanza, dove all'«omo ch'aquista l'altrui con follore» (24) si contrappone il «sofferir pesanza / per acquistare a pregio ed a valore» (26-27). E non sfugge la prima attestazione in Italia del provenzalismo *follore*, termine pregnante in ambito trobadorico (fino alla *passada folor* di *Purg.* XXVI 143), a cui si possono aggiungere 6 *sovragioire* elativo e 18 *albire*, anch'essi ignoti ai Siciliani, o la declinazione al femminile di 2 *finà Amore*, tutti segnali di una ricercata preziosità che mira a 'scavalcare' l'esperienza federiciana.

Vi è certo un corto circuito paradossale – del resto verosimilmente intenzionale – tra la *pesanza* annientata da Amore al v. 3 e la *pesanza* necessaria ad Amore al v. 26, ma la canzone risulta così pienamente in linea con altri testi del primo Guittone, dove si declina lo stesso tema della necessità di amare, e di sostenere le pene di Amore, per poter pienamente gioire dei favori della donna, per divenire *degnò prenditore* (16, e il concetto è ribadito a 20-21 *or l'ò preso ... / standone degno*). È un tema del resto che si ritrova in un'altra di queste prime canzoni del corpus Laurenziano di Guittone, e in parallelo nella prima parte della serie dei suoi sonetti, declinato negli stessi termini: basti evocare canz. II 49-50 «e fò fallo, se cione / prend' u' degno non sone», e son. 19 12-14 «e fermai me di lei non prender cosa / alcuna mai, senza mertarla pria, / avendo fort'e ben l'alm'amorosa», o 22 9-11 «Or dirà l'om ch'eo son fol, se non prendo / poi ch'aver posso, e che perd'e' diritto / prima ch'e' falla...», ecc.

Ho sottolineato altrove la rete di allusioni costruita per questa via da Guittone ad alcune posizioni trobadoriche, in particolare a Bernart de Ventadorn, come segnale di una nuova fase, post-siciliana, della poesia d'amore in Italia¹⁰, e a questo contesto va senz'altro collegata la nostra canzone.

Ne risulta dunque illuminato il confronto con il Notaio di cui si diceva, e anche il rapporto tra la canzone di Guittone e quella di Bonagiunta, con il loro comune contrapporsi euforico al retroterra disforico siciliano. Anche in Guittone infatti la soddisfazione della *disianza* d'amore si contrappone al *fallimento* e al *follore*, come abbiamo visto più sopra in Bonagiunta, che usa la stessa area lessicale, *folle pensiero* e *fallire*. In Guittone però, giusta la nostra interpretazione e la rete degli altri suoi testi coinvolti, traspare una maggiore consapevolezza dialettica nei confronti dei predecessori, che induce a considerare la sua canzone come successiva a quella di Bonagiunta, quasi a proseguire su quella linea di dialogo con i Siciliani, ma portando il discorso su un altro piano, tematico e intertestuale: la necessità di essere degni di ricevere amore, e il confronto con i trovatori.

4. *Recensio e constitutio textus*

Gioia e allegrianza è presente in tre dei quattro canzonieri duecenteschi latore del corpus guittoniano:

- L = Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Redi 9, f. 62v (L29, al quinto posto tra le «chansone d'amore»), rubrica: «G. d'Aresso».
- R = Firenze, Biblioteca Riccardiana, Ricc. 2533, f. 5v-6r (R6), rubrica «f. Guitton», ma anche qui nella serie delle «cansone d'amore».
- V = Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticano latino 3793, ff. 48v-49r (V156), rubrica: «Guittone medesimo», nel secondo fascicolo dei due guittoniani.

Le tre brevi stanze della canzone offrono scarsi elementi per la classificazione dei manoscritti. Nella prima stanza si registrano almeno tre occorrenze della consueta opposizione LR *vs* V: in due casi le lezioni contrapposte sono tutto sommato adiafore (vv. 5 *che dei fin*

¹⁰ Cfr. ancora Leonardi (2014: 44-49), e già Leonardi (1994: XLV-XLVI e note ai sonetti coinvolti).

beni avansala tutto LR, *che due fini presgi a. t.* V, intendendo *due* come svista per *dei*; *7 e no lo porea dire* LR, *e nom poria mai d.* V), nel terzo le due soluzioni sembrano anch'esse alternative (11 *chi contra il suo forsor mostra rapente* LR, *vo' stare repente* V¹¹): Pellegrini e Egidi adottano infatti V *vo' star(e)*, che però «convince poco»¹² per la forma *vo* terza persona di *volere*, e sarà da leggere come una banalizzazione indotta paleograficamente a partire da L *mostra*, il cui valore impersonale ha le caratteristiche di una *difficilior*¹³. Errori di V sono poi ai vv. 26 *pieta*, 28 *dé seprempre piacierere* e 33 *Di quanto preso*. Nella terza stanza invece la lezione di LR a 27 *per acquistare pregio e valore* LR, contro *p. a. a presgio ed a valore* V, risulta fuorviante, e quindi congiuntiva, stando che il contesto impone qui che l'oggetto di *acquistare* sia indefinitamente la ricompensa amorosa (vv. 16-17, 20, 24, 31), non il *pregio* o il *valore*, contrapponendosi in particolare il v. 27 al 24 («Neente s'evanza / omo ch'aquista l'altrui con follore»), di cui risulta speculare nella struttura solo nella forma assunta in V (*aquista con follore* vs *acquistare a presgio ed a valore*).

Per il resto la lezione di L, spesso condivisa da R, costituisce come sempre un ottimo riferimento per il testo critico. Un solo dubbio al v. 14, dove in L si legge uno strano *caron amore*, in R *caro amore* ma con un tratto verticale, apparentemente il primo tratto di una *n* o di una *m*, dopo la *-o* di *caro*, mentre V ha *caro amare*, che appare incongruo al contesto. Il sintagma *caro amore* è di per sé inusuale, anzi è praticamente inedito nella tradizione lirica cortese¹⁴; per di più qui il vocativo *Amore* è iterato al v. successivo. Dato che è altamente improbabile che L e R (o meglio il loro modello) equivocassero un

¹¹ La variante *repente* V (ripetuta a inizio 12) potrebbe essere poco più che formale: si veda la stessa forma, attribuita a un fiume, in rima in uno dei sonetti anonimi dello stesso canzoniere Vaticano, V 789 v. 10 «d'un forte fiume ch'è molto repente»: Gresti (1992: 140) parafrasa 'impetuoso'.

¹² Contini ([1941] 2007: 306).

¹³ Per *mostrare* 'mostrarsi' cfr. Brambilla Ageno (1964: 153-158) (uno degli esempi, p. 153, ha il participio presente: Iacopone 26,43 = 74,63-4 «El mondo te *mostra placente* Per darte a veder che sia bono»). Per l'uso in Guittone cfr. anche Margueron (1952).

¹⁴ Il *Corpus LitIO*, salvo errore, registra tre occorrenze in ambito laudistico: Iacopone ed. Ageno 35,67 «O *amor caro*, che tutto te dai», il Laudario Santa Maria della Scala, 9,13 «Quanto t'apresso e piango, *amor mio caro*», e il Laudario Urbinate, 19,11 «A tTua dolceça, *Amore caro*, / lo mèle dolçe resembra amaro».

dettato comunque così semplice per quanto inusuale, vale la pena esplorare la possibilità di giustificare la loro lezione, piuttosto che accettare la facile correzione degli editori precedenti, *caro amore* (a sostegno della quale si può evocare solo un argomento prosodico, dato che la stringa senza la *-n-* consente sinalefe; ogni altra soluzione che mantenga la consonante implica una lettura *amor*, mentre in genere il copista di L è molto attento a rispettare anche graficamente il computo delle sillabe; si noterà peraltro che *amore* determina rima interna, come in questa stanza anche 17 *riccore*, ma il fenomeno non è strutturale nello schema della canzone). Avalle in effetti nelle CLPIO stampa *caro 'namore*, ma il lemma sarebbe un *hapax* ingiustificato. Altrettanto insostenibile risulterebbe una *distinctio* che interpretasse la stringa *caro* come congiunzione più verbo: *c'arò 'n amore de te repreno gire* 'che desidererò di essere pieno di te' (?) è una soluzione che rimane incongrua con il contesto, soprattutto per il tempo al futuro. Intravedo due letture possibili, entrambe non del tutto soddisfacenti.

La prima ipotesi parte dall'importanza dell'identificazione di *amore* con *Amore* in questa canzone, per cui Guittone potrebbe aver voluto sottolineare la personificazione tramite la particella onorifica che in lingua d'oc introduce appunto i nomi di persona (il tipo *en Arnaut*, o *n'Arnaut*). Nel corpus trobadorico – salvo errore – non si trovano occorrenze dell'uso della particella per il sostantivo *amor*, per cui si dovrebbe pensare che Guittone abbia esteso la peraltro frequentissima applicazione come una specie di eccezionale marcatura del nome proprio, a sottolineare appunto la personificazione del sentimento (e forse analoga motivazione potrebbe avere anche l'aggettivo *caro*, di cui abbiamo già visto la rarità). Resta il fatto che si tratterebbe di un *hapax* del tutto isolato nella tradizione italiana, e anomalo anche rispetto all'uso trobadorico¹⁵.

La seconda ipotesi¹⁶ può appoggiarsi all'accezione 'scarso' dell'aggettivo *caro*: del tutto marginale stando al *TLIO*¹⁷, potrebbe qui

¹⁵ Per di più Paolo Squillacioti mi ha fatto giustamente notare che il maschile contraddirebbe il provenzalismo *fina Amore* di L al v. 2.

¹⁶ Suggestitami da Anna Bettarini Bruni e Giancarlo Breschi nel corso di un seminario alla Fondazione Ezio Franceschini; approfitto per ringraziare anche gli altri partecipanti che hanno contribuito al tentativo di chiarire alcuni luoghi della canzone.

¹⁷ Cfr. *TLIO*, s.v. *caro*¹, definizione 5 'avaro, scarso o anche esoso', con esempi da Cecco Angiolieri, Francesco da Barberino, Cino da Pistoia (redattore G. Marrani).

riferirsi al soggetto, *caro 'n amore* cioè 'carente' in amore e quindi desideroso di essere riempito da esso. Si eviterebbe così la pesante ripetizione del vocativo nei due versi contigui, ma il valore semantico non è del tutto sovrapponibile, e resta il problema della reggenza, dato che l'uso che si evince dalle altre occorrenze non tollera altre preposizioni che *di* (Cecco Angiolieri 87 3 «li uomin di salutarlo li son cari», 105 14 «di sé medesimo servir è l'uom caro», Francesco da Barberino II 3 67 «le membra tue di mostrar serai caro», Cino da Pistoia 100 8 «m'è cara sol di stare a la finestra»). Tutto sommato, e con tutti i dubbi del caso, quest'ultima soluzione risulta la meno improbabile.

Di L si adotta la forma linguistica, secondo il protocollo adottato nel 1994¹⁸. Da segnalare una forma come 14 *repreno*, confermata da R, con un tratto attestato ad Arezzo¹⁹, mentre forme come 25 *parire* e 32 *quento* saranno verosimilmente artificiali, dovute alla generale esigenza del copista di uniformità grafica della tonica in rima (gli sfugge 28 *piacere*). Si rimuovono invece dalla *scripta* di L alcuni tratti vistosamente pisani. Si tratta qui dell'endemica /s/ per /z/ sorda (1 *allegransa*, 3 *pezansa*, 4 *abondansa*, 5 *auansala*, 11 *forsor*, 12 *diziansa*, 26 *pezansa*) e della parallela grafia <z> per /s/ sonora (oltre ai già citati *pezansa* e *diziansa*, anche 8 *guiza*, 17 *dizire*, 20 *prezo*), ai quali va aggiunto 24 *autrui*. A questi adattamenti si aggiungono le modernizzazioni grafiche, qui soltanto l'*h* etimologica di 2 *homo*, la riduzione del trigramma per la nasale palatale (9 *tegnio*) e l'assimilazione della nasale preconsonantica (28 *senpre*).

L'apparato registra tutte le varianti sostanziali dei tre testimoni, includendo anche quelle variazioni di natura fonetica che possano determinare una diversa lettura prosodica; in grassetto si segnalano le varianti di V plausibilmente alternative al ramo LR.

¹⁸ Leonardi (1994: 274-278); sciolgo naturalmente le abbreviazioni e disambiguo *u/v*.

¹⁹ Cfr. Serianni (1972: 119).

5. *Testo critico*

- I Gioia e allegrianza
 tant'à nel meo cor data fina Amore,
 che pesanza non credo mai sentire,
 però tant'à abondanza
 che dei fin' beni avanzala tuttoe, 5
 che de ciascun poria sovragioire.
 E no lo porea dire
 di sì gran guisa, come in cor la sento:
 però mi tegno a essere tacente,
 ché no lo guida fin conoscimento 10
 chi contra il suo forzor mostra rapente.
- II Rapente disianza
 in me adimorata è per mant'ore,
 caro 'n amor, de te repreno gire,
 Amor, perc'altra usanza 15
 me non porea far degno prenditore
 del gran riccore che aggio al meo disire.
 Avegna che 'n albire
 me lo donasse grande fallimento,
 or l'ò preso e possesso, al meo parvente, 20
 standone degno, ché for ciò non sento
 che 'l core meo sofrisselo neente.
- III Neente s'enananza
 omo ch'aquista l'altrui con follore,
 ma perta fa, secondo el meo parire; 25
 e sofferir pesanza
 per acquistare a pregio ed a valore,
 è cosa c'a l'om dea sempre piacere.

2 tanto nel meo cor dato R; tantai V; fino RV 4 p. canto a. R 5 due fini **presgi** V; avansal[a] L, con -a *sovrascritto forse da altra mano su altra lettera, che CLPIO legge -e* 6 ciaschuna R; por[i]a L, con -i- *aggiunto nell'interlinea, sembra dalla stessa mano* 7 E nom **poria mai** d. V 8 sente R 9 però io mi V 11 chio V; mostraj uostare V; **repente** V 12 **Repente** V 13 è **adimorata** V 14 caron amore L, caro amore R, con la -o di caro *seguita dal primo tratto di una n o di una m*; caro amare V 19 **lo mi** V 24 **aquisti** V 26 ma pietà fa V 27 p. a. pregio e ualore LR 28 de seprempre piacerere V

Ed eo posso ben dire
 che, pe-ragion di molto valimento, 30
 ò preso ben che m'è tanto piacente,
 che tutt'altra gioi ch'ò no è già il quento
 di quella che per esso il meo cor sente.

32 tutto altro giocho noe gia alquento R 33 Di quanto preso il m. c. s. V

I. *L'Amore perfetto ha dato tanta gioia e allegria al mio cuore, che non credo di sentire mai alcun peso, dato che (Amore) ha tanta abbondanza che lo (scil. il peso, la pesanza) sovrasta sempre di quei beni perfetti, a tal punto che di ciascuno di essi potrei gioire immensamente. E non potrei esprimere ciò nella misura in cui la sento (tale abbondanza) in cuore: per questo mi costringo a tacere, perché non è guidato da una perfetta sapienza chi si mostra intento a rapire qualcosa a chi è più forte di lui.*

II. *Per tanto tempo ha albergato in me, carente in amore, il desiderio travolgente di essere pieno di te, Amore, perché un altro atteggiamento non avrebbe potuto rendermi degno di prendere la grande ricchezza che è nei miei desideri. Sebbene un grande inganno la avesse messa in mio potere, ora l'ho presa e la possiedo, secondo me, essendone degno, poiché in caso contrario sento che il mio cuore non lo sopporterebbe affatto.*

III. *Non si innalza affatto chi conquista ciò che è altrui con un comportamento scorretto, anzi subisce una perdita, secondo il mio parere; e invece sopportare un dolore, per acquistare qualcosa con pregio e con valore, è una cosa che dovrebbe sempre piacere. E lo posso ben dire io che, a causa del suo [o mio?] alto valore, ho preso un bene che mi piace tanto, che ogni altra gioia che provo non è nemmeno la quinta parte di quella che il mio cuore sente per lui.*

BIBLIOGRAFIA

- Antonelli, Roberto, 1984. *Repertorio metrico della scuola poetica siciliana*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani.
- , 2008. *I poeti della scuola siciliana*, I. *Giacomo da Lentini*, a cura di R. A., Milano, Mondadori.
- Avalle, D'Arco Silvio, 1992. *Concordanze della lingua poetica italiana delle Origini (CLPIO)*, vol. I, a cura di d'A. S. A., Milano-Napoli, Ricciardi,
- Beretta, Andrea, 2012. *I sonetti morali di frate Guittone d'Arezzo. Proposte per un'edizione critica e commentata*, Tesi di laurea, Università di Pavia.
- Brambilla Ageno, Franca, 1964. *Il verbo nell'italiano antico. Ricerche di sintassi*, Milano-Napoli, Ricciardi.

- Brancato, Vittoria, in c.s. *Le canzoni morali di Guittone d'Arezzo*, Tesi di dottorato in corso all'Università di Siena.
- Brugnolo, Furio, 1999. «I siciliani e l'arte dell'imitazione: Giacomo da Lentini, Rinaldo d'Aquino e Iacopo Mostacci "traduttori" dal provenzale», in *La parola del testo*, 3, pp. 45-74.
- Codebò, Gian Paolo, 1990. *Le canzoni d'amore di Guittone d'Arezzo*, saggio di edizione, Tesi di laurea, Università di Pisa.
- Contini, Gianfranco, [1941] 2007. Recensione all'edizione Egidi, in *Giornale storico della letteratura italiana*, 117, pp. 55-82, ora in Id., *Frammenti di filologia romanza. Scritti di edotica e linguistica (1932-1989)*, a cura di Giancarlo Breschi, 2 voll., Firenze, Edizioni del Galluzzo, vol. I, pp. 289-317.
- Egidi, Francesco, 1940. *Le rime di Guittone d'Arezzo*, a cura di F. E., Bari, Laterza.
- Fratta, Aniello, 1991. «Correlazioni testuali nella poesia dei Siciliani», in *Medioevo romanzo*, 16, pp. 189-206.
- Gresti, Paolo, 1992. *Sonetti anonimi del Vaticano Lat. 3793*, a cura di P. G., Firenze, Accademia della Crusca.
- Leonardi, Lino, 1994. Guittone d'Arezzo, *Canzoniere. I sonetti d'amore del codice Laurenziano*, a cura di L. L., Torino, Einaudi.
- , 1995. «Tradizione e ironia nel primo Guittone: il confronto con i Siciliani», in Michelangelo Picone (a cura di), *Guittone d'Arezzo nel settimo centenario della morte*. Atti del convegno internazionale di Arezzo (22-24 aprile 1994), Firenze, Cesati, pp. 125-164.
- , 2001. *I canzonieri della lirica italiana delle Origini*, vol. IV. *Saggi critici*, a cura di L. L., Firenze, SISMELE-Edizioni del Galluzzo.
- , 2010. *Il canzoniere Riccardiano di Guittone (Biblioteca Riccardiana, Ricc. 2533)*, a cura di L. L., Firenze, Edizioni del Galluzzo.
- , 2014. «Per l'edizione di Guittone d'Arezzo: *Amor, non ò podere*», in *Studi di filologia italiana*, 72, pp. 37-59.
- , in c.s. «Per l'edizione di Guittone d'Arezzo: *Ai, bona donna, che è devenuto (IV)*», in *Or vos conteron d'autre matiere*, Roma, Viella.
- Margueron, Claude, 1952. «Quelques exemples d'impersonnels à forme active dans les Lettres de Guittone d'Arezzo», in *Mélanges de linguistique et de littérature romanes offerts à Mario Roques*, 4 voll., Paris, Didier, vol. IV, pp. 169-176.
- Menichetti, Aldo, 2012. Bonagiunta Orbicciani da Lucca, *Rime*, edizione critica a cura di A. M., Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini.
- Pellegrini, Flaminio, 1901. *Le rime di fra Guittone d'Arezzo*, vol. I, a cura di F. P., Bologna, Romagnoli-Dall'Aequa.
- Santini, Giovanna, 2000. «Intertestualità incipitaria tra provenzali e siciliani», in *Critica del testo*, 3, pp. 871-902.
- Serianni, Luca, 1972. «Ricerche sul dialetto aretino nei secoli XIII e XIV», in *Studi di filologia italiana*, 30, pp. 59-191.

Salvatore Luongo

«YO TE DIRÉ QUIÉN SABE MÁS QUE YO»:
IL CUENTO *PUER 4 ANNORUM* DEL *SENDEBAR*

Puer 4 annorum è il secondo dei cinque racconti che nella parte finale del *Sendebār* il principe offre a suo padre il re Alcos e alla corte per dimostrare la sapienza acquisita al termine del suo percorso formativo, riabilitandosi dalla degradazione di cui è stato vittima ad opera della matrigna, che lo ha falsamente accusato di volerle usare violenza, salvandosi così la vita, e legittimandosi come futuro monarca¹. Con il primo, *Lac venenatum*², e con il terzo, la storia di un altro «niño», annunciata congiuntamente («Señor, dizen que dos moços, el uno de quatro años e el otro de çinco años [...]», p. 166)³, esso costituisce un insieme sull'umiltà nel riconoscere i propri limiti intellettuali, condizione necessaria per ogni vera conoscenza (i due «niños» sono esplicitamente additati dall'Infante come «quién sabe más que él», p. 164); con il quarto, il *cuento* del mercante di sandalo⁴, che vede tra gli attori una vecchia dispensatrice di buoni consigli e un vecchio «muy sabidor», come i due bambini cieco (capace cioè con gli occhi della mente di una straordinaria e misteriosa facoltà percettiva, che penetra al di là dell'apparenza)⁵, forma invece

¹ Sulle diverse motivazioni che presiedono alle narrazioni dell'Infante si veda Haro (1995: 182-184).

² Nel quale il sapere supremo è identificato con la Provvidenza e gli imperscrutabili disegni divini.

³ Tutte le citazioni del testo sono tratte dall'ed. Taravacci (2003).

⁴ Il quale pure potrebbe essere ascritto al gruppo sui limiti del sapere, ma il testo del *Sendebār* non è esplicito in proposito come invece lo sono il *Sindban* siriano e il *Sindbād-Nāmeḥ* persiano, che lo introducono assieme a *Puer 4 annorum* e *Puer 5 annorum*.

⁵ A proposito della figura del *consejero* prigioniero o cieco, rinvio alle osservazioni di D'Agostino (1976: 231-232).

un ciclo incentrato sulla saggezza, significativamente incarnata da «*figuras que constituyen los dos polos del tópic *puer-senex**»⁶. In particolare, lo ha acutamente rilevato Sofia Kantor⁷, mentre *Puer 4 annorum* e *Puer 5 annorum* sono accomunati dai «*niños*» protagonisti, dotati a dispetto della loro tenerissima età di un sorprendente, innato sapere⁸, il cui esercizio consente la rivelazione di un errore cognitivo, *Puer 5 annorum* e *Senex caecus* presentano anche un'evidente analogia morfologica che combina la struttura dell'«errore» con quella dell'«aiuto», sicché in questo caso l'esercizio del sapere consente di risolvere una «situazione impossibile» e solo sussidiariamente funge da strumento per palesare un giudizio sbagliato. *Puer 4 annorum* mostra invece non poche affinità, tanto sul piano della costruzione narrativa e dell'insegnamento morale quanto sul piano delle relazioni con la storia-cornice, con la prima parte del racconto inaugurale (collocato dunque in posizione marcata) del *Sendebär, Leo*⁹, narrato da uno dei sette confidenti che intervengono per convincere il re Alcos a recedere dall'avventata decisione di mandare a morte il suo unico figlio, ed è su queste che qui intendo soffermarmi.

Anzitutto converrà riassumerne rapidamente le trame. In *Puer 4 annorum* un uomo, che ha un debole per le donne, si incapriccia di una che ha sentito dire essere bellissima e le invia un servitore per dichiararsi; la «muger» accetta di fare quel che a lui pare il meglio; il

⁶ Kantor (1988: 249): «Las dos edades extremas de la vida y la ceguera, comparada en L[ibro de los]E[ngaños] por los dos niños [...], dan a estos actores una posición marginal, que es la que permite liberar su juicio y sobrepasar a todos en saber»; si veda inoltre Darbord (2011: §§ 18-20). Per il *topos* è d'obbligo il rinvio a Curtius ([1948] 1993: I, cap. V, par. 8).

⁷ Kantor (1988: 213-214).

⁸ Non frutto dunque, come nel caso del principe, di un'avventura iniziatica che prevede un difficile apprendistato.

⁹ Che, come noto, si basa sul motivo che Keller (1949) e Thompson (1966) classificano come K 978: *La lettera di Uria*, con riferimento all'archetipo biblico, in cui si narra il peccato di Davide (2 *Samuele*, XI 2-17), combinato con i motivi J 816.4: *Una donna fa in modo che il re abbandoni i suoi costumi lascivi*, e T 320.4: *Una donna sposata sfugge alla lussuria di un re inducendolo a vergognarsi*. Al *cuento* hanno dedicato attenzione, tra gli altri, Hernández Esteban (1975); Perry (1980); Kantor (1988: 68-80); Ruffinatto (1996: 427-428) e Ruffinatto (2001), che riprende in parte il precedente articolo. Il modello orientale del racconto, una testualizzazione tardiva ma abbastanza fedele del quale è reperibile nelle *Mille e una notte* (la si può leggere nella traduzione italiana di Gabrieli (1948, III: 93-94), non doveva discostarsi di molto dalla versione offerta, nella prima metà del IX secolo, da al-Yahiz, sintetizzata in Chauvin (1892-1922: VI, 122-123).

giovane le fa allora visita, ma la donna gli chiede di aspettare: deve prima dare da mangiare a suo figlio; l'uomo mostra impazienza: vorrebbe soddisfare subito il suo desiderio; la donna prepara del riso e lo dà al bambino; questi piange ripetutamente, chiedendone ancora, e lo stesso fa per l'olio; l'uomo, irritato dal suo comportamento, lo redarguisce, e il bambino, che ha appunto soli quattro anni, lo accusa di dissennatezza; alle rimostranze di quello, il «niño» gli spiega che chi fornicava è folle, in quanto fa il proprio male e incorre nell'ira di Dio; l'uomo riconosce la saggezza del bambino, si pente e fa ammenda. Il tracciato diegetico di *Leo* si presenta esattamente bipartito, configurandosi, a dispetto della brevità, come un vero e proprio doppio esempio: protagonista del primo, che a noi interessa, è un sovrano lussurioso il quale si invaghisce della moglie di un suo suddito; la donna si schermisce, adducendo a pretesto che il suo sposo si trova in città; il re provvede allora ad allontanarlo, inviando l'uomo in guerra; quando le rinnova le sue profferte amorose, la donna si dichiara disposta ad accettarle, ma intanto temporeggia e gli consegna un libro sulle punizioni riservate alle mogli che commettono adulterio; il re lo legge e, preso da vergogna, desiste dai suoi proponimenti; i calzari che egli lascia in casa della «muger» agiscono da innesco per il secondo esempio, di cui è invece attore principale il marito, ma che strutturalmente costituisce una replica del precedente¹⁰ e che tralascio. È sufficiente un veloce confronto dei due intrecci per riconoscere, accanto alle divergenze (ad eccezione della prima, di carattere discorsivo):

assenza, in *Puer 4 annorum*, di un ostacolo previo da rimuovere (all'esistenza di un padre allude tuttavia il bambino: «e más mandóme mi padre por el mi llorar, arroz que coma quanto quisiere», pp. 166, 168);

la «muger» di *Leo* difende in prima persona il proprio onore, mentre a preservare quello della madre di *Puer 4* interviene il «niño»;

metodi e mezzi utilizzati per differire prima e sventare poi il tentativo di seduzione sono diversi: la donna in *Leo* offre da leggere al re «un libro de su marido» (p. 108); in *Puer 4* la donna dà da mangiare al bambino, che piange continuamente, chiedendo cibo¹¹, fino a che, rimproverato, non fornisce all'uomo la risposta rivelatrice;

¹⁰ Mi permetto di rinviare a Luongo (2007).

¹¹ A parere di de Rivas (1969), alla richiesta di riso (simbolo, nel mondo orientale, di alimento spirituale e di vita) e olio (simbolo di luce e purezza nelle culture del

il sovrano di *Leo* comprende la gravità del peccato che sta per commettere dalla lettura del libro; l'uomo di *Puer 4* ne prende invece coscienza a seguito del severo ammonimento del «niño»,

le convergenze (tutte inerenti al livello funzionale):

gli attori maschili condividono il medesimo vizio: la lussuria: «Oí dezir que un rrey que amava mucho las mugeres e non avía otra mala manera sinon esta» (*Leo*, p. 108), «Oí dezir que un omne que nunca oié dezir de muger fermosa que non se perdía por ella» (*Puer 4*, p. 166);

entrambi (l'uno per vista, l'altro per udito) si invaghiscono di una donna sposata: «E seyé el rrey un día ençima de un soberado muy alto e miró ayuso e vido una muger muy fermosa e pagóse mucho d'ella. E enbió a dedemandar su amor» (*Leo*, p. 108), «e oyó dezir de una muger fermosa, e enbió su omne a dezir que la quería muy gran bien 'aquella muger» (*Puer 4*, p. 166);

le due donne insidiate (mogli e in un caso madre)¹² apparentemente accettano la proposta (in realtà fingono): «E la muger [...] dixo: “Señor, tú eres mi señor e yo só tu sierva e lo que tú quesieres, quiérollo yo [...]”» (*Leo*, p. 108), «E después qu'el mandadero se tornó con la rrespuesta - que quería fazer lo qu'él tovese por bien - [...]» (*Puer 4*, p. 166);

ma sia l'una (per farsi bella) che l'altra (per nutrie il figlio) prendono tempo: «mas yrme he a los vaños 'afeytar» (*Leo*, p. 108), «Espera un poco, e faré a mi fijo que coma, e luego me verné para ti» (*Puer 4*, p. 166);

la donna («muy entendida») in *Leo*, e il bambino («sabio») in *Puer 4*, agiscono da “aiutanti”, inducendo i due uomini al riconoscimento del loro errore;

Mediterraneo e del vicino Oriente) da parte del bambino sarebbe associato il motivo dell'acquisizione della sapienza attraverso il cibo. Sul collegamento insiste, oltre che per *Puer 4 annorum* e per *Puer 5 annorum* (dove il bambino chiede un compenso per comprare datteri) anche per *Lac venenatum*, Bravo (1997: 366-367): «Y tampoco puede sorprender el que, prolongando la imagen alimentaria de este cuento [*Lac venenatum*], los dos siguientes (*Puer IV annorum* y *Puer V annorum*) asocien invariablemente el alimento a la sabiduría, como si todo lo que sale por la boca debiera compensarse inmediatamente haciendo entrar alimento por ella o, lo que viene a ser lo mismo, como si la palabra prodigada en forma de consejo sabio fuera producto de la transubstanciación del alimento ingerido: más allá de la paronimia implícita entre *saber* y *sabor*, el discurso escenifica a su manera la etimología isidoriana [*Etymologiae*, XI, 1, 49] según la cual la boca recibe el nombre de *os* «porque por ella, como por una puerta (*hostium*), entra la comida y salen las palabras».

¹² Che si tratti di figure di donne positive, in un'opera notoriamente misogina, non costituisce una incongruenza; al riguardo mi sia consentito di rimandare ancora a Luongo (2007: 133-135).

tale risultato è ottenuto mediante un discorso persuasivo sulla fornicazione adultera, contenuto nel libro in un caso e direttamente pronunciato dal «niño» nell'altro, a conclusione di un vero e proprio "esempio" in atto (la messa in scena del pianto ininterrotto): «E quando tornó, diol' un libro [...] en que avía leyes e juizios de los rreyes, de cómo escarmen-tavan a las mugeres que fazían adulterio. E dixo: "Señor, ley por ese libro fasta que me afeynte"» (Leo, p. 108), «Dixo el señor a el moço: "¡Ay de ti que tanto lloras!" E [lezione offerta dalla mano B]¹³ dixo el moço: "¡Guay de ti! Nunca vi más loco que tú nin de poco seso". Dixo el omne: "¿En qué te semejo loco e de poco seso?" E dixo el moço: "Yo non lloro sinon por mi pro; ¿qué te duelen mis lágrimas de mis ojos? Es sana mi cabeça [...]. Mas, ¡quál es loco e de poco seso e de mal entendimiento el que sale de su tierra e dexa sus fijos e su aver e sus parientes por fornicar por las tierras, buscando de lo que faze daño, e enflaqueciendo su cuerpo, e cayendo en ira de Dios!"» (Puer 4, pp. 166, 168);

entrambi i seduttori si pentono e rinunciano al loro insano proposito: «E el rrey abrió el libro e falló en el primer capítulo cómo devía el adulterio ser defendido, e ovo gran vergüença e pesól' mucho de lo qu'él quisiera fazer. E puso el libro en tierra e sallóse por la puerta de la cámara» (Leo, p. 108), «E quando esto ovo dicho el moço, [...] arrepintióse e fizo penitencia» (Puer 4, p. 168).

Le due storie che, isolate, si leggerebbero come esempi contro l'adulterio o, più genericamente, di degradazione morale evitata in virtù di un consiglio (e così di fatto sono state lette)¹⁴, inserite nel contesto condizionante della *novela-marco* del *Sendebär* e degli altri *cuentos* che essa incornicia, assumono una valenza ulteriore. In particolare, esse sembrano realizzare una variante del modello della seconda delle due «especificaciones» assumibili dalla struttura delle «historias de error» identificate da Kantor¹⁵, quella organizzata intorno al nesso «error de evaluación»/«revelación del error». Si tratta del

¹³ Nell'unico codice che lo tramanda, il *Sendebär* è vergato da una sola mano del secolo XV (tradizionalmente indicata con la lettera A); successivamente intervenne una seconda mano, probabilmente del XVI secolo (designata con la lettera B), che apportò una serie di ammodernamenti linguistici e eliminò alcune incongruenze del testo, rendendolo meno oscuro, non fondandosi però, a quanto pare, su un altro, più autorevole testimone; si veda Alvar / Lucía Megías (2002: 948-952).

¹⁴ Ad esempio da Juan Manuel nel L esempio del *Conde Lucanor*, sul quale rinvio, oltre che a Hernández Esteban (1975); D'Agostino (1976) e Ruffinatto (1996) e Ruffinatto (2001), almeno a Ruffinatto (1985: 197-208); Carreño (1976); Jaffe (1987); González-Casanovas (1990) e Taylor (1996).

¹⁵ Kantor (1988: 68).

modello sotteso ai racconti *Panes*, *Balneator* e *Nomina*. *Panes*, ad esempio, narra di un mercante buongustaio che manda il suo servitore a comprare del pane; quando lo assaggia lo trova così gustoso da volerne mangiare ogni giorno; allorché il servitore non ne trova, fa convocare la giovane che lo vendeva al mercato per chiederle la ricetta, in modo da farlo cucinare alla stessa maniera; la “moza” confessa che lo confezionava, di nascosto, con gli avanzi del cataplasma di fior di farina, miele e burro che spalmava sulla schiena di suo padre affetta da vesciche purulenti; guarito il genitore, la materia prima utilizzata per l’impasto era venuta a mancare e pertanto non aveva più potuto prepararlo; nauseato per aver mangiato del pane così contaminato, non sapendo come riparare al danno, il mercante urla e si dispera. Conclusa la storia, il «privado» che l’ha raccontata invita esplicitamente il re Alcos a identificarsi con il mercante goloso («miedo he que te arrepentirás commo el mercador», p. 116) e istituisce implicitamente una relazione analogica tra il pane infettato vendutogli dalla «moza» e la delazione ingannevole che egli ha ricevuto dalla matrigna; di qui l’esortazione a non «fazer cosa por que te arrepientas fasta que seas çierto della» (ibid.). L’aspetto e il sapore particolare del pane, la sua, scrive Kantor¹⁶, «apariencia atractiva» induce il protagonista del *cuento* a commettere un errore di valutazione, suscitandone il «deseo de obtención» prima e la sua ripetuta realizzazione poi. La mancanza dell’alimento speciale innesca il processo di «revelación del error»; la ricetta svelata dalla giovane che lo confeziona e lo vende «materializa de la manera más contundente la oposición apariencia/realidad»: gli ingredienti nobili e appetitosi di cui pure è composto costituiscono «el continente apetecible de un contenido repugnante», la «podre» secreta dalle pustole che impregna l’impasto. Il racconto sottolinea, infine, l’«arrepentimiento» del mercante (il subitaneo moto di disgusto) e la sua angosciata reazione per la «imposibilidad de reparación» all’errore.

Rispetto a questo modello, *Puer 4 annorum* e la prima parte di *Leo* omettono la sequenza ‘conseguimento dell’oggetto desiderato’ e, di conseguenza, quella ‘impossibilità di rimediare’, che risultano rispettivamente sostituite da una ‘promessa di conseguimento’ e da una ‘riparazione previa’: gli attanti principali dei due *cuentos* rischia-

¹⁶ Kantor (1988: 96-97).

no si di cadere in un errore sconsiderato e altrettanto irreparabile (l'adulterio), ma non lo commettono, grazie alla sua rivelazione anticipata. Per un buon tratto essi seguono tuttavia un percorso sostanzialmente parallelo a quello esperito dal mercante di *Panes*. Come il «mercador», anche il sovrano e l'«omne» sono afflitti da una debolezza, da sola in grado però di offuscare ogni loro capacità intellettuale e/o qualità morale: la gola in un caso, la lussuria negli altri due. Accecati dall'ingordigia il primo, dal desiderio concupiscente i secondi, vale a dire dalla *voluntad* che ne ottunde l'*entendimiento*, i tre personaggi confondono il falso (bontà di un cibo / aspirazione a un amore illecito) con il vero (contenuto ripugnante del pane / amore lecito). A correggere le intenzioni dei protagonisti di *Leo* e di *Puer 4* intervengono però rispettivamente la donna «entendida» e il «niño cuerdo», con un atto che assolve a una duplice funzione, dilatoria: ritardano il momento della realizzazione dell'errore, e persuasiva: convincono i corteggiatori che quello cui si accingono è appunto un grave sbaglio. Sia il re che l'uomo aprono dunque gli occhi sulla verità (il primo «ovo gran vergüença e pesól»; «Por buena fe, verdat dizes», ammette apertamente il secondo), recuperano cioè la capacità di giudizio momentaneamente smarrita. Segue dunque, come in *Panes*, la sequenza 'pentimento', ma a differenza del mercante, impossibilitato a tornare indietro, essi, avvertiti del pericolo, possono rimediare per tempo, mutando la loro *entención* nei confronti delle donne.

Ci si sarà accorti che anche lo schema soggiacente al tipo *Leo/Puer 4* presenta evidenti analogie con la situazione determinatasi nel *relato-marco*¹⁷ che l'ha generato¹⁸. Nella cornice, com'è noto, conclusa la sua educazione sotto la guida del sapiente Çendubete, il principe deve presentarsi a corte per mostrare quanto ha appreso, ma un'ingiunzione astrale gli impone di restare muto per sette giorni; il silenzio del giovane suscita la costernazione dei presenti; una delle mogli del re Alcos, la favorita, con il pretesto di sottrarlo al ti-

¹⁷ Per la cornice del *Libro* e le sue peculiarità resta fondamentale l'analisi di Lacarra / Cacho Blecua (1977), cui si possono affiancare le osservazioni di Kantor (1988: 35-65 e 213-264). Descrizioni della struttura complessiva del *Sendebär* sono offerte, tra gli altri, da Lacarra (1979: 47ss); Prieto (1975: 380-388); Paltrinieri (1992: 231ss) e Bollo-Panadero (2002: 31-52).

¹⁸ Riprendo qui alcune considerazioni da Luongo (2007).

more reverenziale che forse gli impedisce di parlare, chiede di appartarsi con lui e gli propone di assassinare il padre e di regnare al suo posto con lei; infrangendo momentaneamente l'interdetto, l'infante rifiuta sdegnato, facendole capire che se potesse esprimersi rivelerebbe al re le sue subdole macchinazioni; comprendendo che da lì a sette giorni sarebbe stata scoperta e condannata, la matrigna lo accusa di aver attentato al suo onore; poiché il figlio anziché discolarsi continua a tacere, Alcos le presta fede ed emette nei suoi confronti una sentenza di morte. Anche nella cornice assistiamo dunque a un conflitto tra *voluntad*, ovvero impulsività, e *entendimiento*, ovvero riflessione: il re condanna suo figlio perché accecato dall'ira¹⁹ suscitata dalla denuncia della moglie (miei i corsivi):

[La muger] dio bozes e garpiós e començó de mesar sus cabellos. E el rrey, quando esto oyó, mandóla llamar e preguntóle que qué oviera. E ella dixo: «¡Éste que dezides que non fabla me quiso forçar de todo en todo, e yo non lo tenía a él por tal!».

E el rrey, quando esto oyó, creçiól *gran saña por matar su fijo*, e fue muy bravo e mandólo matar (p. 106).

Infiammato dalla collera che ne ottenebra la ragione, egli, che dovrebbe essere il detentore della *sapientia* e il garante della *lex*, si rende causa d'ingiustizia nei confronti di un innocente, contravvenendo a una delle fondamentali prerogative regali, che il testo nel presentarlo non aveva mancato di sottolineare²⁰:

Avía un rrey en Judea que avía nonbre Alcos. E este rrey era señor de gran poder, e amava mucho a los omnes de su tierra e de su rregno e *manteníalos en justícia* (p. 92).

Una inadempienza che gli sarà aspramente rimproverata, insistendo in particolare sulla necessità dell'accertamento previo della verità, dal saggio Çendubete, quando l'ottavo giorno, scaduto l'obbligo del silenzio dell'Infante, egli si presenta a corte:

¹⁹ L'*ira*, come la *concupiscentia* e la *gula* che affliggono i protagonisti di *Leo e Panes*, pertengono agli appetiti sensitivi e disordinati; cfr. Tommaso d'Aquino, *Summa Theologiae*, I-II, qq. 30, 46-48, e II-II, qq. 148, 153-154, 158.

²⁰ I valori connessi alla regalità nel *Sendeban* sono evidenziati da Caraffi (2003); per la significativa ricezione dell'opera in ambiente alfonsino si veda Deyermond (1985).

Tanto te dio Dios de *merçed* e de *entendimiento* e de *enseñamiento*, por que tú *deves fazer la cosa quando sopieres la verdat*, más que *más los reyes señaladamente por derecho devés seer seguro*⟨s⟩ *de la verdat*, e «más que» los otros [...]. E tú, señor, non devieras mandar matar tu fijo por dicho de una muger (pp. 158, 160).

A causa dell'ira provocata dalle parole della donna, che ne inficia «*merçed*», «*entendimiento*» e «*enseñamiento*» (misura, raziocinio e sapienza), incapace, come il sovrano di *Leo* e l'«*omne*» di *Puer 4 annorum* (che viene appunto accusato dal bambino di «*locura*», «poco seso» e «mal *entendimiento*»), di discernere il vero (l'innocenza del principe: realtà) dal falso (l'ingannevole imputazione della favorita: 'apparenza attrattiva'), Alcos agisce d'impeto, senza ponderazione, e condanna alla pena capitale il proprio figlio ('errore di valutazione').

A tentare di emendarne l'*entención*, dissuadendolo dal fatale abbaglio, entrano in scena i sette più intimi e saggi consiglieri della corte, che il re ha stoltamente omesso di consultare²¹, dei quali la donna «*entendida*» di *Leo* e il «*niño sesudo*» di *Puer 4* costituiscono, sia dal punto di vista qualitativo (dotati di sapienza) che funzionale ("aiutanti"), un manifesto parallelo:

E este rrey avía siete privados mucho sus consejeros, de guisa que ninguna cosa non fazía menos de se consejar con ellos. Después que vieron qu'el rrey mandava matar su fijo, a menos de su consejo, *entendieron que lo fazía con saña* porque creyera su muger (p. 106).

Per palesare al loro signore il gravissimo errore in cui sta per incorrere ('rivelazione'), i «*privados*» gli espongono due *enxenplos* ciascuno. Come si desume dalla *moraleja* esplicitata dagli stessi savi, al pri-

²¹ La necessità della *mesura* e l'importanza del *consejo* dei saggi per ben governare vengono, ad esempio, così enunciate, nel *Calila e Dimna*: «Dixo el filósofo: – Sepas que la cosa con que deve el rey guardar su reino et sostener su poder et honrar a sí mesmo sí es *mesura*. Ca la *mesura* guarda la *sapiencia* et la honra. Et la materia de la onra es aconsejarse con los sabios e con los entendidos, et fazer su obra de vagar. Et la más santa obra et la mejor para cada uno es la *mesura*, quanto más para los reyes, que propiamente se deven consejar con los sabios et con los fieles, por tal que le⟨s⟩ departan el buen consejo et gelo muestren, et que los ayuden con la nobleza de *coraçón*» (*Calila e Dimna*, ed. Cacho Bleuca / Lacarra (1987: 279-280). Sul concetto di consiglio e sulla figura del consigliere nel Medioevo si vedano i saggi raccolti in Casagrande / Crisciani / Vecchio (2004); per la letteratura spagnola rinvio almeno a Zapata y Torres (1939-1940); Piccus (1962); Ruiz Pérez (1984) e Cacho Bleuca (1999).

mo di essi, oltre a quello di rinviare come il secondo il momento dell'esecuzione della condanna, è affidato il compito di mettere in guardia Alcos dal pericolo delle decisioni affrettate (l'altro è invece dedicato a provare la perfidia femminile). Differimento e persuasione, lo abbiamo visto, sono anche le fondamentali funzioni svolte dalle azioni poste in essere dalla donna in *Leo* e dal «niño» in *Puer 4*, che riproducono pertanto *en abyme* il procedimento. Acquisita in questo modo la *verdat* e ascoltato il secondo *cuento* narrato da ognuno dei «privados» sulla natura malvagia e menzognera delle donne, il re, mostrando di aver riacquisito la facoltà di discernimento annebbiata dalla «saña» (recupero dell'*entendimiento*)²², si ravvede ('pentimento') e pone rimedio al *yerro* ('riparazione') – sia pure solo provvisoriamente, giacché la moglie fedifraga riuscirà ogni volta a fargli mutare opinione – assolvendo il principe dall'accusa: «E mandó el rrey que non matasen su fijo».

Se con *Leo* a impartire l'ammaestramento era il primo dei sette savi, che inaugurava la serie con un esempio *emulando*, invitando Alcos ad attenersi a una condotta riflessiva anziché precipitosa, con *Puer 4 annorum* a richiamare il padre all'esercizio dell'*entendimiento* è lo stesso principe. Significativamente, il *cuento* che egli propone alla corte mette in scena un «niño» cui, dall'«omne» nel quale il re è chiamato a immedesimarsi²³, vengono riconosciute eccezionali doti di saggezza:

entendiendo que era más cuerdo qu'el viejo, e él llegóse a él, e abraçó'l e falagó'l, e dixo: “Por buena fe, verdat dizes. Non cuidé que tan sesudo eras, e tan sabidor eras, e só mucho maravillado de quanto as dicho (p. 168),

²² Per Juan Manuel, come noto, l'*entendimiento* è appunto il mezzo per possedere la verità; basti questo passaggio dal *Libro enfenido*: «Et non pensedes que sin creer esto que vos digo se puede saluar alma ninguna, «nin creades tampoco que sabredes la verdat por mucho escodrin«nar e afincar la rason», si Dios por la su merçed «non vos alumbra» el entendimiento fasta que podades «bien» entender la verdat» (don Juan Manuel, *Obras completas*, ed. Blecua [1982-1983: I, 150 n.]).

²³ A proposito della “coerenza” dell'esempio L del *Conde Lucanor*, Ruffinatto (1996: 435), sottolinea che essa «va ricercata non tanto sul piano degli enunciati constativi quanto piuttosto su quello degli enunciati performativi; dato che ciò che qui conta in misura preminente è la necessità di imporre o di proporre un certo tipo di comportamento, mentre la descrizione del fatto ([nel suo caso] il racconto della donna onesta) svolge una funzione meramente ausiliaria»; un'osservazione questa che può senz'altro essere estesa, oltre che a *Leo*, a *Puer 4 annorum*.

un *puer senex* con il quale, a dispetto della sua dichiarazione di modestia («Yo te diré quién sabe más que yo»), il giovane erede al trono indubbiamente si identifica.

BIBLIOGRAFIA

- Alvar, Carlos / José Manuel Lucía Megías, 2002. *Diccionario filológico de literatura medieval española. Textos y transmisión*, Madrid, Castalia.
- Blecua, José Manuel, 1982-1983. Don Juan Manuel, *Obras completas*, edición, prólogo y notas de J. M. B., 2 voll., Madrid, Gredos.
- Bollo-Panadero, María Dolores, 2002. *Arte, artificio y artificialidad en tres obras medievales: 'El Sendebár', 'Los siete sabios de Roma' y 'La historia de Griselda y Mirabella'*, Madrid, Editorial Pliegos.
- Bravo, Federico, 1997. «El tríptico del diablo. En torno al libro de *Sendebár*», in *Bulletin hispanique*, 99/2, pp. 347-371.
- Cacho Blecua, José Manuel / María Jesús Lacarra, 1987. *Calila e Dimna*, a cura di J. M. C. B. / M. J. L., Madrid, Castalia.
- Cacho Blecua, José Manuel, 1999. «Del *Liber consolationis et consilii* al *Libro del cavallero Zifar*», in *La Corónica*, 27/3, pp. 45-66.
- Caraffi, Patrizia, 2003. «Il re, il sapere e gli inganni delle donne nel *Sendebár*», in Carlo Donà / Francesco Zambon (a cura di), *La regalità*, Roma, Carrocci, pp. 203-216.
- Carreño, Antonio, 1976. «La vergüenza como constante social y narrativa en don Juan Manuel: el ejemplo L de *El conde Lucanor*», in *Cuadernos hispanoamericanos*, 105, pp. 495-510.
- Casagrande, Carla / Chiara Crisciani / Silvana Vecchio (a cura di), 2004. *Consilium. Teorie e pratiche del consigliare nella cultura medievale*, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo.
- Chauvin, Victor Charles, 1892-1922. *Bibliographie des ouvrages arabes ou relatifs aux arabes publiés dans l'Europe Chrétienne de 1810 à 1885*, 12 voll., Liège, H. Vaillant-Carmanne.
- Curtius, Ernst Robert, [1948] 1993. *Letteratura europea e Medioevo latino*, a cura di Roberto Antonelli, Firenze, La Nuova Italia [tr. di *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, Francke, 1948].
- D'Agostino, Alfonso, 1976. «Ricognizioni nel cinquecentesimo *exemplo* del *Conde Lucanor*», in *Strumenti critici*, 30, pp. 220-246.
- Darbord, Bernard, 2011. «Le conseil donné au roi dans le *Sendebár* (1253): étude de sémantique et de pragmatique», in *e-Spania* [En ligne], 12 <<http://e-spania.revues.org/20607>> (consultato il 21 marzo 2017).
- Deyermond, Alan D., 1985. «The *Libro de los engaños*: Its Social and Literary Context», in Glyn S. Burgess / Robert A. Taylor (edited by), *The Spirit*

- of the Court: Selected Proceedings of the Fourth Congress of the International Courtly Literature Society (Toronto, august 1983)*, Woodbridge-Dover (N. H.), D. S. Brewer, pp. 158-167.
- Gabrieli, Francesco, 1948. *Mille e una notte*, a cura di F. G., 4 voll., Torino, Einaudi.
- González-Casnovas, Roberto J., 1990. «Didáctica y *Bildung* en *El conde Lucanor*: del consejo a la educación de Saladino», in *Anuario medieval*, 2, pp. 78-90.
- Haro Cortés, Marta, 1995. *Los compendios de catigos del siglo XIII: técnicas narrativas y contenido ético*, Anejos de *Cuadernos de filología*, 14, València, Departamento de Filología española-Universitat de València.
- Hernández, Esteban María, 1975. «Seducción por obtener/adulterio por evitar en *Sendeban* I, *Lucanor* L y *Decameron* I, 5», in *Prohemio*, 6, pp. 45-66.
- Jaffe, Catherine M., 1987. «*Las vestias que van cargadas de oro*: The Reader and *Exemplo* L of Juan Manuel's *El Conde Lucanor*», in *Revista de estudios hispánicos*, 21, pp. 1-12.
- Kantor, Sofía, 1988. *El 'Libro de Sindibād'. Variaciones en torno al eje temático «engaño-error»*, Madrid, Real Academia Española.
- Keller, John E., 1949. *Motif-Index of Medieval Spanish Exempla*, Knoxville (Tn.), University of Tennessee Press.
- Lacarra, María Jesús / José Manuel Cacho Blecua 1977. «El marco narrativo del *Sendeban*», in *Homenaje a Don José María Lacarra de Miguel en su jubilación del profesorado: estudios medievales*, 5 voll., Zaragoza, Anubar, vol. II, pp. 223-243.
- Lacarra, María Jesús 1979. *Cuentística medieval en España: los orígenes*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.
- Luongo, Salvatore, 2007. «Oí dezir que un rrey que amava mucho las mugeres...: sull'esemplarità del racconto della "donna onesta" nel *Sendeban*», in *Medioevo romanzo*, 31, pp. 130-146.
- Paltrinieri, Elisabetta, 1992. *Il 'Libro degli inganni' tra Oriente e Occidente. Traduzioni, tradizione e modelli nella Spagna alfonsina*, Firenze, Le Lettere.
- Perry, Theodore A., 1980. «'La huella del león' in Spain and in the Early Sindibad Tales: Structure and Meaning», in Joseph R. Jones (edited by), *Medieval, Renaissance and Folklore Studies in Honor of John Esten Keller*, Newark (Del.), Juan de la Cuesta, pp. 39-52.
- Piccus, Jules, 1962. «Consejos y consejeros en el *Libro del cauallero Zifar*», in *Nueva revista de filología hispánica*, 16, pp. 16-30.
- Prieto, Antonio, 1975. *Morfología de la novela*, Barcelona, Planeta.
- Rivas, Enrique de, 1969. *Figuras y estrellas de las cosas*, Maracaibo, Universidad del Zulia.
- Ruffinatto, Aldo, 1985. «Il mondo possibile di *Lucanor* e di *Patronio*», postfazione a Don Juan Manuel, *Le novelle del 'Conde Lucanor'*, a cura di A. R., tr. it. di Sandro Orlando, Milano, Bompiani, pp. 193-242 (poi ristampato in Id., *Semiotica ispanica. Cinque esercizi*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1985, pp. 33-73).

- , 1996. «Tutti gli uomini di Betsabea (da 'Samuele II', al *Conde Lucanor* e al *Decameron*», in *Studi di filologia medievale offerti a Silvio d'Arco Avalle*, Napoli, Ricciardi, pp. 419-444.
- , 2001. «Boccaccio y don Juan Manuel: el quehacer ficcional y las ideologías», in María Hernández Esteban (ed. de), *La recepción de Boccaccio en España*, Actas del Seminario Internacional Complutense (18-20 de octubre 2000), Madrid, Universidad Complutense, pp. 137-156.
- Ruiz Pérez, Pedro, 1984. «La fiuza de Lucanor», in *Alfinge*, 2, pp. 259-286.
- Taravacci, Pietro, 2003. *Sendebär. Il libro degli inganni delle donne*, a cura di P. T., Roma, Carocci.
- Taylor, Barry, 1996. «¿Emblema o anécdota en el *Conde Lucanor*, Ejemplo 50?», in *Revista de literatura medieval*, 8, pp. 223-227.
- Thompson, Stith, 1966. *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., Bloomington-London, Indiana University Press. 1966 (1955-1958¹).
- Zapata y Torres, Miguel, 1939-1940. «Algo más sobre el *Libro del consejo e los consejeros* y sus fuentes», in *Smith College Studies in Modern Language*, 21, pp. 258-269.

Mario Mancini

BUFALINO E L'OPERA DEI PUPPI

1. È mirabile il caleidoscopio di personaggi, immagini, scenografie che costituisce l'opera di Gesualdo Bufalino, un arazzo storico e fantastico sterminato¹, eppure, in tanti suoi momenti, legato da un filo sottile a Comiso, la cittadina dove è nato e dove ha vissuto, e alla sua Sicilia. «Con la Sicilia i miei rapporti sono di qualità schizofrenica. E tuttavia, più mi sforzo di sbucarmi di dosso la pelle indigena e di promuovermi “totus europeus”, più tendo a raccogliermi e ricucirmi dentro la mia terra e la mia civiltà»². È un nodo decisivo, che Maria Corti rievoca felicemente così:

Il lettore qua e là ha l'impressione di uno specchiarsi reciproco, entro la fisicità verbale, dello scrittore e dell'oggetto del suo scrivere, la Sicilia. [...] Ma per Bufalino la Sicilia è anche uno scrigno di microstorie con cui nutrire la Storia. La stessa insularità della terra è insieme orgoglio e angoscia degli invalicabili confini, è fonte della dimensione teatrale: è lei stessa palcoscenico e gli abitanti sono i suoi attori³.

Lo scrittore rievoca mestieri scomparsi, luoghi d'una volta, antiche locuzioni, è richiamato continuamente, e vi si abbandona con tutta la sua anima, dentro una delle dimensioni più suggestive della cultura siciliana: l'Opera dei pupi. Leggiamo in *Museo d'ombre* (1982):

¹ Per una visione complessiva, tematica e stilistica, cfr. Zago (1987); Paino (2005); Traina (2014).

² Così in un'intervista di Leonardo Sciascia, «Che mastro, questo don Gesualdo», in *L'Espresso*, 1 marzo 1981, ripresa in Bufalino (2007: 1318).

³ Corti (1992: XXIX).

‘U pitturi ri carretta’. Il pittore di carri.

Reali di Francia, chi vi può scordare? All’aperto, sulle spallette dei carri, Mastro Peppino Samperi governava la vostra sorte, lavorando di spolvero e pennello sotto i nostri occhi abbagliati.

Con due assi messe in croce ci foggiamo una durlindana; in sonno colpimmo al cuore mille orche e mille draghi, liberammo Angeliche dai lunghi capelli, patimmo la frode di Gano, morimmo circondati a Roncisvalle.

Al risveglio, dietro l’uscio, l’Ippogrifo non c’è più (I, p. 168)⁴.

È come «un sortilegio di ombre cinesi che si dipanassero adagio adagio, una dopo l’altra, su un muro, teca d’epifanie momentanee, cinema di larve spaiate» (I, p. 155):

Zi’ Tiriri e Za Cufucufù.

Si dice per una coppia di sposi male in arnese, sbadati, tonti, che si vedano putacaso attraversare la piazza. E i nomi veramente sorridono sulle labbra, si vorrebbe sentirli pronunziare in un’opra di pupi rusticana, da recitarsi dopo una vendemmia di quelle di un tempo.

Con lui ciondolante, alto, magro, uno spaventapasseri che dice di sì a ogni passero; e lei innocente, stupita di tutto, curiosa di tutto, di membra corte, grosse e veloci, che accorre sull’uscio se solo stormisce una foglia (I, p. 199).

Altre figure si aggiungono, sempre attingendo alla tradizione popolare, in *Motti e proverbi neri* (1993), come a comporre un «cartellone di pupi»:

Cca’, fora di cca’, in qualsiasi località. Macari supra ’n munzeddu di fumeri. Qui, fuori di qui, in qualsiasi luogo, anche su un mucchio di letame.

Frase fanfaronata, dove trionfa il carattere scenico e ludico della sfida. L’equivalente del “Ti aspetto fuori” degli alterchi nei bar; o, meglio ancora, delle prolisse vociferazioni di due pupi paladini, che tanto indugiano a incrociare i ferri finché non sopravvenga a spartirli o un corriere o una donzella (II, p. 1157).

Queste immagini di pupi possono però uscire dalla sfera del folklore per insinuarsi in tanti altri spazi della vita, e della memoria.

⁴ Citerò i testi di Bufalino secondo l’edizione delle *Opere* apparsa in due volumi, nel 1992 e nel 2007, presso Bompiani, indicando direttamente nel testo il volume e la pagina.

Tornando ai tempi dei vecchi cinema, in una pagina di *Saldi d'autunno* (1990), Bufalino si vede come un «burattino innamorato» e non nasconde la sua nostalgia:

Mentre un tempo, nel buio della sala, respirando quasi bocca a bocca il complice fiato degli altri, mi pareva di assistere a una messa catacombale: succube degli invisibili celebranti, agito da loro, burattino innamorato; oggi, viceversa, un mio dito, posato sul video, misura agevolmente in pochi centimetri la statura dei cosacchi di Marlene; posso, se voglio, bloccare l'immagine sulle labbra, sulle gambe di lei, e studiarne come pezzi d'anatomia. [...] Ma io, che né filologo né critico sono, chissà se ci guadagno, io che nelle opere non inseguo altro più che occasioni di turbamento e stupore, impulsive *lacrimae rerum*, azzardose verifiche di antiche fate morgane... (II, p. 833).

Così, in *Argo il cieco* (1984), il protagonista, pazzamente e vanamente infatuato di Maria Venera, «un garbuglio di spudoratezze e pudori, menzogne superflue e confessioni impulsive» (I, p. 280), si sente in balia dei suoi capricci, come un «pupo d'amore»:

Ma dunque? Io che dovevo fare, io Gingolph l'abbandonato, io Guerino detto il Meschino? Io, inetto, febbrile, pleonastico, moribondissimo io? Un pazzariello, un pupo d'amore. Di cui si dovrebbe parlare nei cartelloni dei Pupi: «Nel primo quadro si contempla Gesualdo detto il Meschino, che incontra l'orco e gli bacia le mani. L'orco Amore che se lo mangia. Se lo mangia ma lo risputa. Come fa la balena con Giona» (I, p. 379).

E non ci stupisce che il Teatro dei pupi possa assumere una valenza allegorica in una drammatica sequenza narrativa, come in *Diceria dell'untore*. O possa diventare lo spazio privilegiato, e del tutto autonomo, di alcuni racconti, come *Ciaciò e i pupi*, come *Il Guerrin Meschino*.

2. Nel primo grande romanzo di Bufalino, *Diceria dell'untore* (1981), domina, a significare il simulacro del vivere, la dimensione onirica e teatrale. Totalmente teatrale è Marta, la ballerina febbricitante, destinata alla morte, che ammalia il protagonista danzando, esile libellula, sul palcoscenico, di fronte a un pubblico di malati. Nella passeggiata palermitana dell'io narrante con Marta ritorna ancora più esplicitamente il linguaggio della finzione teatrale, quando il giovane coglie in Marta «la melassa delle parole e la gesticolazione

sgargiante, da guitta» (I, p. 64). Una «guitta» che però recita innanzitutto per se stessa, per credere ancora nelle proprie capacità di seduzione. E inscena con il giovane un duetto di finzioni e di galanterie. Bello, è per lui, il volto di Marta, pallido ed esangue sotto il trucco: «“Mi piaci di più come sei. Con questo rosa ai pomelli, così vero che sembra finto. Un rosa di primadonna, Violetta o Mimì; un rosa da teatro d’opera” e la guardai con significato» (I, p. 65).

Nel teatro e nella contaminazione, come dispensatori di «onti pestiferi», sono coinvolti tutti i personaggi, con un ruolo dominante il Gran Magro, medico istrionico e perfido mistificatore, e l’autore stesso:

L’untore è un dispensatore di morte, un puparo surrogato, messo sotto processo perché arrogatosi proditoriamente del potere di vita e di morte nei confronti del popolo-pupo. Lo scrittore che pronuncia la diceria è allora in tal senso lui stesso un untore, non solo in quanto malato, ma soprattutto perché “fabbricatore” di un sistema narrativo che gli consente di decretare a piacimento la sorte dei suoi personaggi⁵.

E, verso la fine della storia, accade al protagonista e a Marta, nel loro disperato vagabondare, di fermarsi, prima attoniti e poi coinvolti, davanti a uno spettacolo, dove vedono riflesse, come in uno specchio, le ombre del loro destino:

Verso sera, al teatro dei pupi, sedavamo all’aperto su lunghe panche per un trattenimento insolito che il cartellone annunciava. Non Guerino il Meschino e nemmeno Compare Turiddu, bensì la fine di Troia e la *Morti di Acamennoni re*. Il puparo che passò in mezzo a noi per raggiungere il suo posto dentro il casotto ci attirò gli occhi. Per la gravità malinconica e il candore dei capelli sulla cotta sembianza di negromante (I, p. 123).

Fin dalle prime battute, nel «falso oro delle corazze» che brilla sulla scena, e poi quando Cassandra «cominciò a lagnarsi con la voce lupesca del vecchio», e quando il re vociferò la sua fine, è chiaro che tutto li riguarda:

Mi parve allora che le parole che udivo, quanto più risonavano d’impervie cadenze indigene, tanto più nel profondo sommuovessero un antico e familiare presagio: era necessario morire, nella storia di ognuno c’era un tradimento, e un trincetto inferocito con l’aglio, e una scarpa sopra

⁵ Paino (2015a: 21).

la nuca. Era come recarsi, con la giacca attorta su un braccio, in un bosco di sugheri, per un duello rusticano inutile, eterno. E non avremmo mai visto in faccia il nemico, ci avrebbero ogni volta preso alle spalle. La voce del puparo ripeteva nell'ombra: «Ah i destini degli uomini, una spugna bagnata li cancella, come una pittura» (I, pp. 123-124).

Alla fine le furie, pacate, arrestano la loro folle corsa:

Le Menadi si addormentarono e il mondo guarì di fronte all'Areopago: al posto di quel furore una clemenza fioriva, un arcobaleno di pace. E seppure il sole era presso a morire, resisteva sulle mie mani la sua lontana carezza» (I, p. 124).

C'era forse una via di salvezza, la possibilità di «veder tramutarsi ogni nostra ira e miseria in una cronaca di colpe felici? [...] Lo dissi a Marta, senza voce, solo posandole la mano sulla spalla» (I, p. 124). Ma quando i ragazzi vengono a smontare il palco e a portar via le panche, tutto come si spegne:

Dalle bocche delle grotte vicine nacque un miasma di terra marcia, di fiori consunti; si sparse nello stellato, con movenze di gelso, la luna. Noi scendevamo adagio, a fari spenti, verso il mare, finché la festa fu solamente dietro di noi in una rissa remota di frettolosi splendori» (I, p. 125)⁶.

3. Il breve, felicissimo racconto *Ciaciò e i pupi*⁷, che fa parte della raccolta *L'uomo invaso* (1986) mette in scena l'oprante Rutilio Billiré e il suo garzone Ciaciò. Siamo subito nel mondo del teatro, col ragazzo che entra, esitante, tenendo in mano la candela, nella soffitta di donna Ignazia, un antico amore di Mastro Rutilio, che ogni volta che può si ferma da lei una notte o due, lasciandole in deposito i

⁶ Marta è figura di Euridice, tradita da Orfeo. Per la rilevanza di questo mito in Bufalino, cfr. Cinquegrani (2014: 43-55).

⁷ Questo racconto, evidentemente considerato molto minore, non ha ricevuto molta attenzione. Un veloce riferimento è in Imbalzano (2008: 144). Ne è conquistato, invece, Giuseppe Traina: «È questa una tappa di un filone tipico di tutta la narrativa bufaliniana, che sviluppa con variazioni il tema degli amori furtivi o mancati o comunque occasionali e destinati a repliche nulle o precarie. *Ciaciò e i pupi* è comunque uno dei racconti migliori del libro, dotato di un lessico più fiorito della media (e dunque più autenticamente bufaliniano), funzionale al tono di cantafavola sospesa tra sogno e realtà, ma sempre improvvisamente abbassato da un sorriso o da uno sberleffo (il nome stesso del protagonista, frasi come “uno *zuchiti zuchiti* di cicale inferocite”)» (Traina 2012: 48).

pupazzi rotti, le teste di ricambio, gli scarti. E qui che Ciaciò deve dormire:

Il cimitero dei paladini era in un angolo del soppalco, nel fondaco di donna Ignazia. Giacevano a mucchio lassù, coi cimieri di traverso come coppole di mafiosi, i musì che mostravano la cartapesta, gli scheletri di legno che trasparivano dagli strappi delle gonnelle.

Nuovo del luogo, Ciaciò mise avanti un piede per prova, tenendo l'altro di riserva, incollato al gradino più alto, mentre aguzzava la vista per vincere l'oscurità del locale. La candela con cui s'aiutava non gli bastò, valse più un lampo di luna, da una crepatura del tetto, a svelargli i corpi e i visi, tutta una confusione di pose acrobatiche e tragiche (I, p. 448).

Il ragazzo entra subito in sintonia con questo mucchio di cose antiche e morte – «cimitero», «scheletri» – che rievoca non morti valorose in battaglia, ma una «catastrofe inerte, senza gloria e senza rimedio»: «“Pupo anch'io” si compassionò il ragazzo, sentendosi pungere dietro la nuca il gancio di ferro di un'invisibile filo...» (I, p. 448). Poi, confortato dal profumo dei meloni conservati nella stanza, piomba presto in un sonno profondo e pieno di sogni, dopo la grassa cena, inaffiata di vino vecchio, rallegrata dalla mimica vivace di Mastro Rutilio, che ha raccontato l'episodio nuovo che sta preparando, mostrando anche « il cartellone dipinto in otto scacchi a colori, con la storia di dama Rovenza, di come giurò di vendicare l'uccisione del germano Oldauro, e assediò Parigi» (I, p. 451).

Verso mattina, nel dormiveglia, mentre sogna di nuotare a bracciate fiacche «che parevano non farlo avanzare d'un metro, ma lasciarlo lì a mezz'aria, in un vortice tenero e quieto, a ondeggiare come uno dei pupi suoi, incatenato allo stesso filo», Ciaciò avverte «uno scricchiolio leggero, di piedi scalzi che salissero con cautela una scala. Un soffio da nulla, un respiro guardingo. O non piuttosto un sospiro?» (I, pp. 451-452). È forse la piccola Ninfa, la figlia di Ignazia, che viene da lui? Di lei sappiamo che «veniva crescendo furiosamente ogni mattina, scaltra di sguardi e movenze» (I, p. 450). E poi, a cena, mentre i grandi si toccavano sotto la tavola, l'abbiamo vista «eccitata anche lei, che beveva come una grande, e non si stancava di chiedere: “Da dove venite, dove siete stati, a Catania quando ci andate?”» (I, p. 451).

Ciaciò scivola di nuovo nel sonno, e sogna di inoltrarsi in un bosco, buono per cacce e per singolari tenzoni. Compare l'Ippo-

grifo, compare un moro feroce, il famoso Gattamogliere, che minaccia Angelica, e Ciaciò lo affronta coraggiosamente a piè fermo, «con le labbra già gonfie d'una tirata che conosceva a memoria, quella di Rinaldo, che aveva ascoltato tante volte dalla voce di Mastro Rutilio» (I, p. 453) e lo vince. Ma di colpo si riscuote: «Una ragazza di carne vera stava accucciata contro di lui sotto la coperta e il raggio di luna le sfolgorava sopra la fronte» (I, p. 454).

Il fascino del racconto è tutto nel doppio registro, uno reale e uno fantastico, su cui si dipana. Il primo livello sono le timide e ansiose schermaglie dei due giovani, ora vicini, ora lontani e impauriti, ora di nuovo vicini. «“Mi fai dormire vicino a te?” bisbigliò la voce di Ninfa. Era venuta su quatta quatta, nel camicione bianco bordato di greche rosse, che la faceva somigliare a una collegiale» (I, p. 454). Ciaciò s'impressionò:

«Ninfa, che fai tu qui?» non seppe che domandare, mentre con le palme delle mani cercava quasi di pararne le parole e di sottrarle all'ascolto distante di donna Ignazia e Rutilio. Le si fece perciò più vicino, le parlò con le labbra dentro i capelli, in un sussurro ch'era già quasi un bacio. Lei lo eluse, selvatica, ombrosa, e tuttavia cedevole, nello spazio minimo che le restava, tra il corpo del giovane e il muro. «Ho freddo» ripeté, «ma tu non toccarmi. Voglio solo stare qui al caldo, lontano da quelli» (I, p. 455).

Ciaciò ha paura, se mai dovesse scoprirsi l'audacia della bambina, di perdere il suo posto di garzone, e di tornare ai suoi vagabondaggi e ai suoi digiuni di zingaro:

«Vattene via», la supplicò con le mani, ma quella non si scompose, gl'ingiunse invece: «Sta buono dormi», con tale accento d'imperio che Ciaciò richiuse gli occhi, puntandole solo il gomito contro il petto per impararne il tepore, e ricadendo immediatamente nel medesimo sogno di prima: nel medesimo attimo e luogo, né più né meno. Come succede alle menti innocenti, che camminano sul crinale incerto del tempo e confondono volentieri le favole false e le vere (I, p. 455).

Eccolo di nuovo nel bosco, e la donzella cha ha difeso e salvato contro l'infedele dalle insegne nere, il terribile Gattamogliere – è Angelica, o forse è Ninfa? – lo prende amorosamente tra le sue braccia.

Si intreccia con questo livello, fatto di battute delicatissime, appena sussurrate, a metà tra il sogno e la realtà, un secondo livello tutto fantastico. È il mondo del Teatro dei pupi, che viene evocato,

in tutte le sue meraviglie, nella mente di Ciaciò. I protagonisti del racconto – sullo sfondo restano donna Ignazia e Mastro Rutilio – sono allora tre: Ciaciò, la piccola Ninfa e l'Ippogrifo.

Nel bosco sognato, buono per cacce e per singolari tenzoni, prima ancora che appaia Angelica, inseguita da Gattamogliere, compare improvvisamente uno degli esseri più splendidi e più magici:

E Ciaciò vide scendere lento lento e prendere terra al centro della radura, gigantesco, bardato d'oro e d'argento, e crestato come un sovrano, il cavallo detto Ippogrifo.

Una bestia, solamente una bestia? Poiché, sotto il trofeo del pennacchio e i paraocchi istoriati, le froge s'illanguidivano d'una malinconia quasi umana, mentre i colpi della coda sui fianchi, e degli zoccoli contro il suolo, volevano, nei loro modi, certamente significare un pensiero (I, p. 452).

L'Ippogrifo, maestoso e pacifico, si inginocchia ai suoi piedi, quasi per invitarlo a salire sul suo dorso. E ancora, agli occhi stupefatti di Ciaciò, incerto e intimidito, brilla lo splendore dell'animale:

Che fare, Dio mio. L'Ippogrifo era addobbato meglio d'un santo patrono, luccicava di borchie, tintinnava di sonagliere. Piume di fagiano gli arricchivano, rosse e verdi, l'occipite; una gualdrappa rabescata gli cascava dalla groppa; e chiodi di rame, stelline, galloncini, dentelli, rosoni, nastri, piastre, seminati dovunque, dal cavezzone al sottopancia, gli seppellivano quasi le membra (I, p. 453).

C'è poi il duello con Gattamogliere, che è quasi un intermezzo. L'Ippogrifo vi assiste con sovrana flemma, ma poi, con una mossa improvvisa, sembra incoraggiare il nostro eroe:

Ciaciò si mise in guardia e il silenzio si fece grande, nel bosco. L'Ippogrifo, che pareva volesse disporsi al sonno, delegando a un pigro ondulare dei muscoli di cacciargli le mosche di dosso, drizzò di botto come un alberello la coda e grattò accanitamente col piede lo stipite d'un carrubo (I, p. 454).

Al risveglio Ciaciò si ritrova nella soffitta tra i pupi, «scheletri di legno» gli sembravano all'inizio, ora li vede come «un plotone di larve livide e sghembe», che gli ricordano l'ossario della chiesa dei Cappuccini di Comiso:

C'era Astolfo, spennacchiato e monco d'un braccio; Orlando, storto d'occhi e di gambe; Gano, squartato in tre pezzi... Oh Gano, se non

sembri mastro Rutilio, identico di mustacchi e di guardatura! Ma voi anche, Fioravante e Rizieri, tu anche, Guerino il Meschino, come siete caduti dal trono del vostro valore, che guerrieri siete ormai senza guerra e senza valore... (I, p. 456).

Ma l'Ippogrifo, magico e alato, gli ha portato la piccola Ninfa, che con lui è poi sparita lontano:

La donzella s'era tolta da lui, s'era portata accanto all'animale giacente, d'improvviso lo montò, nemmeno si volse indietro. L'Ippogrifo schioccò l'ali, non aspettava che questo. Ciaciò lo vide aprirsi nell'aria come un immenso ventaglio, dovette piegare il capo al soffio del suo passaggio. Ebbe appena il tempo di scorgere, di sott'in su, i quattro zoccoli impennarsi tra le cime degli alberi e scintillare nel sole. Poi l'uccello fu un solo punto, lassù, che una nube accolse e abolì (I, p. 456).

4. Nel 1990 Bufalino scrive *Il Guerrin Meschino* – pubblicato in edizione non venale nel 1991 e poi presso Bompiani nel 1993 – che riprende, in una sottile, fantasiosa variazione, uno dei testi più famosi della tradizione cavalleresca, *Il Guerrin Meschino* di Andrea da Barberino (1410 ca.), autore anche delle *Storie Nerbonesi* e dei *Reali di Francia*⁸. Il volumetto edito nel 1991 ha un risvolto anonimo, ma sicuramente di Bufalino:

Genere: fiaba cavalleresca.

Argomento: si raccontano le varie imprese di Guerrino detto il Meschino, durante la sua ricerca del padre ignoto.

Fonti: Andrea da Barberino, soprattutto, ma anche altre “prose di romanzi” italiani e francesi: qualche pittura di carri e spettacolo di teatro dei pupi, visti nell'infanzia e rimasti nella memoria; qualche antica leggenda liberamente reinventata.

Scrittura: arcaizzante, non senza malizie moderne.

Intenzioni: giocare a riproporre, per baleni, un'età micidiale ed estatica come potrebbe risorgnarla un cantastorie erudito in un dormiveglia d'estate⁹.

Bufalino segue la traccia dell'antico testo per la catena delle avventure, per le scene di battaglia, per i duelli con mostri e giganti, ma prevale un'atmosfera di mistero e di malinconia. Andrea da Bar-

⁸ Su Andrea da Barberino cfr. Villosi (2000: 63-80); Allaire (1997); Cardini (1997: 25-72).

⁹ Il risvolto è pubblicato nelle *Note ai testi*: Bufalino (2007: 1410).

berino delinea un percorso sapienziale e il Meschino, che all'inizio si dichiara «figliuolo della ventura», condizione denunciata dal suo stesso soprannome, riconquista gradatamente la sua identità: egli potrà così ritornare ad essere Guerrino, rampollo dei Reali di Francia. Secondo Mauro Cursietti, a cui dobbiamo una preziosa edizione, tutta la storia è come «una grande metafora cristiana»:

Il viaggio interminabile di Guerrino non si conclude a Durazzo, con il ritrovamento dei genitori, né al momento del ricongiungimento con l'amata Antinisca: termina solamente con il ritorno della sua anima, pellegrina in questo mondo, a Dio. Come avverte tra le righe il prologo, la storia che ci si appresta a leggere non è che una grande metafora cristiana sul senso dell'esistenza¹⁰.

In Bufalino il meraviglioso – il Castello Senza Tempo, il bosco di presenze invisibili, la caverna del serpente Macco – diventa invece lo scenario dei dubbi e dei turbamenti di Guerrino¹¹. L'eroe è segnato dalla solitudine e dall'interdizione del rapporto con l'altro, un tratto che, come ha visto bene Marina Paino, è costitutivo per il personaggio:

Si tratta di una solitudine voluta e insieme subita dal soggetto, una solitudine che per Guerrino è iscritta di necessità nel destino di chi, non conoscendo se stesso, non può intrattenere alcun rapporto con gli altri. L'eroe ignora le proprie origini, chi siano i suoi genitori, quale sia il proprio luogo di nascita, ignora insomma la propria identità, e senza identità non è possibile entrare in confronto con l'alterità¹².

Guerrino viaggia volentieri di notte, tra le ombre degli alberi, al chiarore della luna, abbandonandosi docilmente, fra sonno e veglia, al passo del suo cavallo:

Lontano dunque da ogni via maestra, andava per solitudini, facendo solo rarissimi incontri: quando d'un romeo dai panni bigi, spiritato d'occhi, che non si degnava vederlo; quando d'un veglio poverello in cammino, con un fascio sulle succubi spalle; quando d'un pastore errante dietro la greggia, del quale gli giungevano or sì or no nel vento parole, indirizzate a nessuno, se non forse a taluna vergine lontana... (II, p. 366).

¹⁰ Cursietti (2005: XXIX).

¹¹ Una precisa ricostruzione della tradizione narrativa del *Guerrin Meschino* in rapporto alla ripresa di Bufalino è in Cadioli (1998: I-XXI).

¹² Paino (2015b: 739).

Soltanto il casuale incontro con Babele, l'individuo dalle molte incomprensibili favelle che l'eroe prende con sé come scudiero, è un'occasione di contatto con l'altro:

Si posero in viaggio entrambi sulla groppa di Macchiabruna. Ciò ritardò l'andare ma spinse Guerrino a discorrere da sé. Era da tanto tempo che non godeva del conforto della parola; da solitario viandante qual era, abituato a orecchie sorde, a labbra cucite. Ora una creatura vivente camminava con lui, di cui sentiva contro di sé sulla sella l'umano e gradito tepore. Un farnetico, forse, capace solo di muggire barbari suoni, e tuttavia, chissà, un confessore, un consigliere, domani...

Allo stesso modo un bambino orfano accoglie il dono d'un soldatino di pezza (II, p. 376).

In Andrea da Barberino l'eroe trova la sua identità come appartenente ai Reali di Francia e la morte lo coglie mentre, da perfetto cavaliere cristiano, confessato e comunicato, sta per ritirarsi in un eremo. In Bufalino la *quête* dell'eroe è più incerta, viene come decostruita. Guerrino, confessandosi con un silenzioso e attento Babele, dubita del suo andare, del senso delle sue gloriose imprese, dubita di tutto:

Io sento un'uggia sempre più penetrarmi e un acuto sentimento di disamore. Perché? Perché questa repentina impazienza di tornare indietro, lasciare l'impresa? Ho ucciso uomini, ne ucciderò. [...] Un omicida son io, da arruolarmi con quelli del Veglio della Montagna, come Maniace oscuramente mi profetò. Ché, sebbene pretenda d'essere sempre nel giusto, è impossibile ch'io non abbia talvolta estinto vite innocenti... Vuoi che ti confessi una cosa? che ho pietà perfino dei poveri mostri che abbatto, dei loro grugniti e spasimi d'agonia?...

Certe notti sogno destini più inermi: di astrologo, di semplicista, di menestrello... (II, p. 377).

Sempre più spesso, avvertendo il passare del tempo, è in preda alla malinconia: «Macchiabruna s'è fatto sordo e muto, una sera o l'altra cadrà. Io stesso non sto più così saldo in sella...» (II, p. 405). E ben presto, quando affrontano la montagna scoscesa del Caucaso, il fido destriero lo abbandona: «Andava Guerrino a piedi per pietà di Macchiabruna, ma già sulla prima erta il cavallo stramazzerò, indi senza un lamento morì e Guerrino rimase solo» (II, p. 411). L'eroe è allora ridotto a un viandante, con sudice bende di pezza ai piedi: «Tale mirandosi nello specchio d'una fontana, s'afflisse un poco, ma

più pensando la sua solitudine, senza né scudiero né destriero, fatto simile più a un ladrone che a un paladino» (II, p. 419).

Questo graduale, inarrestabile disfacimento dell'eroe è gestito da Bufalino stesso, che pensosamente lo manovra. Perché Guerrino è soltanto un pupo. La novità e il fascino di questo testo è nella costruzione di una cornice, e nella favolosa riscrittura: la storia di Guerrino è messa in scena da un vecchio puparo. Il testo si apre con un suo «lamento»:

Prima di ridurmi qui a stare
 a un cantone di piazza Carbone,
 di fronte al casotto delle vastasate,
 dove per cinque centesimi a testa
 conto la storia dei paladini
 alle serve di passo, ai caporali in franchigia,
 o fumo coi cocchieri il trinciato,
 sfidandoli a chi sputa più lontano...
 [...]
 Non si dovrebbe diventare vecchi.
 Ormai confondo le gesta, dimentico le casate,
 m'impennacchio di parole morte;
 durlindane e olifanti, non ci credo più.
 (II, pp. 317-318).

E il procedere della storia è scandito in «cartelli», a richiamare i teloni, divisi a scacchi, che illustravano, nei tempi antichi, le scene che l'«oprante» avrebbe rappresentato¹³.

Questa distanza che si instaura tra le avventure dell'eroe e il puparo-scrittore che le racconta, permette a Bufalino di dispiegare, sontuosamente, uno dei suoi tratti più caratteristici: la riscrittura di miti e storie del passato. Incontriamo così, e tutto questo meriterebbe un'analisi approfondita, una «variazione» sul mito ovidiano di Narciso (II, pp. 350-351), il Castello Senza Tempo, omaggio a Borges, che è il palazzo degli Immortali (II, pp. 392-397), il rogo e la rinascita della Fenice (II, pp. 407-409).

Guerrino è consapevole di essere solo un pupo: «Forse ho trafitto solo larve con una spada di legno. Forse solo nella fantasia...» (II, p. 422). A volte tutto gli sembra vano e assurdo: «Non so cosa ve-

¹³ Cfr. Li Gotti (1959: 87-99).

ramente cerco, io che un tempo bramavo con animo smisurato smisurati successi, mentre ora non aspetto che divenire morendo uno spauracchio di cartone, di cui fra mill'anni taluno dipingerà le inutili glorie su uno sportello di carro o un cartellone di pupi...» (II, p. 377). È proprio quanto è avvenuto con il *remake* di Bufalino. Che attraverso l'erranza di un paladino, «nascosto in un'armatura piena di vento» (II, p. 357), ha offerto al lieto stupore del lettore meraviglie e fantasie.

BIBLIOGRAFIA

- Allaire, Gloria, 1997. *Andrea da Barberino and the Language of Chivalry*, Gainesville, University Press of Florida.
- Bufalino, Gesualdo, 1992. *Opere / 1. (1981-1988)*, a cura di Maria Corti e Francesca Caputo, Milano, Bompiani.
- , 2007. *Opere/2 (1989-1996)*, a cura e con Introduzione di Francesca Caputo, Milano, Bompiani.
- Cadioli, Alberto, 1998. Introduzione a Gesualdo Bufalino, *Il Guerrin Meschino*, Milano, Bompiani, pp. I-XXI (I Grandi Tascabili).
- Cardini, Franco, 1997. «"Il Guerrin Meschino". Viaggiatore dell'immaginario», in Id., *L'acciar de' cavalieri. Studi sulla cavalleria nel mondo toscano e italiano (sec. XII-XV)*, Firenze, Le Lettere, pp. 25-72.
- Cinquegrani, Alessandro, 2014. «Un personaggio chiamato Orfeo, Narciso, Edipo», in Nunzio Zago / Giuseppe Traina (a cura di), *Il miglior fabbro. Bufalino fra tradizione e sperimentazione*, Leonforte (EN), Euno Edizioni, pp. 45-69.
- Corti, Maria, 1992. «Introduzione», in Bufalino 1992, pp. VII-XXXI.
- Cursietti, Mauro, 2005. *Andrea da Barberino, Il Guerrin Meschino*, a cura di M. C., Padova, Antenore.
- Imbalzano, Ella, 2008. *Di cenere e d'oro. Gesualdo Bufalino*, Milano, Bompiani.
- Li Gotti, Ettore, 1959. *Il teatro dei pupi*, Firenze, Sansoni.
- Paino, Marina, 2005. *Dicerie dell'untore. Temi e forme della scrittura di Bufalino*, Firenze, Olschki.
- , 2015a. *La stanza degli specchi. Esercizi di lettura sui romanzi di Bufalino*, Acireale-Roma, Bonanno.
- , 2015b. «Guerrino c'est moi: Bufalino e la *quête* del Meschino », in *Le forme e la storia*, n.s., 8, pp. 737-750.
- Traina, Giuseppe, 2012. «*La felicità esiste, ne ho sentito parlare*». *Gesualdo Bufalino narratore*, Cuneo, Nerosubianco.
- , 2014. *Siciliani ultimi? Tre studi su Sciascia, Bufalino, Consolo e oltre*, Modena, Mucchi.

-
- Villoresi, Marco, 2000. «Andrea da Barberino e il romanzo in prosa tra XIV e XV sec.» in Id., *La letteratura cavalleresca. Dai cicli medievali all'Ariosto*, Roma, Carocci, pp. 63-80.
- Zago, Nunzio, 1987. *Gesualdo Bufalino. La figura e l'opera*, Marina di Patti, Il Pungitopo.

Andrea Manganaro

«FRANCESCO DE SANCTIS E LA CULTURA NAPOLETANA»
DI LUIGI RUSSO

Francesco De Sanctis e la cultura napoletana, la monografia di Luigi Russo del 1928¹, trae origine da un'occasione celebrativa, il settimo centenario dell'Università di Napoli, di cui lo studioso siciliano fu chiamato a scrivere, sin dal 1924, la storia². Eppure non il nome dell'istituzione universitaria figura nel titolo, che reca invece, in posizione eminente, il nome di chi, De Sanctis, era individuato come emblema di una stagione e di una prospettiva culturale che Russo proiettava ben oltre i confini di una prestigiosa tradizione regionale. La ricostruzione della storia dell'Università di Napoli aveva fornito a Russo l'occasione di incontrare l'opera intera di De Sanctis: non solo quella, ovviamente largamente frequentata, del critico e dello storico della letteratura, ma anche quella, non circoscrivibile a una disciplina scientifica, di professore, di educatore, di uomo politico. Studiare De Sanctis e la cultura napoletana, a partire dall'istituzione universitaria, si rivela, in quella monografia del 1928, «metodologicamente e politicamente felice», perché l'Università era «il luogo storico concreto» che consentiva «un'analisi integrata del privato studioso e dell'uomo pubblico»³. All'Università di Napoli De Sanctis fu infatti professore, negli anni Settanta, ma prima ancora, all'indomani della liberazione del Meridione, nell'ottobre del 1860, protagonista di una radicale riforma. «Riforma» non tanto «di ordinamenti e di programmi», ma «di uomini, cioè di indirizzi mentali

¹ Cfr. Russo (1928).

² Russo (1943: 25).

³ Carpi (1983: 16).

e spirituali»⁴, che realizzò in soli quindici giorni, collocando «a riposo ventidue aquile di professori»⁵, e segnando, con un radicale avvicendamento nelle cattedre, «l'avvento di una nuova cultura». A quella retriva e provinciale dei vecchi accademici partenopei, aveva sostituito quella «dell'Italia in esilio», una cultura di prospettiva nazionale, che dal 1848 era maturata nelle prigioni, nelle altre città d'Italia e d'Europa. Il confronto con l'opera storico-critica, educativa, politica di De Sanctis aveva fatto avvertire a Russo l'«esigenza», nel corso di quel suo studio, di «uscire dal chiuso dell'università per immergersi nel vivo e nel pieno della cultura nazionale»⁶.

La riforma desanctisiana, portando in cattedra la cultura vichiana ed hegeliana, storicistica, aveva prodotto una dialettica nuova con gli altri due principali centri universitari della nazione, Firenze e Bologna: e quindi con la cultura toscana «di tipo piagnonesco e cruscchevole», attenta alla lingua e alla filologia, e con la cultura emiliano-romagnola, di tipo mazziniano-giacobino, «nemica di ogni *medietas* dialettica», con Carducci in primo piano (Carducci che, alludendo a De Sanctis, polemizzava contro gli «estetici [...] impostori», contro i critici autori di lavori «di fantasia»), distante politicamente da quella dei moderati hegeliani napoletani⁷. L'azione di rinnovamento condotta da De Sanctis, come riformatore dell'Università, come professore, come studioso, parlamentare e ministro, non aveva riguardato solo l'accademia, ma tutta la nazione, sia sotto il pro-

⁴ Russo (1943: 25).

⁵ Russo ([1928] 1983: 40, 51).

⁶ Russo (1943: 26): «Una università la si riforma, come si riforma ogni scuola, se c'è una cultura, un indirizzo scientifico nuovo, e generalmente spirituale, da far valere: altrimenti si tratta di quelle riforme cartacee, che i ministri impiantano per prolungare la loro permanenza al potere».

⁷ Russo (1943: 26-27); Russo ([1928] 1983: 249-251). Carpi (1983b: 79) vede un «impianto storiografico manifestamente gentiliano (del Gentile del libro su Gino Capponi)», nella «tipica e centrale contrapposizione, oggi inaccettabile in quei termini, fra Toscana provincial-piagnona e Napoli hegeliano-europea». Non va dimenticato che Russo all'insegnamento desanctisiano-crociano seppe affiancare «l'attenzione per un'analitica esegesi testuale derivata dalla tradizione della scuola fiorentina di Michele Barbi». Cfr. Tellini (2010: 40), che cita una testimonianza dello stesso Russo, parlante di sé in terza persona a proposito del periodo 1925-1929 (cfr. Russo, 1929: 9): «Furono quelli gli anni in cui l'autore cercò di umanizzare la sua esperienza di presunto filosofante 'siculo-partenopeo', avvalendosi degli ammaestramenti che gli venivano da un maestro fiorentino, quale Michele Barbi».

filo culturale, sia sotto quello etico-civile. Elementi non giustapposti, questi, ma costitutivi della fisionomia intellettuale di De Sanctis. «La mia vita» – aveva confessato – «ha due pagine, l’una letteraria, l’altra politica; né penso a lacerare nessuna delle due: sono due doveri che continuerò sino all’ultimo»⁸. Nella monografia del 1928 è tutta l’opera di De Sanctis a essere considerata da Russo, «in largo senso, attività pedagogica e politica». Per De Sanctis, scrive Russo, «la stessa ricostruzione del passato», la storia della nostra letteratura, era «esame di coscienza, catarsi e rigenerazione, conoscenza riflessa del nostro presente, presente idealmente concepito come lo stesso passato in attuazione»⁹.

Il desanctisiano binomio, letterario ed etico-politico, assume, nella monografia del 1928, un valore emblematico. Russo individuava in De Sanctis, nel «letterato operante come educatore nazionale»¹⁰, più che un modello, una vera e propria figura, compiuta sì, ma con istanze di adempimento che si proiettavano sino all’attualità. De Sanctis diventava, in quel libro, «figura storica del suo critico»¹¹ (emblema di «una sensibilità acuta per i problemi concernenti il rapporto società-intellettuali»¹²) e «si caricava di fantasmi» che agitavano il presente di Russo¹³. Come testo simbolo della concezione desanctisiana Russo individuava la straordinaria prolusione pronunciata proprio all’Università di Napoli, nel 1872, *La scienza e la vita*, che si concludeva con un appello rivolto alle Università. Ad esse, già divenute specialistiche, professionalizzanti «fabbriche di avvocati, di medici e d’architetti», De Sanctis chiedeva di uscire dal chiuso della loro autoreferenzialità partenogenetica, di tradurre la conoscenze in forze morali, di «interrogare le viscere» della «società»¹⁴. Anche Russo, sulle orme del maestro irpino, mandava un messaggio inequivocabile, con un monito che giunge sino a noi: «studiare e far scuola per essere politicamente attivi, non per vegetare in accademica acquiescenza»¹⁵.

⁸ De Sanctis (1869: 53).

⁹ Russo ([1928] 1983: 317).

¹⁰ Carpi (1983: 22).

¹¹ Carpi (1983: 20).

¹² Luperini (1989: 163).

¹³ Carpi (1983: 20); Giarrizzo (1997: 51-52).

¹⁴ De Sanctis (1972a: 339-340).

¹⁵ Carpi (1983: 12).

L'attualizzazione di De Sanctis era però al tempo stesso condotta da Russo a partire dalla ricerca erudita sull'Università di Napoli, con «un quasi inusuale puntiglio filologico e documentario», che fa di questo volume «il suo capolavoro di storico» *tout-court* (non solo storico letterario). Ed è «come storico» che Russo «teneva a dichiarare e ad argomentare la propria opzione per il modello De Sanctis»¹⁶.

Assegnare un ruolo centrale a De Sanctis era una scelta dalle forti valenze politico-culturali. Significava, prima di tutto, andare oltre Croce, per tornare (in altra direzione lo auspicava anche Gentile) al maestro dello storicismo. Su De Sanctis sin da fine Ottocento si era infatti esercitata la mediazione e riappropriazione egemonica del «papa laico» della cultura italiana, Benedetto Croce¹⁷. Sin dal 1919 Russo aveva auspicato, rispetto ai valori rondeschi di pura letterarietà, il «tramonto del letterato» tradizionale, chiuso nella sua autoreferenzialità, e, con lui, «la fine necessaria della letteratura senza contatto organico con la vita e la realtà, tutta chiusa e appagata entro la dimensione estetica e formale»¹⁸. E aveva già attaccato Giuseppe De Robertis e Vincenzo Cardarelli che contrapponevano il carducciano e serriano 'saper leggere' al desanctisiano 'fare storia'¹⁹. In quello stesso 1928 usciva la *Storia d'Italia dal 1871 al 1915* di Benedetto Croce²⁰.

¹⁶ Carpi (1983: 22).

¹⁷ Gramsci (2001: 867).

¹⁸ Mineo (1997c: 284). Cfr. Luperini (1989: 151): il saggio *Il tramonto del letterato* rappresenta «il necessario, ineliminabile retroterra della monografia verghiana che, senza di esso, risulterebbe assai meno intelligibile nella sua genesi culturale». Cfr. Compagnino (1997: 101): *Il tramonto del letterato*, scritto nel 1919, pubblicato nel 1920 in una miscellanea (Benedetto Croce, Napoli, Libreria della Diana, 1920), che comprendeva, oltre a due di Croce, scritti di Gentile e Di Giacomo, viene ripubblicato proprio nel 1929 in *Problemi di metodo critico*; Giarrizzo (1997: 30): *Il tramonto del letterato* «riprende definizione e *damnatio* gentiliana dell'uomo italiano di lettere».

¹⁹ Carpi (1983: 12-13). Cfr. Russo ([1928] 1933); e in particolare i giudizi su De Robertis, definito «letterato puro, puro anche per lo strenuo disinteresse degli ideali, il quale credeva alla sua letteratura e si consumava e struggeva per essa fino allo spasimo» (Russo, 1967: 607-629) e apparentato, per la «sua fisionomia di reazionario della critica», e i «metodi grammaticali», agli abati Cesari, Zanella, Fornari. «Critica di abati e non di uomini nuovi, e che ci riporta, con civetterie moderne, alla vecchia critica dei seminarari» (Russo, 1967: 84). Per Cardarelli, «*miles gloriosus* della milizia letteraria contemporanea», il 'senso' della letteratura italiana consiste, secondo Russo, nella «sua essenza aulica, illustre, cortigiana, l'ideale dantesco pervertito nell'ideale accademico del letterato puro, polito e compositore e niellatore del suo ozio» (Russo, 1967: 390).

²⁰ Cfr. Croce (2004).

E gli elementi che Croce espungeva nel suo libro erano invece considerati da Russo nella propria monografia, intravisti come contraddizioni strutturali nella genesi dello stato unitario, laddove ad esempio riconosceva che «nel liberalismo dei nostri uomini del Risorgimento permaneva un senso aristocratico e una diffidenza istintiva verso il popolo inferiore; giacché il Risorgimento era stato creazione di una minoranza, la quale finiva col chiudersi in se stessa, insensibile a ogni movimento che venisse dal basso»²¹.

Nella monografia del 1928 è il desanctisiano discorso sulla *Scienza e la vita* ad assumere un ruolo chiave. E quella di Russo era una scelta certamente coraggiosa, se si pensa che su quel testo, in un anno cruciale come il 1924 si erano scontrati Croce e Gentile (critico il primo, per il timore di riutilizzazioni in funzione dell'attivismo politico, e invece apologetico, *pro domo sua*, il secondo)²². Della prolusione desanctisiana Russo faceva propria la condanna contro la scienza autoreferenziale, contro la cultura che non riconosce il suo limite, contro la «presunzione e la degenerazione» dei dotti. E riproponeva per il suo presente, con un'eco che arriva ai giorni nostri, le opposizioni indicate da De Sanctis: da una parte individuava la «scienza intellettualistica», «frammentaria e centrifuga», la «scienza del solitario», senza senso della collettività; è la cultura asistemica, senza organicità, «che produce idee sciolte, senza virtù di coesione»; e che ha come «sua arma di guerra», come proprio stile mentale e formale, «non organismi opposti ad organismi», ma solo l'asserzione obliqua del contrario, «ironia e caricatura». A questa cultura irrelata, incoerente, alle «idee vaganti e ironiche, piovute di qua e di là, miscuglio inconsistente di vecchio e di nuovo, mutabili ne' cervelli, secondo il successo e la moda»²³, Russo, riprendendo ancora una volta De Sanctis, opponeva un'idea di cultura come «sistema, come è sistema la vita»; giacché «senza il sistema, la scienza e la vita diventano anarchiche o schiave»²⁴. «Intellettualismo», «boria dei dotti», «frammentarismo scientifico», «chiusa su-

²¹ Russo (1983: 257).

²² Carpi (1983: 13). Ma cfr. Russo ([1928] 1983: 326-327), sulle divergenti interpretazioni di Croce (cfr. Croce, 1926) e Gentile (Gentile, 1924). Sui rapporti di Russo con Croce e Gentile cfr. Cutinelli Rendina (2009).

²³ Russo ([1928] 1983: 326-327).

²⁴ Russo ([1928] 1983: 328). Cfr. De Sanctis (1972a: 333).

perbia», «neghittoso agnosticismo»²⁵, tecnicismo specialistico, micro-filologismo: tutti questi caratteri comportano, per Russo, interprete de *La scienza e la vita*, l'irresponsabile sottomissione e la colpevole delega in bianco «ai realisti puri», a «quelli che, con vocabolo alla moda, si dicono i dinamici dell'azione». Per De Sanctis-Russo «gli intellettuali prosuntuosi [sic] e impotenti e i machiavellici senza scrupolo», «l'intellettualismo e il praticismo», sono non due opposti, ma «due fenomeni della stessa malattia»²⁶. La cultura non è infatti «patrimonio di singoli intelletti, ma vita e anima segreta di tutta la nazione»²⁷. Vera cultura è quella che tende sempre a correlare il singolo aspetto (di un'opera letteraria, di un momento storico) agli altri fenomeni del reale: è il contrario stesso della specializzazione senza senso storico e senza visione della totalità. Per Russo, come prima per De Sanctis, è il «carattere di universalità» a distinguere «la vera dalla falsa cultura, la cultura organica e positiva da quella frammentaria, scettica ed ironica». Poiché «una cultura da bramini ed eremiti è ridicola; come è ridicola l'energia di un solo, in mezzo alla fiacchezza generale. [...] Cultura, scienza, energia morale, valgono nei singoli, se sono nella collettività»²⁸. Come già prima per De Sanctis de *L'uomo del Guicciardini*²⁹, così ora Russo si contrapponeva a una concezione della cultura ridotta a «mero opportunismo e indifferentismo». Di fronte all'apotismo propagandato da Prezzolini, «alla cultura cinica e rinunciataria», Russo insisteva sull'assunzione di responsabilità: «la migliore visione storica del pro e contro di una questione, la più efficace *historia rerum gestarum*, è il *rem gerere*, il prendere un partito». E infatti, «la storia, la politica che si viene svolgendo, non la si racconta; non la si commenta, non la si giustifica meglio, che facendola»³⁰. Livio, ricordava Russo, «non è semplicemente un *historicus rerum gestarum*, ma l'opera sua è essa stessa un *rem gerere*». E Foscolo «si raccoglie in Santa Croce, o viaggia per i campi di Maratona o per la Troade inseminata, non per piangervi i disperati lutti della patria, ma per risvegliare in quella religiosa pace il nu-

²⁵ Russo ([1928] 1983: 328-329).

²⁶ Russo ([1928] 1983: 330).

²⁷ Russo ([1928] 1983: 334).

²⁸ Russo ([1928] 1983: 338).

²⁹ Cfr. De Sanctis (1972b).

³⁰ Russo (1983: 310).

me che muove le nazioni al loro risorgimento»³¹. L'unità di scienza e vita, per Russo, non è solo quella indicata nella prolusione del 1872, ma quella che vedeva già incarnata dallo stesso De Sanctis, visto ancor più e ancor prima che come critico, come un «educatore» della coscienza nazionale: i suoi *Saggi critici* e la sua impareggiabile *Storia della letteratura italiana* («monumento lavorato e costruito, inavvertitamente, nell'animata e umile officina della scuola»)³² erano momenti di un'azione volta alla «ricostituzione della coscienza» nazionale. Solo la ricomposizione della «coscienza» (che non è per De Sanctis, «l'interiorità morale», ma è connessa alla «comunità etica del mondo esterno»)³³, determinava, nel passato e nel possibile futuro, la strada moderna del progresso³⁴. «L'unità di scienza e vita» in De Sanctis, scriveva Russo, «non era esigenza astratta, ma realtà vissuta»³⁵. Per tale motivo la sua «scuola di critica letteraria si trasformava in scuola di umanità, se il maestro egli stesso si lasciava prendere nella sua interezza e sdegnava ogni vacuo dottrinarismo, atto a gonfiare non a nutrire lo spirito, e l'accademia, che è seminario di scienza, ma anche, spesse volte, si sa, bottega di piccoli scandali e campo di quel che sperano, si trasmutava per lui in una palestra delle più nobili e disinteressate idealità». Per il De Sanctis di Russo «il problema etico dell'insegnamento» di fatto «coincideva assolutamente col problema scientifico»³⁶. Non si trattava di funzioni separate, giacché «un problema di critica e un problema di politica nazionale gli si configuravano egualmente come un problema di rigenerazione morale, e un saggio letterario e un discorso al parlamento, o una lezione universitaria, prendevano e assorbivano l'uomo in compiti, successivamente, assoluti»³⁷. Era un'operazione che aveva il suo riflesso anche nello stile dello scrittore: «il De Sanctis intese, con tutta l'opera sua, a srettoricare l'Italia, inaugurando una prosa vivamente rappresentativa, ma asciutta e di tono bonario e parlato, che, nel campo scientifico e speculativo, facesse riscontro a quella

³¹ Russo ([1928] 1983: 325-326).

³² Russo ([1928] 1983: 150-152).

³³ Cfr. Tessitore (1997: 129).

³⁴ De Sanctis (1996: 548, 623-624).

³⁵ Russo ([1928] 1983: 153).

³⁶ Russo ([1928] 1983: 157).

³⁷ Russo ([1928] 1983: 350).

che, nel campo artistico, era la prosa del Manzoni³⁸. L'«immaginazione» era infatti l'«aristocratica debolezza del popolo italiano», che «“non ci fa ben disposti all'azione e ci porta a fantasticare, che nutre l'ozio dell'intelletto, che spesso in quegli ozi getta il germe della depravazione”». Di fronte a questo vizio l'antidoto indicato da De Sanctis, e ripreso da Russo, consisteva in quella «misura dell'ideale» già espressa da Manzoni³⁹.

Ed è questa attività già esplicitata dallo stesso De Sanctis, in cui scienza e vita, ricostruzione storica, *rem gerere* e *historia rerum gestarum*, erano l'una complementare all'altra, a costituire la sua profonda «coerenza politica», antitetica al «particolare» dell'«uomo del Guicciardini», all'indifferentismo, all'apotismo. Ancora una volta De Sanctis assume, per Russo, una funzione di mediazione tra Croce e Gentile. Ma la scelta di Russo è inequivocabilmente «anti-autoritaria», antidemagogica, antidittatoriale⁴⁰: «ogni forma di antropomorfismo politico» – scrive Russo – è sempre «una forma inferiore di fede politica»; «forma di devozione fanciullesca», ma più spesso «forma di ipocrisia e di pigrizia, per cui si abdica tutto nella volontà e nella spiritualità di un solo, per essere esonerati dall'ufficio travaglioso di pensare ed agire». I valori, per Russo, stanno nella idee e nella coerenza degli uomini. Dietro la difesa del «particolare» si nasconde infatti sempre il culto, dissimulato, dell'interesse individuale: «gli uomini più intesi al loro “particolare”, istintivamente particolarizzano, cioè rendono interessate, anche le idee e i simboli. Solo gli uomini affezionati alle idee, non tradiscono mai: sono fedeli a un partito, a un movimento, a un'istituzione, per fedeltà a se stessi. Gli altri, gli antropolatri, sono, a ogni momento virtualmente dei traditori»⁴¹. Così Russo commentava la «coerenza politica del De Sanctis», guardando anche al proprio difficile presente: «Gli assenti, i rifugiati nella tenda di Achille, gli aventiniani hanno sempre torto. La nostra

³⁸ Russo ([1928] 1983: 348).

³⁹ Russo ([1928] 1983: 341); De Sanctis (1955: 77-79).

⁴⁰ Cfr. Giarrizzo (1957: 51): «il critico napoletano gli è servito per fare ingoiare a Croce la sua adesione alla 'critica gentiliana'; ora il politico De Sanctis, con De Meis e Spaventa, si offre come strumento per una mediazione in materia di Stato etico (di Stato cioè che abbia in sé la religione) e in materia di liberalismo in una società di massa».

⁴¹ Russo ([1928] 1983: 267).

onestà si misura meglio nella lotta e in mezzo alle lingueggianti fiamme delle tentazioni quotidiane. I rigoristi, talvolta appaiono tali, perché sono deboli, e fuggono dal mondo profano». E «il rigorismo etico dei contemplativi» è «spesse volte una specie di riposante egoismo. [...] I puritani, che si credono o sono creduti i più puri, hanno sempre torto: la sola purezza è quella di chi la difende a tutte le ore, contaminandosi col mondo che gli si muove attorno»⁴².

Non solo De Sanctis, ma l'intera cultura napoletana, quella dei vichiani-hegeliani, Spaventa, Settembrini, Tari, De Meis (la sua tesi sui due 'popoli', «l'uno sensuale ed immaginativo riflessivo e pensante l'altro, conciliati infine nella 'funzione storica' della monarchia» viene «ripresa da Russo per applicarla ad 'una situazione politica completamente rovesciata'»⁴³) è evocata in questo libro per le sue valenze attuali. Quello che della cultura napoletana Russo ripropone è l'«animus» critico, che la contrassegna e «la fa a noi vicina e contemporanea. La critica come senso storico dei problemi, esame di sé, nostro stimolo e rigenerazione interiore, creazione di nuovi valori di vita». Quell'«animus» critico non consisteva soltanto in «un'eredità tecnica e professionale, tramandataci da quei maestri, da proseguire e sviluppare nel campo degli studi letterari e filologici. La critica, come quei maestri la intendevano, non era un mero esercizio dell'intelletto, ma era un esercizio di vita». È questo «animus» l'antidoto al vizio del vecchio gusto italiano, lo «scetticismo ironico», l'«estetico gusto del particolare, che lo faceva espertissimo nel giudicare singoli difetti e singole debolezze, ma assai tardo nel cogliere la bontà e la legittimità dell'insieme». L'avversario individuato dalla cultura napoletana era questa «forma di filologismo, trasportato nel campo etico e politico»; l'antitesi era «la critica della piccola ragione, blasone di tutti i popoli in decadenza». «Contro cotesta critica frammentaria, analitica, centrifuga, dispersiva», scriveva Russo, avevano reagito De Sanctis e la cultura napoletana. Riproponendo l'eredità della cultura meridionale del secondo Ottocento (e in essa includeva «la nuova letteratura artistica del Mezzogiorno», «ispirata dal popolo, e non letteratura elucubrata da dotti»; e pensava in primo luogo al «suo» Verga, ma anche a Capuana, Di Giacomo, Se-

⁴² Russo (1983: 318-319).

⁴³ Giarrizzo (1997: 47).

rao)⁴⁴, Russo si riferiva «precisamente al progresso che questa critica della grande ragione [...] ha voluto generare sul vecchio scetticismo ironico ed estetico della decadenza. La critica è organismo e sistema, come l'arte, come l'azione politica, come ogni forma di attività che trascenda il particolarismo della vita quotidiana»⁴⁵. E come De Sanctis, concludendo la *Storia della letteratura*, additava le nubi che si profilavano sul nostro orizzonte e il pericolo del ritorno dei vizi della nostra tradizione (retorica, arcadia, accademismo, scissione delle parole dalle cose), così Russo concludeva la sua monografia storica considerando che «la conquista dei nostri maestri [...] come tutte le conquiste, non è mai salda e definitiva, e però è sempre minacciata o dai ritorni della vecchia critica della piccola ragione, o da una torbida acrisia sensuale e mistica, atteggiamento reazionario, di recente genesi, di tanta parte d'Italia e d'Europa»⁴⁶. Emerge così pienamente la «politicità trascendentale» della monografia di Russo: il suo senso profondo non consiste assolutamente in un «rivendicazionismo meridionalistico», ma nel «progetto, di ben più ampio respiro e importanza storica, di contrapporre all'appiattimento e allo squallore culturale seguito alla vittoria del fascismo, una tradizione di pensiero che, collegandosi al più profondo spirito del Risorgimento, riportava l'Italia in Europa»⁴⁷.

Il libro di Russo del 1928 assume un ruolo che va pertanto ben oltre quello di svolta che esercitò nel panorama degli studi su De Sanctis⁴⁸. Anche più tardi, negli anni Ottanta, nella riedizione curata da Carpi, alcuni nuclei problematici posti dalla monografia («nesso Stato-libertà-partiti», la riflessione moderatismo-giacobinismo, rapporto politica-cultura) venivano ancora segnalati come di «sorprendente attualità»⁴⁹. E paradossalmente anche per noi, oggi, di fronte a una funzione della critica letteraria e dell'intellettuale umanista straordinariamente ridimensionata, condannata, ormai da tempo, quasi per condizione irreversibile, all'«eutanasia» o al «tramonto»⁵⁰,

⁴⁴ Russo ([1928] 1983: 353).

⁴⁵ Russo ([1928] 1983: 365-366).

⁴⁶ Russo ([1928] 1983: 367).

⁴⁷ Mineo (2011: 51).

⁴⁸ Cfr. Garin (1961); Landucci (1961); Carpi (1983).

⁴⁹ Cfr. Carpi (1983: 11); Romagnoli (1997: 257-258).

⁵⁰ Cfr. Lavagetto (2005); Luperini (2013).

il libro di Russo appare illuminante. Seppur in modo contrastivo, certo, ci rende consapevoli da una parte della nostra funzione indebolita, di critici e intellettuali umanisti⁵¹, ma dall'altra ci rende anche coscienti che nessuna funzione può essere rilanciata se non individuiamo i «principi», i fondamenti, le «ragioni storiche e antropologiche della nostra funzione», da dove trarre «le ragioni della nostra esistenza»⁵². Il *ridursi ai principi*, scriveva Machiavelli, è necessario per le «rinnovazioni», per scongiurare la fine, per evitare che una istituzione sia «al tutto spenta», per garantirne l'esistenza e il futuro⁵³.

BIBLIOGRAFIA

- Anselmi, Gian Mario / Nicola Bonazzi, 2011. *Niccolò Machiavelli*, Milano, Mondadori.
- Carpi Umberto, 1983a. «Introduzione», in Russo [1928] 1983, pp. 11-22.
- , 1983b. «Il “De Sanctis e la cultura napoletana” di Luigi Russo», in *Lo storicismo di Luigi Russo: lezione e sviluppi* (Atti del Convegno organizzato dal Comune di Pietrasanta nel 1981), Firenze, Vallecchi, 1983, pp. 78-87.
- Compagnino, Gaetano, 1997. «Gli esordi della critica di Luigi Russo e l'estetica crociana», in Mineo 1997a, pp. 99-138.
- Croce, Benedetto [1924], «Rileggendo il discorso del De Sanctis sulla “Scienza e la vita”», in Id., *Cultura e vita morale. Intermezzi polemici*, Bari, Laterza, pp. 272-276.
- , [1928], 2004. *Storia d'Italia dal 1871 al 1915*, a cura di Giuseppe Talamo (Edizione Nazionale delle Opere. Scritti di storia letteraria e politica, XVI), Napoli, Bibliopolis.
- Cutinelli Rendina, Emanuele, 2009. «Fra Croce e Gentile: il caso di Luigi Russo», in *Transalpina*, 12, pp. 183-204.

⁵¹ Cfr. Mineo (1997b: 15): «Esiste il critico *tecnico specialista* e il critico *intellettuale e storico*, l'uomo di cultura impegnato a capire singoli aspetti del reale nel quadro di contesti il più possibile allargati. In questo senso furono critici – e grandi – Foscolo, De Sanctis e Carducci. È questa la tradizione in cui si inserisce il Russo. [...] Il proprio della sua critica fu l'inscindibile correlazione di esigenza di comprensione del senso e del valore delle opere letterarie e di sollecitazioni etiche ed ideologico-politiche». Cfr. anche Mineo (2011: 48); Mineo (1997c).

⁵² Luperini (2013: p. 50).

⁵³ Cfr. Machiavelli (2006: 309-314); Inglese (1992: 955, 975-977); Anselmi / Bonazzi (2011: 135-141).

- De Sanctis, Francesco, 1869. «Lettera a Carlo Lozzi del 25 giugno 1869», in Muscetta, 1981, p. 53.
- , 1955. *Manzoni*, a cura di Carlo Muscetta e Dario Puccini, Torino, Einaudi, (*Opere*, a cura di Carlo Muscetta, X).
- , 1972a. «La scienza e la vita», in *L'arte, la scienza e la vita. Nuovi saggi critici, conferenze e scritti vari*, a cura di Maria Teresa Lanza (*Opere*, a cura di Carlo Muscetta, XIV) Torino, Einaudi, pp. 316-340.
- , 1972b. «L'uomo del Guicciardini», in *L'arte, la scienza e la vita. Nuovi saggi critici, conferenze e scritti vari*, a cura di Maria Teresa Lanza (*Opere*, a cura di Carlo Muscetta, XIV) Torino, Einaudi, pp. 93-117.
- , 1996. *Storia della letteratura italiana*, a cura di Niccolò Gallo, introduzione di Giorgio Ficara, Torino, Einaudi-Gallimard.
- Garin, Eugenio, 1961. «Luigi Russo nella cultura italiana dalla prima alla seconda guerra mondiale», in *Belfagor*, 6, pp. 684-688.
- Gentile, Giovanni, 1924. *Che cosa è il fascismo: discorsi e polemiche*, Firenze, Vallecchi.
- Giarrizzo, Giuseppe, 1997. «Luigi Russo (1892-1961) e la 'vera religione'», in Mineo 1997a, pp. 17-77.
- Gramsci, Antonio, 2001. *Quaderni del carcere*, edizione critica dell'Istituto Gramsci a cura di Valentino Gerratana, Torino, Einaudi.
- Inglese, Giorgio, 1992. *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio*, in *Letteratura italiana. Le Opere*, a cura di Alberto Asor Rosa, vol. I (*Dalle Origini al Cinquecento*), Torino, Einaudi, 1992, pp. 943-1007.
- Landucci, Sergio, 1961. «Attorno alle interpretazioni desanctisiane di Luigi Russo», in *Belfagor*, 6, pp. 794-805.
- , 1964. *Cultura e ideologia in Francesco De Sanctis*, Milano, Feltrinelli.
- Lavagetto, Mario, 2005. *Eutanasia della critica*, Torino, Einaudi.
- Luperini, Romano [1983], 1989. «Luigi Russo e il "Verga" del '19», in Id., *Simbolo e costruzione allegorica in Verga*, Bologna, il Mulino, 1989, pp. 147-164.
- , 2013. *Tramonto e resistenza della critica*, Macerata, Quodlibet.
- Machiavelli, Nicolò, 2006. *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio*, Libro III, 1, in *Opere*, a cura di M. Bonfantini, Napoli, Ricciardi (1974¹) («I classici del pensiero italiano», edizione speciale per la Biblioteca Treccani, 2006), pp. 309-314.
- Mineo, Nicolò, 1997a. *Luigi Russo. Un'idea di letteratura a confronto*, a cura di N. M., Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia editore.
- , 1997b. «Un grande intellettuale siciliano: Luigi Russo», in Mineo 1997a, pp. 15-16.
- , 1997c. «"Nascita di uomini democratici": Luigi Russo e l'interpretazione 'polemica' del Verga», in Mineo 1997a, pp. 279-338.
- , 2011. «Per la storia di un grande intellettuale siciliano: Luigi Russo», in Vitellaro 2011, pp. 48-54.
- Muscetta, Carlo, 1981. *Francesco De Sanctis*, Roma-Bari, Laterza (*Letteratura Italiana Laterza*, 51).

- Romagnoli, Sergio, 1997. *Luigi Russo e l'eredità risorgimentale*, in Mineo 1997a, pp. 247-265.
- Russo, Luigi, 1928. *Francesco De Sanctis e la cultura napoletana (1860-1885)*, Venezia, La nuova Italia.
- , 1929. *Problemi di metodo critico*, Bari, Laterza.
- , 1933. *Elogio della polemica. Testimonianze di vita e di cultura (1918-1932)*, Bari, Laterza.
- , 1943. *Avvertenza all'edizione del 1943*, in *Francesco De Sanctis e la cultura napoletana*, introduzione di Umberto Carpi, Roma, Editori Riuniti, 1983, pp. 25-28.
- , 1967. *La critica letteraria contemporanea*, Firenze, Sansoni.
- , [1928] 1983. *Francesco De Sanctis e la cultura napoletana*, introduzione di Umberto Carpi, Roma, Editori Riuniti.
- Tellini, Gino, 2010. *Metodi e protagonisti della critica letteraria. Con antologia di testi e prove di lettura*, Firenze, Le Monnier Università.
- Tessitore, Fulvio, 1997. «Scienza e vita, decadenza e rinascenza da Settembrini a Villari», in Id., *Contributi alla storia e alla teoria dello storicismo*, 5 voll., Roma, Edizioni di storia e letteratura, vol. III, pp. 121-139.
- Vitellaro, Antonio (a cura di), 2011. *Delia per Luigi Russo* (Atti del Convegno svoltosi a Delia e Caltanissetta il 10 e 11 aprile 2011 per ricordare il cinquantesimo anniversario della morte di Luigi Russo), Delia, Comune (*Archivio Nisseno*, anno V, n. 8).

Walter Meliga

POSIZIONE E DIFFUSIONE DEI PRIMI TROVATORI*

La produzione e la ricezione dei primi trovatori rappresentano un fenomeno straordinario nella storia letteraria, soprattutto a proposito delle prime due generazioni di poeti, fino alla metà del sec. XII: l'interesse dipende evidentemente dalla loro collocazione all'inizio della tradizione lirica in lingua d'oc ma pure dalla notevole portata ideologica dei testi che sono stati prodotti e che costituiscono dei documenti molto importanti per comprendere i modi dell'edificazione della «nuova» società cortese¹. Questo processo doveva probabilmente essere cominciato in precedenza ed esso non ha toccato soltanto la nobiltà della Francia meridionale², ma ha trovato in quest'ultima e in questo periodo una condensazione del tutto particolare, soprattutto a proposito dell'ideologia della *fin' amor*.

Un aspetto evidente della circolazione delle idee e dei testi sono i rapporti che si riscontrano all'interno della produzione poetica, che non si ripeteranno più con tale intensità nelle fasi successive della lirica d'oc. Questa impressione è senza dubbio una conseguenza del numero ridotto di testi e di autori in gioco, soprattutto a proposito del cosiddetto «primo trovatore» Guglielmo IX d'Aquitania, ma è altresì vero che il dibattito – nel quale i trovatori intervengono con molta energia – sull'amore, sulla sua natura e sulle condizioni

* Il presente contributo è la versione italiana anticipata di una comunicazione (tuttora in corso di stampa) al colloquio «La Réception des troubadours au Moyen Âge (oc et oil)», Pau, 15-16 novembre 2012 (con alcune aggiunte dalla bibliografia successiva). La offro all'amica Margherita, studiosa anche della poesia dei trovatori.

¹ Roncaglia (1969: 7).

² Meliga (2001: 208-209).

del suo esercizio dovette trovare una risonanza immediata nella cultura e nella società di allora. Sono state avanzate diverse interpretazioni – etnologica, sociologica, mistica – di questo sviluppo, a conferma della varietà degli elementi culturali che arricchiscono la produzione poetica.

Il mio intento è quello di avanzare delle sommarie linee interpretative di questo periodo, nel quadro di una sorta di «geografia e storia delle origini trobadoriche» a cui mi applico da qualche tempo. A questo proposito, la ricezione offrirà una prospettiva preziosa per le nostre considerazioni, a differenti livelli: la ricezione contemporanea all'interno del dibattito poetico, quella dei continuatori e degli epigoni, quella «critica» delle *vidas*, quella indiretta della tradizione manoscritta.

Il dibattito e i rapporti letterari cominciano con il «primo trovatore» Guglielmo IX, la cui influenza sui poeti della generazione successiva è stata più volte avanzata, benché non sempre sulla base di collegamenti espliciti e coscienti fra gli autori³. La situazione è a prima vista problematica per Guglielmo, in primo luogo per la sua collocazione cronologica ma soprattutto perché egli non è un poeta della *fin' amor*: le formule interpretative che sono state proposte – «amour chevaleresque» (René Nelli), «materialismo cortese» (Nicolò Pasero), «épicuréisme» (Aurelio Roncaglia) – suggeriscono tutte una posizione nettamente «aristocratica» del conte di Poitiers nei confronti di quest'etica amorosa, forse nuova per lui, di fatto a lui posteriore⁴. Nell'ultimo profilo che ne è stato dato Pierre Bec parla anch'egli della costituzione «*statu nascendi*» di un'«érotique» e della lirica che la rappresenta⁵.

E tuttavia Guglielmo pare restare per noi il tramite indispensabile per dei caratteri tipici della *fin' amor* o per delle situazioni originarie

³ Il quadro delle relazioni fra Guglielmo e i trovatori che gli succedono (in particolare Cercamon, Marcabru e Jaufre Rudel) è piuttosto quello di un'intertestualità «diffusa», che tocca spesso anche altri poeti e consiglia prudenza nel proporre connessioni più definite: Meliga (2015: 347-351). Sulla questione e sull'aspetto particolare di questa forma d'intertestualità, caratterizzata anche da una ricezione attiva che giunge fino a forme di «ricezione-riscrittura», si vedano Gruber (1983) e Meneghetti (1992: 73-120).

⁴ Si vedano a questo proposito Nelli (1963), Pasero (1973), Roncaglia (1992), con Beltrami (1990) e Meliga (2015).

⁵ Bec (2003: 137).

del suo sistema ideologico come «l'amore per una donna mai vista», che ritroviamo in Jaufre Rudel, o come il «vassallaggio amoroso», sviluppato successivamente da Bernart de Ventadorn, o ancora come il *joi* e il *joven* di uno dei *vers* ai *companhos* (*BdT* 183.3). La maniera «ironica» e «parodica» di trattare questi temi e il contesto in cui sono collocati nelle poesie ci spingono a pensare che per Guglielmo essi non hanno lo stesso senso che per i trovatori delle generazioni seguenti.

Guglielmo ci appare dunque, piuttosto che un precursore, un autore dalla cortesia segnata da un considerevole *ethos* nobiliare (quello che troviamo nel componimento di «addio al mondo» o di congedo *BdT* 183.10)⁶ e per questo in definitiva estraneo alle dinamiche «spirituali» della *fin' amor*. Si può aggiungere che egli non doveva essere il solo ad aderire a queste posizioni: a parte la questione del visconte Eble de Ventadorn (sulla quale è difficile giungere a delle conclusioni, nell'assenza di testi)⁷, possiamo pensare a dei poeti *amateurs* come Uc Catola e Aldric, che discutono vivacemente con Marcabru⁸. In particolare, Uc Catola si pronuncia per un amore che dimostra le stesse caratteristiche sensuali di quello di Guglielmo IX.

La dipendenza dal punto di vista formale (metrica e molto probabilmente musicale) dai *versus* della scuola di San Marziale di Limoges⁹, la supposta «rivalità» con Roberto d'Arbrissel¹⁰, l'uso «politico» della lingua volgare in funzione di contestazione della cultura ecclesiastica¹¹ non fanno necessariamente di Guglielmo il «fondatore» della lirica occitana, quanto piuttosto un protagonista, certamente di primo livello, di un movimento che sembra sempre di più a lui anteriore. Non è impossibile che altri poeti (oltre a Eble de Ventadorn) fossero attivi all'epoca di Guglielmo, come il componimento *BdT* 183.2 – nel quale egli dichiara la sua superiorità nelle arti della poesia e dell'amore – lascia intendere. Né possiamo ugualmen-

⁶ Meliga (2015: 352) e (2018).

⁷ Marcabru e Bernart de Ventadorn parlano di Eble come di un poeta e rispettivamente di una «maniera» (criticata: *BdT* 293.31) o di una «scuola» (esaltata: *BdT* 70.30) promosse da lui; il cronista limosino Goffredo di Vigeois dà notizie piuttosto precise su Eble poeta. Si veda Riquer (1975: 142-147).

⁸ Si tratta della tenzone *BdT* 451.1 = 293.6 e dei sirventesi «personali» 16b.1 e 293.43. Si veda Meliga (2001: 230-231).

⁹ Basta rinviare a Chailley (1955), dopo i lavori di Hans Spanke.

¹⁰ Bezzola (1940), Banniard (2011).

¹¹ Antonelli (1979).

te escludere che un processo di acculturazione della società aristocratica nella direzione morale e spirituale della cortesia, vale a dire verso la *fin' amor*, fosse già attivo all'epoca di Guglielmo e che egli intendesse prenderne le distanze, se coloro che *se van d'amor gaban* nel *vers* del biancospino (*BdT* 183.1) possono ben essere considerati come dei poeti che non arrivano al soddisfacimento amoroso a cui invece egli e la sua amata avevano accesso¹².

Se dai rapporti di Guglielmo con la letteratura e la cultura del suo tempo passiamo agli aspetti della sua ricezione noi rileviamo una contraddizione difficile da interpretare. Da una parte, la diffusione dei suoi componimenti sembra piuttosto rilevante, almeno a partire dalle informazioni che egli stesso ci fornisce: non soltanto nelle regioni del Poitou, del Limosino e dell'Alvernia, ma probabilmente nell'Angiò, verso nord, e a Narbona, in direzione sud¹³. Si tratta di territori dove i *vers* del conte di Poitiers hanno forse servito anche come forme di propaganda o di pressione politica¹⁴, anche se non possiamo valutarne la densità e le risposte.

Signoria feudale, maestria poetica e relazioni politico-culturali sembrano intrecciarsi a tal punto che si è arrivati fino a parlare di una «scuola di Poitiers», centrata sulla figura di Guglielmo e che in più avrebbe segnato l'inizio della carriera letteraria dei trovatori più importanti della seconda generazione¹⁵.

Un silenzio pressoché totale sembra però cadere su Guglielmo subito dopo la sua morte. Se la sua fama di libertino e anche di poeta continua presso i cronisti latini che scrivono tra dieci e cinquant'anni dopo la sua scomparsa¹⁶, non si può non essere colpiti

¹² A questa interpretazione fa già riferimento Antonelli (1973: 180).

¹³ È quanto si ricava rispettivamente dalla poesia-indovinello *BdT* 183.7, dove la lezione più probabilmente autentica la invia *ves Anjau* (Meliga 2001: 220) e dal componimento-manifesto 183.11, che la prima *tornada* indirizza a Narbona in testimonianza dell'abilità letteraria del suo autore.

¹⁴ Si pensi ai rapporti complessi intrattenuti da Guglielmo con l'Angiò nonché ai suoi ripetuti tentativi d'impadronirsi della Contea di Tolosa.

¹⁵ Bond (1982: lxxii-lxxv). Bec (2003: 139-140) manifesta a questo proposito tutto il suo scetticismo.

¹⁶ Gli autori più importanti sono Guglielmo di Malmesbury, Orderico Vitale e Goffredo di Vigeois, per i quali si veda Chabaneau (1885: 6-8). Ma bisogna pensare che le loro fonti d'informazione sono state probabilmente differenti da quelle della diffusione e della tradizione dei componimenti di Guglielmo.

dal fatto che egli non risulta affatto ricordato dai trovatori della generazione successiva, anche a Poitiers. Rispetto ai numerosi riferimenti che Marcabru – il trovatore più attivo della supposta «scuola di Poitiers» dopo la morte di Guglielmo IX – fa al nuovo signore Guglielmo X, figlio del trovatore, alla sua politica e poi alla sua morte nel 1137¹⁷, non ve n'è alcuno che riguarda suo padre¹⁸. E come spiegare il riserbo di Cercamon su quest'ultimo proprio nel *planh* per la morte di Guglielmo X (*BdT* 112.a), che arriva soltanto dieci anni dopo quella del trovatore¹⁹? È difficile pensare che questa mancanza di riferimenti a Guglielmo IX dipenda dalle condizioni stabilitesi alla corte di Poitiers dopo la morte di Guglielmo X e il matrimonio di sua figlia Eleonora, giacché questa situazione era già in atto quando l'ultimo conte di Poitiers era ancora vivo. Infine, bisogna anche tener conto del fatto che il nome di Guglielmo IX non compare nemmeno nell'*ensenhamen* di Giraut de Cabrera – dove troviamo invece quelli di Jaufre Rudel e di Marcabru e forse pure di Eble de Ventadorn – e questo ancora senza una spiegazione plausibile²⁰.

La situazione non cambia se passiamo ad analizzare la ricezione «lunga» della *vida* e della tradizione manoscritta. Da Alfred Jeanroy in poi non si può che notare l'insufficienza d'informazione dell'antica biografia²¹, specialmente se la confrontiamo con la ricchezza di notizie fornite dagli scrittori latini²². Si può spiegare questo fenomeno con la mancanza d'interesse da parte del pubblico degli anni successivi a Guglielmo per i trovatori d'origine nobiliare²³, ma bisogna

¹⁷ Sono i componimenti *BdT* 293.8, 9, 33 e poi 4 e 35, sulla morte di Guglielmo X e riguardo al destino del Poitou ormai privo del suo signore (questione ripresa anche in 22): si veda Gaunt-Harvey-Paterson 2000, *ad locos*.

¹⁸ Il fatto non si può giustificare con la supposta distanza ideologica che avrebbe separato Marcabru da Guglielmo IX, poiché, nella polemica contro Eble de Ventadorn, Marcabru ci ha chiaramente indicato il nome del suo avversario (si veda la nota 7).

¹⁹ I rapporti intertestuali ripetutamente indicati (Pasero 1973: 272-273; Fassò 1995-1996: 179-184; Rossi 1996: 75-76) fra il *planh* di Cercamon e il *vers* di congedo (*BdT* 183.10) di Guglielmo IX non sono in realtà tali: Meliga (2015: 348-349).

²⁰ Si veda Pirot (1972: 541, vv. 25-30), con il complemento di datazione di Cingolani (1992-1993: 187-190) e il commento di Meneghetti (1992: 39-45).

²¹ Boutière-Schutz (1973: 7-8, n° I).

²² Jeanroy (1934: 109).

²³ Meneghetti (1992: 34-37), nei confronti anche di Jaufre Rudel e Raimbaut d'Aurenga.

anche rilevare che la *vida* contiene notizie prosopografiche precise, espresse in modo encomiastico ed esemplare, come è il caso per le biografie anche di altri trovatori aristocratici²⁴. Inoltre, bisogna considerare ancora la notevole «distorsione» fra la *vida* e il componimento di congedo *BdT* 183.10²⁵ che la segue nei canzonieri *IK*, i soli che ci trasmettono la biografia²⁶.

È certamente molto difficile trarre delle conclusioni storiche a partire dalla tradizione manoscritta dei primi trovatori, molto differenziata per quanto concerne il numero dei componimenti tramandati e dei manoscritti interessati. Quella di Guglielmo IX ci consente tuttavia di avanzare due osservazioni, abbastanza evidenti ma nondimeno significative: da un lato si può notare una tradizione ridotta e sostanzialmente limitata a due piccoli gruppi di testimoni (sono i mss. *CE* e *Na*) e dall'altro, nelle sezioni dei canzonieri dedicate a Guglielmo, l'assenza di qualsiasi indizio connesso alla sua posizione di «primo trovatore». Una parziale eccezione è rappresentata dal *vers* di congedo *BdT* 183.10, trasmesso da un numero più alto di canzonieri (*CD^aIKNN^aRa*)²⁷, ma qui sarà piuttosto la collocazione stilistica del componimento che gli ha assicurato una più ampia diffusione, come prova la presenza della sua melodia nel *Mistero di sant'Agnese*²⁸. Infine, nessun elemento ci permette di pensare che Guglielmo sia stato considerato un trovatore importante e nemmeno un antico trovatore per coloro che hanno compilato i canzonieri che lo trasmettono²⁹: questo è il caso anche per altri trovatori antichi, ma, nella prospettiva della presente analisi, il posto occupato dal conte di Poitiers appare del tutto marginale³⁰.

²⁴ Lee (1987).

²⁵ Ritenuto un «canto di penitenza» (*Bußlied*) fino alla *BdT*, il componimento è segnato da una tonalità dolente e malinconica e dai temi della rinuncia e della morte – che ne hanno probabilmente permesso anche una ricezione in senso latamente religioso (si veda più avanti) – anche se in definitiva si risolve nell'affermazione di un possente orgoglio aristocratico: Meliga (2017).

²⁶ Ricordo che i canzonieri *IK* devono essere considerati come una sola testimonianza, giacché discendono dallo stesso modello.

²⁷ Di fatto sei testimoni, tenuto conto del modello di *IK* (si veda la nota precedente) e della doppia trascrizione a partire dalla stessa fonte in *N*.

²⁸ Jeanroy (1931: 37, 72); Bond (1982: lxxvi).

²⁹ Beech (1988).

³⁰ Meliga (2015: 351–352). Si veda anche Lazzerini (2001: 67).

La ricezione di Cercamon e di Marcabru – i due trovatori che frequentano la corte di Poitiers dopo la morte di Guglielmo IX – ci appare assai differente soprattutto a causa della grande fama del secondo, ma le posizioni che essi occupano all'interno del dibattito letterario e culturale del loro tempo non sono così differenti l'una dall'altra. D'altra parte, le somiglianze a livello biografico sono accentuate: ambedue sono alla corte di Guglielmo X negli anni '30 del secolo (è da questa colleganza che discende forse l'affermazione di un rapporto maestro-allievo fra i due in una delle due versioni della *vida* di Marcabru)³¹; ambedue sono probabilmente dei salariati della corte (*soudadiers*), forse anche dei chierici³².

La posizione di Cercamon è stata recentemente rivalutata da Luciano Rossi in direzione cortese: si tratta di una proposta molto interessante, che ha pochissimi precedenti, dal momento che le letture anteriori che riguardano questo trovatore sono piuttosto riduttive³³. Cercamon sembra essere una figura intermedia tra tendenze opposte: agli elementi ispirati da Guglielmo IX, come il «vassallaggio amoroso» e i tratti sensuali di alcuni passaggi, si mescolano quelli che l'avvicinano a Marcabru, come la polemica contro i *molheratz* che si fanno amanti, la denuncia della cattiva situazione dei *soudadiers* e l'avversione per la figura del trovatore³⁴. In ogni caso, Cercamon è uno dei fondatori della *fin' amor* (come aveva già detto Nelli³⁵): in lui, alle caratteristiche di quest'ultima si uniscono tratti «guglielmini» e «marcabruniani»; a questo si deve ancora aggiungere la presenza di elementi cristiani in funzione profana come componenti del processo di elevazione della dama³⁶. Egli si distingue certamente da Marcabru per lo stile *leu*, ma non sembra che i contenuti e le motivazioni dei due poeti siano molto differenti, anche tenendosi

³¹ Boutière-Schutz (1973: 12-13, n° IIIb, 3).

³² L'ipotesi di Rossi (2009: 28-35, 38, 103), che fa di Cercamon un nobile – e identificabile addirittura con Eble de Ventadorn – non ha fondamento: Meliga (2011: 427-428). Ritiene sovrastimata la formazione culturale di Marcabru Rico (2013).

³³ Si veda l'edizione Rossi 2009 e i lavori precedenti (ivi cit.) dello studioso. Restano tuttavia dei problemi da risolvere a proposito di Cercamon, come si può vedere dal dibattito successivo all'edizione di Rossi: Beltrami (2011); Meliga (2011); Rossi (2011); Rossi (2013).

³⁴ Meliga (2011: 432-434).

³⁵ Nelli (1963: 127).

³⁶ Meliga (2011: 430-432).

lontano dalle posizioni generalizzanti di coloro (come, benché in modo differente, Nelli, Moshé Lazar e Ulrich Mölk³⁷) che credono all'unità d'ispirazione e di contenuto per tutti i poeti della seconda generazione, compresi Jaufre Rudel e Bernart Marti.

Passando al supposto allievo di Cercamon, Aurelio Roncaglia ha ben illustrato la posizione chiave che Marcabru occupa dai punti di vista stilistico e ideologico nello sviluppo del movimento trobadorico³⁸. Secondo Roncaglia, la *fin' amor* di Marcabru s'identificherebbe ora con l'amore divino ora con l'amore coniugale e per questo si opporrebbe al nuovo erotismo profano della società cortese. E tuttavia, rileggendo il lavoro fondamentale di Roncaglia mi sembra che in nessuno dei passi che lo studioso sottolinea la *fin' amor* di Marcabru possa essere esclusivamente ridotta all'ordine divino o alla morale cristiana: si può invece porre la questione se il rimando evidente al linguaggio e ai simboli della fede non abbia piuttosto la funzione di valorizzare un discorso nel quale i principi cristiani e una sorta di «nostalgia» aristocratica³⁹ sono indirizzati alla critica delle degenerazioni della vita della corte e insieme alla difesa dei valori e degli interessi dei *soudadiers* contro una nobiltà futile e corrotta.

Un giudizio d'insieme (ancora da fornire) sulla produzione di Cercamon – senza dubbio differenziata al suo interno – dovrebbe avere il vantaggio di fissare un momento, a quanto sembra rilevante, di passaggio nel processo di formazione della *fin' amor*, cioè tra raffinamento cortese e polemica sociale; avrebbe anche il vantaggio di ridurre l'isolamento di Marcabru nella sua posizione ideologica. Cercamon è un intermediario anche per un poeta più giovane e abbastanza misterioso come Bernart Marti: la formula del «compromesso cortese», che Roncaglia propone per lui a proposito della quantità di corteggiatori che bisogna ammettere per la dama⁴⁰, è valida anche per Cercamon, se il componimento (*BdT* 112.1a) nel quale quest'ultimo biasima il «ménage à trois» fra *drut*, *moiller* e *marit* si chiude proprio con la speranza d'un incontro con *midonz*⁴¹. Infi-

³⁷ Lazar (1964); Mölk (1968: 31-32), che sottrae due componimenti a Cercamon per attribuirli a Eble de Ventadorn.

³⁸ Roncaglia (1969).

³⁹ Pirot (1968: 318).

⁴⁰ Roncaglia (1969: 44).

⁴¹ Meliga (2011: 432).

ne, come ha osservato Bec, Cercamon è una fonte anche per Bernart de Ventadorn⁴².

Una ricezione dunque notevole per un trovatore dalla produzione piuttosto ridotta e «schiacciato» dalla personalità del suo ben più celebre collega: essa diventa tuttavia assai limitata se passiamo all'esame della biografia e della tradizione manoscritta. La *vida*, molto secca e caratterizzata da un'*interpretatio nominis* delle più banali, critica il suo stile *démodé* e gli attribuisce un genere poetico – quello delle pastorelle – che Cercamon non sembra aver mai frequentato⁴³. Si tratta d'una biografia attestata di nuovo soltanto dai mss. *IK*, i quali peraltro trasmettono nella sezione a lui dedicata due componimenti fra i più «cortesi» del nostro trovatore. Inoltre, la presenza di Cercamon nei canzonieri è del tutto limitata: più della metà dei suoi componimenti sono trasmessi da un solo testimone e i rimanenti si trovano spesso in attestazione isolata nelle varie raccolte; infine, la maggior parte degli *unica* provengono dal canzoniere di Bernart Amoros, le cui fonti sono ancora di fatto sconosciute ma certamente all'esterno di quelle dei grandi collettori noti della tradizione⁴⁴.

Al contrario, la ricezione di Marcabru è notevole, presso i trovatori che lo seguono da vicino come i poeti più lontani nel tempo⁴⁵; egli è certamente un «maestro» e un capofila⁴⁶, anche al di fuori della vecchia teoria delle «due scuole» – «idealista» e «realista» – all'origine della tradizione poetica dei trovatori⁴⁷. La circolazione delle sue poesie dovette essere molto ampia, come si può ricavare dalla tradizione manoscritta, i cui dati sono molto diversi rispetto ai trovatori che l'hanno preceduto: un numero elevato di testi (41/42 + 2 di attribuzione incerta, secondo l'ultima edizione) e una trasmissione molto più allargata, divisa in due grandi direttive (mss. *AIK-Na* e *CER*)⁴⁸, con relativa rarità degli *unica* (10) e dei componimenti

⁴² Bec ([1982] 1992: 243-258).

⁴³ Boutière-Schutz (1973: 9, n° II).

⁴⁴ Su questo importante canzoniere si veda Avalor (1993: 103-105) e Borghi Cedrini-Meliga (in c.s.).

⁴⁵ Lazzarini (2001: 79-82).

⁴⁶ Roncaglia (1969: 9); Beltrami (1990: 10).

⁴⁷ Sulle «due scuole» bastano i riferimenti a Jeanroy (1934: 11-16) e Roncaglia (1969: 9-12, 44).

⁴⁸ Gaunt-Harvey-Paterson (2000: 5-9).

attestati soltanto da due testimoni della stessa linea di trasmissione (6). Questa situazione è confermata da un dato codicologico speciale fra i primi trovatori: la posizione iniziale che la sezione dedicata a Marcabru occupa nel canzoniere *R*, con una precisa indicazione cronologica in rubrica⁴⁹.

Peraltro le due *vidas* di Marcabru⁵⁰ non ci forniscono, ancora una volta, molte informazioni, a partire dal nome, che non ha forse rivelato tutti i suoi segreti⁵¹. Si può tuttavia osservare l'intenzione di una migliore conoscenza dell'autore: la registrazione della sua antichità (diretta nella versione del ms. *K*, indiretta in quella del ms. *A*) e l'insieme delle note biografiche (il nome della madre; l'abbandono fanciullo presso Aldric del Vilar), che, benché in parte estratte dai componimenti⁵², non sono però privi d'interesse per fornire un'idea della condizione sociale di Marcabru, personaggio probabilmente non di bassa condizione sociale e *nutritus* in una casa signorile⁵³. Infine, si noterà la definizione critica dei suoi componimenti che corrisponde bene alla tonalità del suo canzoniere⁵⁴ ma anche alle citazioni, favorevoli o contrarie, dei trovatori successivi.

L'ultimo poeta che possiamo collegare con la corte di Poitiers, Jaufre Rudel, è effettivamente influenzato – probabilmente lui solo e soltanto in parte – dall'esperienza di Guglielmo IX: da tempo so-

⁴⁹ Ms. *R*, c. 5r: *Aisi comensa so de Marcebru qui fo lo premier trobador qui fos*. Si veda Boutière-Schutz (1973: 11, nota 2).

⁵⁰ Boutière-Schutz (1973: 10-13, n° IIIA [ms. *K*] e IIIB [ms. *A*]).

⁵¹ Ci si può rifare ai lavori di Spaggiari (1992) e (2007), Paden (2004), Zufferey (2007) e Perugi (2011), che riprende la tesi di Spaggiari – « nom composé... à partir de deux racines germaniques: *marc-*, qui est relié à l'ahd. *marca* 'frontière'; et *brün* 'bruni, poli' »: Spaggiari (2007: 39) – la più probabile nell'attuale stato di cose, con nuove acquisizioni.

⁵² Marcabru stesso ricorda il nome della madre nel componimento *BdT* 293.18 (Gaunt-Harvey-Paterson 2000, n. XVIII, vv. 73-78 e XVIIIb, vv. 91-96, ripresi nella *vida* del ms. *K*) mentre Aldric del Vilar compare come *partenaire* nello scambio di sirventesi *BdT* 16b.1 e 293.43, da dove si ricava una storia pregressa che interessa i due (compreso il precedente soprannome *Panperdut* presente nella *vida* del ms. *A*) ma non la vicenda del *noirimen* del futuro trovatore (nella *vida* del ms. *A*), che dunque sarà da attribuire a una tradizione differente.

⁵³ Spaggiari (2007: 32-38).

⁵⁴ Boutière-Schutz (1973: 10, n° IIIA, 3): *De caitivetz vers et de caitivetz serventes fez et dis mal de las femnas e d'amor* e Boutière-Schutz (1973: 12, n° IIIB, 6): *fo tant mal-dizens*. Sulla prima definizione si veda Bertolucci Pizzorusso (1969: 17-19).

no stati segnalati i rapporti fra i due⁵⁵ insieme forse a una certa rassomiglianza per quanto riguarda il trattamento «ironico» dei principi della *fin' amor*⁵⁶. Secondo Corrado Bologna e Andrea Fassò l'operazione poetica del principe di Blaia non sarebbe che una contestazione letteraria e ideologica del suo ingombrante predecessore: questa posizione è indubbiamente interessante, anche se appare esagerata nella sua assolutezza, non fosse che perché Jaufre condivide anche dei tratti con Marcabru⁵⁷ e il celebre invio del secondo al primo alla fine del componimento *Cortesamen vueill comensar* (*BdT* 293.15) – che si tratti di un atto d'omaggio o d'amicizia ovvero di un invito all'«educazione cortese» – va nella stessa direzione.

La ricezione medievale e moderna di Jaufre Rudel è stata dominata dai componimenti dell'«amore lontano» e dell'«amore di terra lontana» (*BdT* 262.2, 5)⁵⁸, che tuttavia costituiscono soltanto una parte del suo piccolo canzoniere. L'*amor de lonh* di Jaufre deve aver conosciuto un autentico successo, come dimostra una notevole posterità del tema presso trovatori di diverso orientamento, ma, verso la fine del secolo, sembra perdere i propri caratteri originali (l'«amore lontano» come manifestazione del carattere paradossale⁵⁹ della *fin' amor*) per assumere quelli che troviamo nella celebre *vida* del trovatore – e anche prima, con i *partimens* di Giraut de Salagnac e di Rofian⁶⁰ – e che discendono da una «leggenda» di Jaufre, a sua volta stabilitasi a partire dalla combinazione del tema dell'*amor de lonh* con quello dell'«amore per una donna mai vista» o dell'«innamoramento per fama». La densità del discorso poetico di Jaufre Rudel – che si distingue anche per il suo rapporto con lo spirito di crociata e per vari echi dalla Bibbia e dalla tradizione mistica cristiana, che hanno dato luogo a importanti interpretazioni⁶¹ – viene così annullata in un bel «romanzo» prodotto dell'attività dei giullari, come diceva

⁵⁵ Gruber (1983: 200-209); Bologna-Fassò (1991); Pasero (1997: 133-142). Il primo suggerimento in Ortiz ([1911] 1932: 69-77).

⁵⁶ Meneghetti (1980: 154ss).

⁵⁷ Beltrami (1990: 27-29).

⁵⁸ Ultima messa a punto: Meliga (in c.s.), valida anche per ciò che segue.

⁵⁹ Il riferimento è a Spitzer ([1944] 1959: 364).

⁶⁰ Si tratta rispettivamente dei *partimens* *BdT* 249.2=367.1 e 425.1=255.1.

⁶¹ Rispettivamente di Rita Lejeune, con i complementi di Jean-Charles Payen e Roy Rosenstien, e di Lucia Lazzerini: Meliga (in c.s.).

Gaston Paris⁶², riduzione narrativa della poesia dell'*amor de lonh* e nello stesso tempo «interpretazione» dell'*impasse* a cui conduce il servizio cortese.

La diffusione della «leggenda» di Jaufre ha prodotto una distorsione nell'interpretazione del nostro trovatore che continua nella critica moderna. Questo non riguarda solamente la vecchia critica «biografica»⁶³, poiché la presenza della *vida* negli studi rudeliani ha continuato a esercitare la sua influenza sull'interpretazione della poesia del principe di Blaia⁶⁴. Di contro, il successo dei *vers* dell'«amore lontano» ha a sua volta condizionato la comprensione del canzoniere di Jaufre e della sua figura di poeta: anche l'importante contributo di Leo Spitzer⁶⁵ non riesce neppure esso a offrirne un ritratto adeguato. Spitzer parte infatti dalle poesie dell'«amore lontano» per arrivare a stabilire il «senso» della poesia dei trovatori, ma la sua formidabile costruzione critica rappresenta una svolta decisiva proprio per la comprensione di questo «senso» piuttosto che del nostro poeta, che talora diviene un po' evanescente all'interno della costruzione spitzeriana del *paradoxe amoureux*, un «paradosso» che ha peraltro formato la nostra concezione critica della *fin' amor*.

La trasformazione della *vida* di Jaufre in romanzo ha la conseguenza di escludere o quasi da essa qualsiasi nota biografica e di critica. In particolare, quest'ultima non è rappresentata che dall'allusione ai *bons sons* e ai *paubres motz* che il trovatore avrebbe composto per la contessa di Tripoli⁶⁶, dove la qualificazione dei secondi ('parole' o 'discorsi' o anche 'rime' ch'essi siano) dimostra da sola la perdita di senso che la poesia del principe di Blaia ha subito dopo mezzo secolo o poco più.

Infine, per quanto riguarda la tradizione manoscritta di Jaufre, si osserva una netta bipartizione: giacché, se da una parte troviamo una larga diffusione (12-13 mss.) dei componimenti dell'«amore lontano» (*BdT* 262.2, 5) e di *Quan lo rossignols el foillos* (*BdT* 262.6) – che a posteriori possono essere interpretati come un gruppo piuttosto compatto attorno al tema della lontananza dell'amata e che sostengo-

⁶² Paris ([1893] 1912).

⁶³ La definizione è di Spitzer ([1944] 1959: 397-398).

⁶⁴ Meneghetti (1980: 148-149, in particolare).

⁶⁵ Spitzer ([1944] 1959).

⁶⁶ Boutière-Schutz (1973: 17, n° V, 3).

no la «legghenda» di Jaufre ormai costituita – dall'altra si riscontra una conoscenza molto limitata (da 2 a 6 mss.) del resto della produzione (*BdT* 262.1, 3, 4)⁶⁷. A questa tradizione così diversificata si aggiunge l'apporto delle strofe apocriefe, che danno la prova d'una significativa *mouvance* dei testi all'interno del quadro interpretativo della «legghenda». Questo fenomeno si manifesta in maniera notevole nel componimento *BdT* 262.5 *Quan lo rius de la fontana*, ma è forse più interessante notare come nel componimento 262.3 *No sap chantar qui so non di* – testo che fuoriesce dal gruppo dell'«amore lontano» e dove si può trovare soltanto il motivo «guglielmino» dell'«amore per una donna mai vista» – l'introduzione delle strofe non autentiche tende a spostare il senso della poesia proprio verso il tema dell'*amor de lonh*.

BIBLIOGRAFIA

- Antonelli, Roberto, 1973. *Le origini*, Firenze, La Nuova Italia.
- , 1979. *Politica e volgare: Guglielmo IX, Enrico II, Federico II*, in Id., *Seminario romanzo*, Roma, Bulzoni, pp. 9-109.
- Avallé, d'Arco S., 1993. *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, Nuova edizione a cura di Lino Leonardi, Torino, Einaudi.
- Banniard, Michel, 2011. «Les deux voies de la poésie savante au XI^e siècle: entre tropes latins et tropes lyriques d'oc», in *L'Aquitaine des littératures médiévales (XI^e-XIII^e siècle)*, Jean-Yves Casanova / Valérie Fasseur (éds), Paris, PUPS, pp. 59-75.
- Bec, Pierre, [1982] 1992. *Cercamon et Bernart de Ventadour ou le gascon et le limousin*, in Id., *Écrits sur les troubadours et la lyrique médiévale (1961-1991)*, Caen, Paradigme, pp. 243-258.
- , 2003. *Le Comte de Poitiers, premier troubadour. A l'aube d'un verbe et d'une érotique*, Montpellier, Centre d'Études Occitanes.
- Beech, George T., 1988. «L'attribution des poèmes du comte de Poitiers à Guillaume IX d'Aquitaine», in *Cahiers de civilisation médiévale*, 31, pp. 3-16.
- Beltrami, Pietro G., 1990. «Ancora su Guglielmo IX e i trovatori antichi», in *Messana*, 4, pp. 5-45.
- , 2011. «Cercamon 'trovatore antico': problemi e proposte (a proposito di una nuova edizione)», in *Romania*, 129, pp. 1-22.

⁶⁷ Spitzer ([1944] 1959: 397) compone al contrario un «ciclo dell'amore lontano» che, oltre ai componimenti *BdT* 262.2 e 5, comprende i 262.3 e 4.

- Bertolucci Pizzorusso, Valeria, 1969. «Marcabruno e il suo biografo», in *Studi mediolatini e volgari*, 17, pp. 17-19.
- Bezzola, Reto R., 1940. «Guillaume IX et les origines de l'amour courtois», in *Romania*, 66, pp. 145-237.
- Bologna, Corrado / Andrea Fassò, 1991. *Da Poitiers a Blaia: prima giornata del pellegrinaggio d'amore*, Messina, Messana.
- Bond, Gerald A., 1982. *The Poetry of William VII, Count of Poitiers, IX Duke of Aquitaine*, edited and translated by G. A. B., New York-London, Garland.
- Borghi Cedrini, Luciana / Walter Meliga, c.s. *INTAVULARE. Tavole di canzonieri romanzi. I. Canzonieri provenzali, 13. Firenze, Biblioteca Riccardiana a (2814), Modena, Biblioteca Estense e Universitaria a¹ (Campori γ.N.8.4: 11, 12, 13)*, Modena, Mucchi.
- Boutière, Jean / Alexander H. Schutz, 1973. *Biographies des troubadours. Textes provençaux des XIII^e et XIV^e siècles*, Paris, Nizet (1950¹).
- Chabaneau, Camille, 1885. *Les Biographies des troubadours en langue provençale, publiées...* par C. C., Toulouse, Privat.
- Chailley, Jacques, 1955. «Les premiers troubadours et les versus de l'école d'Aquitaine», in *Romania*, 76, pp. 212-239.
- Cingolani, Stefano M., 1992-1993. «The *Sirventes-Ensenhamen* of Guerau de Cabrera. A Proposal for a New Interpretation», in *The Journal of Hispanic Research*, 1, pp. 187-190.
- Fassò, Andrea, 1995-1996. «Due note sui primi trovatori», in *Studi orientali e linguistici*, 6, pp. 179-191.
- Gaunt, Simon / Ruth Harvey / Linda Paterson, 2000. *Marcabru. A Critical Edition*, Cambridge, Brewer.
- Gruber, Jörn, 1983. *Die Dialektik des Trobar. Untersuchungen zur Struktur und Entwicklung des occitanischen und französischen Minnesangs des 12. Jahrhunderts*, Tübingen, Niemeyer.
- Jeanroy, Alfred, 1931. *Le Jeu de Sainte Agnès, drame provençal du XIV^e siècle*, édité par. A. J., Paris, Champion.
- , 1934. *La Poésie lyrique des troubadours*, Toulouse, Privat.
- Lazar, Moshé, 1964. *Amour courtois et fin'amors dans la littérature du XII^e siècle*, Paris, Klincksieck.
- Lizzerini, Lucia, 2001. *Letteratura medievale in lingua d'oc*, Modena, Mucchi.
- Lee, Charmaine, 1987. «La *vida* di Guglielmo IX», in *Medioevo romanzo*, 12, pp. 79-87.
- Meliga, Walter, 2001. «L'Aquitania trobadorica», in *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare, I. La produzione del testo*, II, Roma, Salerno, pp. 201-251.
- , 2011. «Una nuova edizione di Cercamon», in *Medioevo romanzo*, 35, pp. 425-434.
- , 2015. «Postérité du Comte de Poitiers», in *Guilhem de Peitieux duc d'Aquitaine prince du trobar. Trobadas tenues à Bordeaux (Lormont) les 20-21 septembre 2013 et à Poitiers les 12-13 septembre 2014*, s.l., Carrefour Ventadour, pp. 342-352.

- , 2018. *Guglielmo di Poitiers, Pos de chantar m'es pres talens* (BdT 183.10), in *Lecturae tropatorum*, 11, www.lt.unina.it
- , in c.s. «Jaufré Rudel et l'amor de lonh (de Diez à aujourd'hui)», in c.s. negli atti del Colloquio "Experiences critiques". *Approche historiographique de quelques objectes littéraires médiévaux*, Nantes, 27-29 settembre 2012.
- Meneghetti, Maria Luisa, 1980. «Una vida periculosa. La "mediazione" biografica e l'interpretazione della poesia di Jaufre Rudel», in *Studi di filologia romanza e italiana offerti a Gianfranco Folena dagli allievi padovani*, Modena, Mucchi, pp. 145-163.
- , 1992. *Il pubblico dei trovatori. La ricezione della poesia cortese fino al XIV secolo*, Torino, Einaudi (1984').
- Mölk, Ulrich, 1968. *Trobar clus, trobar leu. Studien zur Dichtungstheorie des Trobadors*, München, Fink.
- Nelli, René, 1963. *L'Érotique des troubadours*, Toulouse, Privat.
- Ortiz, Ramiro, [1911] 1932. «Intorno a Jaufre Rudel», in Id., *Varia Romanica*, Firenze, La Nuova Italia, pp. 68-83.
- Paden, William D., 2004. «The Etymology of the Name Marcabru», in *Medioevo romanzo*, 28, pp. 169-188.
- Paris, Gaston, [1893] 1912. «Jaufré Rudel», in Id., *Mélanges de littérature française du Moyen Age*, Paris, Champion, pp. 498-538.
- Pasero, Nicolò, 1973. *Guglielmo IX, Poesie*, Edizione critica a cura di N. P., Modena, Mucchi.
- , 1997. «Cattivi consiglieri. Ancora sui rapporti intertestuali fra Guglielmo IX e Jaufré Rudel», in *Literatur. Geschichte und Verstehen. Festschrift für Ulrich Mölk*, Heidelberg, Winter, pp. 133-142.
- Perugi, Maurizio, 2011. «Marcabru, l'ariete caprino (*bélier caprin*)? Saggio antroponimico sul nome di un trovatore del sec. XI [sic, per XII]», in *Medioevo romanzo*, 35, pp. 78-114.
- Pirot, François, 1968. «L'"idéologie" des troubadours. Examen des travaux récents», in *Le Moyen Age*, 74, pp. 301-331.
- , 1972. *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XII^e et XIII^e siècles*, Barcelona, Real Academia de Buenas Letras.
- Rico, Francisco, 2013. «*Tant fort gramavi*» in *Romania*, 131, pp. 452-466.
- Riquer, Martín de, 1975. *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 voll., Barcelona, Planeta.
- Roncaglia, Aurelio, 1969. «"Trobar clus": discussione aperta», in *Cultura neolatina*, 29, pp. 5-55.
- , 1992. «Guillaume IX d'Aquitaine et le jeu du trobar (avec un plaidoyer pour la déidéologisation de *midons*)», in *Contacts de langues, de civilisations et intertextualité. III^{ème} Congrès international de l'Association internationale d'études occitanes* (Montpellier, 20-26 septembre 1990), 3 voll., Montpellier, Centre d'Études Occitanes-SFAIEO, vol. III, pp. 1105-1117.
- Rossi, Luciano, 1996. «L'énigme Cercamon», in *Ensi firent li ancessor. Mélanges de philologie médiévale offerts à Marc-René Jung*, 2 voll., Alessandria, Edizioni dell'Orso, vol. I, pp. 67-84.

- , 2009. Cercamon, *Œuvre poétique*, édition critique bilingue avec introduction, notes et glossaire, Paris, Champion.
- , 2011. «Per Cercamon e i più antichi trovatori», in *Cultura neolatina*, 71, pp. 333-359.
- , 2013. «Hétéronymie et errance poétique “autour du monde”. Réflexions sur Ebles II de Ventadour, Cercamon et les philologues», in *Cahiers de civilisation médiévale*, 26, pp. 151-177.
- Spaggiari, Barbara, 1992. *Il nome di Marcabru. Contributi di onomastica e critica testuale*, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo.
- , 2007. «La ‘tenso’ entre Marcabru et Audric. Reminiscences d’une histoire qu’on croyait enterrée», in *Le Troubadour Marcabru et ses contemporains*, s.l., Carrefour Ventadour, pp. 27-41.
- Spitzer, Leo, [1944] 1959. «L’amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours», in Id., *Romanische Literatur-Studien 1936-1956*, Tübingen, Niemeyer, pp. 363-417.
- Zufferey, François, 2007. «Marcabru ou le mâle caprin», in *Cahiers de civilisation médiévale*, 50, pp. 379-400.

Maria Luisa Meneghetti

DI COSA PARLIAMO
QUANDO PARLIAMO D'INTERTESTUALITÀ.
UN CASO DI STUDIO TRA INNOGRAFIA MEDIOLATINA
E POESIA TROBADORICA

Il titolo che ho proposto per questo breve saggio in onore dell'amica Margherita, eccellente conoscitrice di lirica medievale, riprende il titolo di un volume di racconti che lo scrittore americano Raymond Carver pubblicò nel 1981, e che è peraltro il titolo del penultimo racconto del volume stesso: *What We Talk About When We Talk About Love*¹ (da notare che tutte le traduzioni del libro nelle principali lingue europee rispecchiano fedelmente il titolo originale, salvo quella francese, che esibisce un *Parlez-moi d'amour*, meno efficace ma soprattutto meno preciso dell'originale)². Dal racconto eponimo e, ancor più, dall'intera raccolta, emerge una domanda: quanti tipi d'amore esistono? o anche: a che genere di sentimento si riferisce la gente comune – la vera protagonista dei racconti di Carver – quando immagina di vivere una storia d'amore ovvero esprime le proprie opinioni sull'amore?

A me pare che l'intertestualità sia qualcosa di molto simile all'amore di Carver. Un minimo di storia, giusto per situare meglio la questione. Com'è noto, il concetto d'intertestualità è stato introdott-

¹ Carver (1981).

² Il fortunatissimo titolo della raccolta e dunque anche il fortunatissimo titolo del racconto eponimo non sono in realtà da attribuire a Carver bensì al suo *editor* Gordon Lish, responsabile anche del drastico taglio subito dai testi nell'edizione del 1981. Nel 2009 (dunque dopo la morte di Carver) i racconti sono stati ripubblicati nella loro versione primitiva sotto il titolo immaginato originariamente dallo scrittore, e cioè *Beginners*, titolo da attribuire anche al penultimo dei racconti, cfr. Carver (2009).

to da Michail Bachtin, in ricerche che datano agli anni 1934-35³, mentre il termine che lo designa risale alla fine degli anni Sessanta del secolo passato ed è stato coniato da Julia Kristeva, cui si deve anche la prima diffusione del concetto stesso nella cultura occidentale⁴. Il grande successo del pensiero di Bachtin, prima in Europa e poi in tutto il mondo, ha fatto sì che l'intertestualità sia rapidamente diventata, nell'ambito dell'analisi dei testi letterari e in particolare di quelli lirici, una sorta di passe-partout, al punto da rischiare di venire ormai percepita come qualcosa di altrettanto ambiguo o evanescente dell'idea d'amore nelle novelle di Carver. In effetti, all'etichetta d'intertestualità viene di solito fatto ricorso al momento di esaminare fenomeni e realtà letterarie del tutto differenti tra loro, come le citazioni, il recupero più o meno ampio e impegnativo di fonti, la ripresa di topoi e formule retoriche, le reminiscenze e le allusioni, anche vaghe e anche pressoché occultate, il rovesciamento parodico...

Ma il problema della delimitazione del concetto è essenziale, e vorrei provare qui ad affrontarlo prendendo di nuovo spunto dall'opera che ha dato fama a Carver. *What We Talk About When We Talk About Love* (inteso ora come il racconto che occupa il penultimo posto nella raccolta omonima) svolge una funzione importante entro la trama di un film che qualche anno fa ha avuto un buon successo, essendo stato scelto come pellicola d'apertura della 71ª Mostra del Cinema di Venezia e avendo vinto, nel 2015, ben quattro Oscar (uno, si noti, per la miglior sceneggiatura originale): *Birdman* del regista messicano Alejandro González Iñárritu. Ora, proprio il ruolo giocato in *Birdman* dal racconto di Carver può esserci utile per sottolineare quello che a mio giudizio è il tratto davvero significativo del fenomeno dell'intertestualità.

Ecco, nelle sue linee essenziali, la trama del film. Riggan Thompson, un attore di Hollywood diventato celebre presso il grande pubblico in quanto protagonista di una serie di film di supereroi (il personaggio da lui lanciato era appunto quello di Birdman, metà uomo e metà uccello), decide di mettere in scena il racconto che dà il titolo al volume di Carver in un teatro di Broadway, proponendosi lui stesso come interprete. Thompson desidera infatti imporre

³ Bachtin ([1934-1935] 1970: 67-230).

⁴ Kristeva (1969).

quelle che ritiene le sue autentiche qualità di attore di fronte a un pubblico reale e ben più colto del pubblico in qualche modo virtuale (non solo quanto a presenza fisica), costituito dagli spettatori dei blockbuster hollywoodiani. Come si può esistere – pensa l'attore – senza riflettersi sugli altri, senza che il pubblico possa condividere immediatamente il senso dei nostri gesti e possa anzi contribuire a dotarli di più intenso significato? E infatti, sulla scena del suo teatro, Riggan Thompson realizza il tentato suicidio che il personaggio di *What We Talk About When We Talk About Love* da lui interpretato aveva appunto cercato di portare a compimento nella pagina scritta di Carver.

Con l'intertestualità, di nuovo, succede un po' la stessa cosa. Già se stiamo alla definizione, peraltro abbastanza generica, di Gérard Genette, l'intertestualità non può esistere se non come «relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes»⁵, ovvero come appoggio formale ad un'attività di carattere dialogico (nel senso ampio, o meglio metaforico del termine), così da permettere l'interazione tra i due testi che, volta a volta, costituiscono i poli di quel determinato rapporto comunicativo. Ogni recupero intertestuale dev'essere considerato, allo stesso tempo, il punto di partenza e il veicolo formale di un dialogo che tocca i livelli del significato, e che, per questo motivo, provoca una sorta d'implicito dibattito intellettuale o anche ideologico che ha come oggetto dei contenuti precisi.

Ora, se è vero che, in ambito letterario, il dialogo – o meglio questo tipo così particolare di dialogo che si sviluppa da un testo all'altro – si fonda su una pratica di carattere intertestuale, è altrettanto vero che non tutti i recuperi formali che possono venire alla luce nel corso delle nostre indagini di critici o di filologi debbono essere catalogati come prodotti di un autentico esercizio d'intertestualità. Nel 1982 (lo stesso anno dell'uscita del volume di Genette sopra ricordato, che ha costituito una prima sistemazione di tutti i tipi possibili di relazione transtestuali, tra cui l'intertestualità spicca ma non esaurisce l'arco delle occorrenze), Cesare Segre è stato il primo a introdurre una distinzione esplicita tra la nozione d'intertestualità e quella d'interdiscorsività⁶: è a questa seconda nozione che si dovrebbe far ri-

⁵ Genette (1982: 8).

⁶ Cfr. Segre ([1982] 1984).

corso quando ci si trova davanti a coerenze formali e semantiche che presuppongono non già un dialogo diretto tra due testi, ma piuttosto il comune riferimento a un medesimo “tipo” di discorso.

Nell’esercizio concreto dell’analisi letteraria, non è sempre facile, o almeno immediato, comprendere se ci trova davanti a casi d’intertestualità o d’interdiscorsività, dato che spesso la differenza tra le due situazioni non è così pronunciata: l’elemento che fa la vera differenza riguarda la natura – o meglio la qualità – della ripresa testuale. Nel caso specifico della poesia lirica, e, ancor più specificamente, di quella trobadorica, nella quale gioca un ruolo considerevole la componente musicale, si può parlare d’intertestualità solo quando i richiami da un testo all’altro presentano delle caratteristiche “forti”, cioè marcate su più di un piano: non solo sul piano metrico (riprese di schemi prosodici e/o di rime o di rimanti) e/o su quello musicale (ripresa della melodia o almeno di successioni foniche significative), ma anche su quello stilistico e, infine, sul piano lessicale o, ancor più, sintattico. In altri termini, nel testo d’arrivo devono essere percepibili almeno un paio di distinti indicatori formali di diverso tipo (metrico, musicale, stilistico, sintattico) che ci indirizzino verso un prodotto preciso e non verso una generica tipologia di discorso.

Quando ci si trova davanti a testi poetici caratterizzati da legami di questo genere, ci si rende del resto conto che la ripresa del significante non è mai inerte e passiva – fine a sé stessa, insomma –, ma che invece essa innesca un vero e proprio confronto, principalmente articolato sul piano dei contenuti. Se mi è permesso rinviare a quanto scrivevo oltre una trentina d’anni fa (e che poi è stato ripreso e meglio precisato da altri dopo di me), nella lirica dei trovatori «i contatti delle “forme significative” generano i dialoghi dei significati»⁷. Si potrebbe anzi dire, come ha notato Michel Zink in un saggio uscito nel 2013 e poco dopo tradotto in italiano, che «le citazioni distorte o antifrastiche sono il pane quotidiano dei trovatori»⁸: in effetti, presso i poeti d’oc le riprese intertestuali sembrano orientate a generare forme di dialogo complesse, talora più o meno

⁷ Il riferimento va a Meneghetti (1992: 73ss), ma la frase qui riportata (dalla p. 73) era già presente nella prima edizione del volume (1984) e cfr. inoltre Meneghetti (1999). Da segnalare anche le considerazioni di Pasero (1997).

⁸ Zink (2015: 128).

sottilmente polemiche, qualche volta – perfino – aggressivamente polemiche.

Date queste premesse, il caso di studio che vorrei presentare riguarda una di queste situazioni intertestuali complesse; la complessità dipende qui non solo dalla presenza in campo di tre voci diverse (e diversamente schierate sul piano dei contenuti), ma anche dal fatto che una di queste voci non appartiene all'universo trobadorico, bensì a quello, peraltro non troppo distante, della cultura religiosa o parareligiosa limosina.

Il pivot di questo caso di studio è costituito da un testo di Marcabru, *Lo vers comens cant vei del fau*, definibile come un sirventese nel senso più largo del termine, ossia come un poema a forte caratura morale. Secondo gli specialisti, si tratta di un testo giovanile, composto con ogni probabilità nell'autunno del 1133, quando il trovatore guascone viveva alla corte di Guglielmo X d'Aquitania⁹. Hans Spanke ha sottolineato per primo, all'inizio degli anni Quaranta del secolo scorso¹⁰, il fatto che questo testo presenta la stessa struttura formale (e dunque, con tutta probabilità, la stessa melodia) di un *conductus* latino, *De ramis cadunt folia*, copiato, con notazione musicale, alle cc. 42r-v di un manoscritto *factice*, il parigino BNF lat. 3719, proveniente dalla celebre abbazia di San Marziale di Limoges. Questo fatto ha portato gli specialisti a credere che Marcabru abbia inteso recuperare la struttura metrica e la melodia di un modello da lui considerato illustre, del quale peraltro sembra richiamare con evidenza anche l'esordio *saisonnier*:

conductus:

De ramis cadunt folia
nam viror totus periit,
iam calor liquit omnia
et abiit;
nam signa cœli ultima
sol petiit.

Marcabru:

Lo vers comens cant vei del fau
ses fuoilla la cima e-l branquill,
c'om d'auzel ni rana no-i au
chan ni grazill,
ni o fara jusc'al tems soau
qe-l vais brondill¹¹.

⁹ Roncaglia (1951: 47-48). Cfr. anche Gaunt / Harvey / Paterson (2000: 416-17), che più prudentemente lo considerano anteriore alla morte di Guglielmo X (1137).

¹⁰ Spanke (1940: 23-24).

¹¹ Da notare pure che i versi pari della *cobla* presentano terminazione assonante rispetto ai corrispondenti versi del *conductus* (tenuto conto della pronuncia ossitona del latino medievale di Francia).

Le cose, però, potrebbero non stare proprio come parrebbe a prima vista, in particolare se si tiene conto di un insieme di elementi, pur di ordine differente. In primo luogo, il fascicolo che contiene il *conductus* è datato dai paleografi all'inizio del XIII secolo, o perfino alla metà di quello stesso secolo, e dunque a un'epoca molto più recente rispetto a quella in cui è necessario collocare la composizione di Marcabru. In secondo luogo, la *mise en page* del testo, come ha notato non molti anni fa Pascale Bourgain, risulta piuttosto eccezionale¹². Va infatti osservato che, a partire dal X secolo, la poesia ritmica latina veniva di solito trascritta nei codici – tropari, prosari o sequenziari che fossero – a mo' di prosa, e senza gli elementi che segnalano di solito la sequenza dei versi, come le iniziali maiuscole e/o il punto metrico. Invece, nel lat. 3719 *De ramis cadunt folia* è certo trascritto a mo' di prosa, ma i versi sono separati dal punto metrico e ogni iniziale di strofa è maiuscola e ritoccata con l'inchiostro rosso. Non si può affatto escludere che una *mise en page* così poco comune nel contesto innografico mediolatino sia stata influenzata dai contemporanei usi di trascrizione della lirica romanza nei manoscritti musicali: basti già un confronto col più antico di tutti i canzonieri conservati, il ms Paris, BNF fr. 20050 (si tratta del codice siglato U nel contesto della poesia dei trovieri), che risale anch'esso alla metà del XIII secolo. In terzo luogo, come è stato osservato da Paolo Canettieri¹³, esiste un altro componimento trobadorico, la *canço* di Arnaut Daniel *Quan chai la fuelha*, che, pur veicolando alcune variazioni, anche abbastanza notevoli, a livello prosodico e, di conseguenza, a livello melodico, traduce quasi alla lettera l'incipit e, in modo appena più libero, alcuni altri versi del *conductus* (da confrontare, in particolare, l'inizio della II *cobla* di Arnaut con quello della IV latina, in cui spicca il recupero preciso del primo verso e, cosa ancora più rilevante, il mantenimento della medesima *tournure* sintattica); inoltre, il testo arnaldiano riprende entrambe le terminazioni vocaliche su cui si articola la strofa esordiale del testo latino, mentre nel caso di Marcabru solo si poteva osservare una coincidenza di timbro nei versi pari della prima strofa dei due componimenti (cfr. qui sopra nota 11):

¹² Bourgain (2005).

¹³ Cfr. Canettieri (1997: 34-35).

<i>conductus:</i>	
<u>1. De ramis cadunt folia</u> nam viror totus periit, iam calor liquit omnia et abiit; nam signa cœli ultima sol petiit	Arnaut Daniel: <u>Quan chai la fuelha</u> <u>dels aussors entressims</u> e·l freg s'erguelha don seca·l vais e·l vims, 4 dels dous refrims au sordezir la bruelha: mas ieu sui prims d'Amor, qui que s'en tuelha. 8
[...]	
<u>2. Modo frigescit quidquid est,</u> <u>sed solus ego caleo;</u> immo sic mihi cordi est quod ardeo; hic ignis tamen virgo est, qua languéo.	Tot quant es gela, <u>mas ieu no puesc frezir</u> qu'amors novela mi fa·l cor reverdir; 12 non dei fremir qu'Amors mi cuebr'e·m cela [...]¹⁴.

Ma il dato su cui vale forse la pena di riflettere è quello tematico: a differenza del sirventese di Marcabru, suo apparente derivato, che presenta forti toni moralistici, proponendosi come un risentito *plaidoyer* contro i peccati dell'aristocrazia contemporanea, *De ramis cadunt folia* esibisce un contenuto di carattere profano, anzi nettamente amoroso, e dunque incompatibile con una destinazione liturgica: l'insistita descrizione dei rigori invernali, che occupa le prime tre strofe del *conductus*, sembra costruita proprio per mettere in risalto, per contrasto, il calore della passione amorosa da cui il poeta si dice pervaso e che è stata scatenata dai baci e dalle carezze dell'amata («Nutritur ignis osculo / et leni tactu virginis», str. 5). Quanto alla *canso* di Arnaut Daniel, ci rendiamo invece conto che la sua tematica si allinea con la tematica del *conductus* mediolatino: oltre a riprenderne l'*incipit* – e l'*incipit*, si sa, è luogo privilegiato del recupero intertestuale – Arnaut ne riprende il tema di fondo, che è quello del potere salvifico dell'amore, un amore che è capace di difendere l'amante da tutti i rigori invernali. Certo, il trovatore non giunge alle arditezze concettose dell'anonimo autore del *conductus*, che aveva audacemente metaforizzato l'innamorata stessa nel fuoco della pas-

¹⁴ La citazione proviene da Eusebi (1984: 19).

sione di cui si diceva preda («hic ignis ... virgo est / qua languet», str. 2, vv. 5-6), però non manca di insistere sul fatto che solo l'amore (anzi Amore, il dio onnipotente della religione cortese) compie il miracolo di fargli «reverdir» il cuore mentre tutta la natura circostante è sconfitta dal gelo.

Giunti a questo punto, sarebbe utile chiarire la questione di fondo, che riguarda la successione cronologica dei tre testi su cui ci stiamo soffermando. Il *conductus* trascritto nelle carte del ms lat. 3719, indipendentemente della datazione del fascicolo che lo conserva, sembra da ritenere precedente al componimento di Arnaut Daniel, dato che il poeta limosino, la cui produzione andrebbe collocata tra il 1180 e il 1200 circa, ne riprende non solo la tematica, ma anche, come abbiamo visto, alcune specifiche forme fonico-ritmiche e sintattiche. Per contro, il rapporto tra *De ramis cadunt folia* e *Lo vers comens cant vei del fau* non è affatto chiaro: ci si potrebbe chiedere se il *conductus* conservato rappresenti un rifacimento a *lo profano* di un più antico e perduto *conductus* liturgico o paraliturgico di tematica religiosa, sul quale Marcabru si sarebbe invece fondato per costruire il suo *contrafactum*, oppure se sia stato Marcabru a riorientare nella chiave moralistica che gli era cara i contenuti erotici del *conductus* che conosciamo, e che sarebbe dunque da considerare molto più antico di quanto non attesti il suo unico testimone manoscritto; o infine – e sarebbe questa terza un'ipotesi ben più intrigante – se il *conductus* che conosciamo, di tematica nettamente profana ma certo poco vicino ai modelli occitanici (basti solo rilevare che, per designare l'amata, si ricorre al classicheggiante *virgo*, ossia 'fanciulla non sposata' inadatto a definire lo statuto della dama trobadorica), non conti nessun predecessore mediolatino, e sia piuttosto da classificare come un rifacimento disinibito del sirventese marcabruniano. In questo caso, il recupero finale da parte di Arnaut andrebbe letto come un tentativo di riformulare i contenuti del testo mediolatino secondo un modello più prossimo all'ortodossia erotica dei trovatori.

Ad ogni modo, dobbiamo constatare che la fruizione dell'inter-testo creato dall'insieme dei tre componimenti qui discussi risulta molto più coinvolgente sul piano intellettuale della semplice fruizione di ciascuno dei tre singoli testi. Esattamente come il rifacimento "dialogico" del racconto di Carver che Riggan Thompson

tenta davanti al pubblico del suo teatro appare più coinvolgente sul piano emotivo di qualsiasi possibile lettura individuale di quello stesso racconto.

BIBLIOGRAFIA

- Bachtin, Michail M., [1934-1935] 1979. «La parola nel romanzo», in Id., *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi [tr. di «Slovo v romane», in Id., *Vo-prosy literatury i estetiki*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1975].
- Bourgain, Pascale, 2005. «Quelques considérations sur la mise en page de la poésie rythmique», in *Poesía mediéval. Historia literaria y transmisión de textos*, por Vitalino Valcárcel Martínez y Carlos Pérez González, Burgos, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, pp. 221-261.
- Canettieri, Paolo, 1997. «Un'idea di Arnaut», premesso a Arnaut Daniel, *Canti di scherno e d'amore*, traduzione di Pietro Tripodo, con un saggio di P. C., Roma, Fazi Editore.
- Carver, Raymond, 1981. *What We Talk About When We Talk About Love*, New York, Knopf.
- , 2009. *Beginners: The Original Version of What We Talk About When We Talk About Love*, Text Established by William L. Stull and Maureen P. Carroll, London, Cape.
- Eusebi, Mario, 1984. Arnaut Daniel, *Il sirventese e le canzoni*, a cura di M. E., Milano, Scheiwiller.
- Gaunt, Simon / Ruth Harvey / Linda Paterson, 2000. *Marcabru. A Critical Edition*, by S. G. / R. H. / L. P., Cambridge, D.S. Brewer.
- Genette, Gérard, 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- Kristeva, Julia, 1969. Σημειωτική. *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil.
- Meneghetti, Maria Luisa, 1992. *Il Pubblico dei trovatori. La ricezione della poesia cortese fino al XIV secolo*, Torino, Einaudi (1984¹, col titolo *Il pubblico dei trovatori. Ricezione e riuso dei testi lirici cortesi fino al XIV secolo*, Modena, Mucchi).
- , 1999. «Intertextuality and Dialogism in the Troubadours», in Simon Gaunt / Sarah Kay (eds.) *The Troubadours. An Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 181-196.
- Pasero, Nicolò, 1997. «Cattivi consiglieri. Ancora sui rapporti intertestuali fra Guglielmo IX e Jaufrè Rudel», in Hinrich Hudde / Udo Schöning (hrsg.), *Literatur: Geschichte und Verstehen. Festschrift für Ulrich Mölk zum 60. Geburtstag*, Heidelberg, C. Winter, pp. 133-142.
- Roncaglia, Aurelio, 1951. «Marcabruno: 'Lo vers comens quan vei del fau' [BdT. 393,33]», in *Cultura neolatina*, 11, pp. 25-48.
- Segre, Cesare, [1982] 1984. «Intertestuale/interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti», in Costanzo Di Girolamo / Ivano Paccagnella

- (a cura di), *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*, Palermo, Sellerio, 1982, pp. 15-28, poi in Id., *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, pp. 103-118 (col titolo: «Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia»).
- Spanke, Hans (1940). *Untersuchungen über die Ursprünge des romanischen Minnesangs*. 2. *Marcabrustudien*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- Zink, Michel, 2015. *I trovatori: una storia poetica*, a cura di Federico Saviotti, Milano-Udine, Mimesis (tr. di *Les troubadours, une histoire poétique*, Paris, Perrin, 2013).

Nicolò Mineo

LETTERATURA IN SICILIA E ROMANTICISMO:
UN PROBLEMA DI STORIOGRAFIA DELLA LETTERATURA

Delineare il quadro di svolgimento del romanticismo in Sicilia è impegno di non ben poca difficoltà sia per la quantità di ricerche che il tema impone sia perché alla insufficienza o parzialità delle ricostruzioni finora tentate fa negativo riscontro la messe spesso fuorviante di interpretazioni e giudizi o superficialmente corrivi o ideologicamente prevenuti. Per di più, non essendosi costituita una organica e continua tradizione di studi sull'argomento, spesso lo storico di oggi si trova a confrontarsi con impostazioni del tutto superate dalle metodologie e dalle teorie della letteratura secondo cui oggi operiamo. Non si dice dei problemi di lettura imposti da molti dei testi, poetici e teorici, di cui occorre occuparsi, per il carattere approssimativo e dilettantesco della loro trasmissione. Non si dice che molte scritture del tempo sono ancora sepolte negli archivi privati e nelle biblioteche. E non si dice che a volte si parte da un'idea del romanticismo imprecisa, generica, sommaria¹.

Ma a monte si pone il problema che in qualche modo incombe sull'intera ricostruzione: quello del «ritardo». Intendo il ritardo, rispetto alla Lombardia, di prese di posizione teoriche e programmatiche degli ambienti colti siciliani in favore della cultura romantica. Gli eventuali equivalenti dei «manifesti» milanesi del 1816. Gli in-

¹ È in fase di avanzata elaborazione una ricostruzione a cura di Cinzia Emmi, che ha adunato una cospicua mole di importanti dati atti a modificare o a integrare il quadro tradizionale in una moderna rilettura. La ringrazio per avermi permesso di utilizzare la sua ricerca e me ne dichiaro dipendente per le informazioni bibliografiche e per molti dati qui utilizzati per l'interpretazione che propongo.

terventi di maggior rilievo relativi al dibattito sul romanticismo in Sicilia non sono anteriori al quarto decennio e una produzione letteraria di tipo romantico autonoma e di livello si avrà ancora dopo. Che in molte scritture si riscontrino temi, motivi, atteggiamenti che si usa ricondurre al romanticismo, e che si avessero numerose traduzioni di opere straniere arricchisce il quadro², ma non ha incidenza quanto al ritardo di cui si diceva. E, bisogna aggiungere, non solo di ritardo in questo senso si trattava, ma anche di limitata diffusione. L'uno e l'altro fenomeno però debbono essere ricondotti a una meglio precisata dimensione e la misura del ritardo va misurata in effettivo riscontro con le realizzazioni letterarie nel resto d'Italia. Occorre effettuare una corretta contestualizzazione dei fenomeni in rapporto alla vicenda storica generale e nella comparazione con fenomeni simili di altre aree culturali. Con l'affermarsi del romanticismo nel resto d'Italia in genere, in Lombardia in specie, e, a monte, per conseguenza, con il suo affermarsi nell'Europa transalpina, ma particolarmente nel mondo germanico. E per l'Italia è da osservare che il *ritardo* appartiene anche ad altre aree, soprattutto centro-meridionali³.

È bene muovere da una determinazione di ordine storico, economico-sociale. Il romanticismo italiano nasce soprattutto in rapporto all'emergere di un ceto borghese in espansione capitalistica e dei ceti medi, specie intellettuali, e del nuovo pubblico popolare a cui bisogna rivolgersi e che bisogna educare. Nasce anche un nuovo tipo di intellettuale.

Per la ricchezza e complessità, specie in area tedesca, inglese e francese, della produzione letteraria tra fine Settecento e primo Ottocento, non è possibile delinearne un quadro neppure sommario. Vanno però fissati alcuni punti essenziali. Se la forma culturale e letteraria dominante è divenuta il romanticismo, non sono scomparse le opere ispirate ai modelli classici, latini e greci, per lo più fondate su un modo di intendere ed elaborare la realtà di tipo razionalistico. Anzi queste assumono una nuova vitalità, quando sul piano dei

² Anche di queste si danno fondamentali indicazioni nella ricerca della Emmi.

³ È di prossima pubblicazione, a mia cura, un numero monografico della rivista «Moderna» dedicato alle polemiche romantiche e alla prima diffusione regionale del romanticismo. In questo della Sicilia si è occupata la stessa Emmi.

contenuti esprimono una problematica esistenziale e sapienziale vicina a quella dei testi dichiaratamente romantici. Certo è però che la cultura e le forme classiche non sono più rispondenti alle esigenze di comunicazione imposte dall'allargarsi del pubblico e soprattutto dall'accesso all'area dei fruitori di arte di nuovi ceti sociali.

Sul piano dei generi letterari, è un tempo di straordinaria fioritura del teatro e della lirica. Ma il genere più tipico e rappresentativo del nuovo tempo è il romanzo, che continua e rinnova la grande tradizione settecentesca, soprattutto inglese e francese. Una forma nuova di romanzo si impone in Europa dopo il primo decennio dell'Ottocento, il romanzo storico, destinato a un grande immediato successo e a un rapido declino.

Anche in Italia, a partire dalla Lombardia, dominante nei primi decenni dell'Ottocento diviene il romanticismo che gradualmente si sostituisce al classicismo, almeno a un certo tipo di classicismo. I maggiori autori di quel tempo però, Monti, Foscolo, Manzoni, Leopardi, in rapporto a questa condizione generale della cultura e della letteratura, hanno un loro proprio e originale modo di intendere la poesia e di realizzare le loro opere. Ma un punto di particolare interesse e su cui si dovrebbe riflettere a lungo è che certe componenti del classicismo possano essere esse stesse orientabili in direzione dell'assunzione di caratteri del romanticismo. Si offrano cioè ad una trattazione *romantica* – o a questa vicina – dei contenuti. È una tale condizione ci fa capire come avvenga che un certo classicismo si possa riproporre come forma *moderna* della poesia⁴. La problematica dei ritardi va riferita anche a queste condizioni. L'opzione in direzione romantica poteva anche essere *ritardata* dal clima *conciliatoristico* a volte prevalente. Un conciliatorismo, va chiarito, più allargato rispetto a quello del «Conciliatore». Ma soprattutto poteva essere ritardata da ragioni politiche e ideologiche sia in positivo, come l'identificazione di classicismo e italianità, sia in negativo, nei settori di tradizione culturale laicistico-illuministica, come l'identificazione di romanticismo e cattolicesimo.

L'intellettuale riflette le inquietudini e le tensioni proprie di tutte le classi sociali. Insicurezza e frustrazione infatti sono gli stati d'a-

⁴ Cfr. Mineo, «Monti e il Romanticismo: estraneità e partecipazione», in *Moder-
na*, in c.s.

nimo più diffusi per una condizione di crisi (materiale, esistenziale, ideale) inevitabilmente legata alle radicali innovazioni che si andavano imponendo a livello strutturale, alle alterazioni di equilibri secolari provocate dalla rivoluzione e alla repressione seguita alla Restaurazione. E ciò mentre nuovi compiti e nuovi problemi di comunicazione gli erano imposti dalle modificazioni intervenute nella composizione sociale, nella formazione culturale e nelle dimensioni, dilatate rispetto al passato, del pubblico. Quel pubblico emerso dalla promozione sociale di larghissimi strati della società. Un insieme di fatti che faceva subire anche agli intellettuali gli effetti della intensificazione del processo di divisione sociale del lavoro, che da uno Schiller (in forma riduttiva rispetto a un Ferguson) viene avvertita come separazione dello scrittore dal pubblico e come scissione interna alle facoltà dell'uomo (intuizione e speculazione). Era cioè la coscienza della dissoluzione della totalità umanistica. Ma quella che chiamerei «coscienza dell'infelicità» sarà soprattutto propria delle giovani generazioni della piccola e media borghesia, per cui, in un momento di stagnazione economica e di riflusso sul piano civile e politico, si chiudevano quasi tutti gli spazi che il sistema amministrativo e militare napoleonico aveva aperto. Strozzatura tanto più gravosa, poiché l'incremento del terziario, che è uno degli effetti delle nuove realtà strutturali, ha allargato la fascia sociale di provenienza degli addetti o aspiranti alle professioni intellettuali. La condizione di emarginazione accelererà la formazione di una coscienza di infelicità, qualunque sia il livello di consapevolezza della realtà di scissione e di alienazione. È quel «malessere» lucidamente definito dal De Musset della *Confession d'un enfant du siècle*, del 1836. La coscienza dell'infelicità sarà però correlativa non solo alla posizione di classe, ma anche al grado di integrazione e di organicità ad essa. Ne furono meno partecipi intellettuali come quelli del blocco moderato, che, come scriveva Gramsci, «erano intellettuali e organizzatori politici e insieme capi d'azienda, grandi agricoltori o amministratori di tenute, imprenditori commerciali e industriali, ecc.»⁵. Il compito che si danno tutti è il tentativo di superamento di una tale condizione.

All'emarginazione e all'alienazione corrisponderà quasi sempre una scelta ideologica antiborghese in quanto anticapitalistica (con ri-

⁵ Gramsci (1975: 2012).

sultati spesso oggettivamente reazionari), oppure patriottico-nazionale o anche populistico-sociale (ma non mancheranno via via soluzioni in direzione di nuove aggregazioni di classe). Sono condizioni e scelte che avranno decisivi riflessi sul modo di concepire da parte dei letterati, e dei poeti in specie (e degli artisti in genere), la propria funzione e il proprio ruolo in quanto produttori» (nel senso di Benjamin). Il privilegiamento dell'attività fantastica e del momento del sentire, ai livelli gnoseologico e psicologico ed etico, è funzionale ad una sublimazione che è polemica e compensativa insieme e mira a costituire il ceto dei letterati in casta quasi carismatica privilegiatamente rappresentativa dello spirito del tempo e investita di un compito di direzione intellettuale, morale, politica. Quanto al modo del loro produrre e al loro porsi rispetto ai rapporti di produzione, assumono un significato polemico e sublimante insieme la poetica e la pratica della creazione geniale, distinta ormai, nell'analogia, dal lavoro artigianale tradizionale e opposta ai procedimenti fondati sulla divisione del lavoro. L'artista è il «Genio» che intuisce e rivela l'essenza delle cose.

È da chiedersi a questo punto come si configuri il rapporto tra scrittore, artista in genere, e la realtà contemporanea sul piano della conoscenza? Particolarmente, come si costruisce e articola il giudizio sul proprio tempo? Qual è la rispondenza tra fatti e rappresentazione offerta dalla letteratura? Per quanto riguarda l'aspetto generale del problema, credo che un avvio di risposta, molto rapido e sommario, possa esser trovato nella valutazione e considerazione del tipo di prospettiva o di idealità che appartiene al soggetto del rispecchiamento, sia scrittore che storico o scienziato politico o sociale, nel momento del rispecchiamento. Bisogna cioè rendersi conto di quanto e come quel soggetto guardi e comprenda in rapporto a un'idea di dover essere. E questa idea non è necessario che sia esplicitata, basta che sia istanza ispiratrice, tema profondo. Come sapeva bene il verista Verga, che concludeva la premessa ai *Malavoglia* con una contraddizione apparente, in effetti con felice intuizione: «Chi osserva questo spettacolo non ha il diritto di giudicarlo; è già molto se riesce a trarsi un istante fuori del campo della lotta per studiarla senza passione, e rendere la scena nettamente, coi colori adatti, tale da dare la rappresentazione della realtà com'è stata, o come avrebbe dovuto essere». Il giudizio del letterato è soprattutto di natura cul-

turale, morale, esistenziale. Perciò non può essere subordinato a quello dello storico o del politico. Ma è anche vero che non è sostitutivo di questi altri giudizi, come se l'arte fosse un ultimo approdo conoscitivo. Né Gramsci né Heidegger da questo punto di vista. Il che non toglie che anche l'artista, al di là della posizione di casta nel senso sopra accolto, giudichi e rappresenti in relazione ad appartenenze e scelte di classe, di ceti, di gruppo. Non possiamo non ricordare la classica definizione dei *Quaderni* di Gramsci:

Non esiste una classe indipendente di intellettuali, ma ogni gruppo sociale ha un proprio ceti di intellettuali o tende a formarselo; però gli intellettuali della classe storicamente (e realisticamente) progressiva nelle condizioni date, esercitano un tale potere d'attrazione che finiscono, in ultima analisi, col subordinare gli intellettuali degli altri gruppi sociali e quindi col creare un sistema di solidarietà fra tutti gli intellettuali con legami di ordine psicologico (vanità ecc.) e spesso di casta (tecnico-giuridici, corporativi, ecc.)⁶.

Dalla coscienza che gli intellettuali elaborano della propria condizione e del proprio rapporto con la situazione storica discende quella che si può riconoscere come determinazione generale della «romanticità»⁷. Un carattere discriminante appunto credo si debba attribuire all'assenza o alla presenza della coscienza della rottura storica, della diversità epocale del mondo moderno (qualunque sia la profondità e radicalità di tale coscienza e la motivazione data di tale diversità e comunque venga tradotta per le finalizzazioni della prassi). Mi riferisco a quella tematica della diversificazione storica del rapporto uomo-natura e uomo-società, con la netta distinzione tra un antico e un moderno, e della correlativa opposizione di forme distinte d'arte, la classica e la romantica, che fu posta o riproposta, pur con diverse coloriture ideologiche e diversi fondamenti culturali, da Herder e poi da Schiller e Federico Schlegel. In questa coscienza, ritengo, ha il suo fondamento l'intera, varia e anche contraddittoria, fenomenologia della cultura, della sensibilità e dell'arte romantica. La discriminante è segnata appunto dall'idea stessa di quel che sia il «moderno», che è di volta in volta il mondo cristiano e medievale oppure il mondo della borghesia e del capitalismo, dal

⁶ Gramsci (1975: 2012).

⁷ Mi riferisco a Mineo (1991: 25).

modo di vivere il «moderno» rispetto all'«antico», dalla scelta dell'uno o dell'altro nel momento del riconoscimento di un primato in relazione al problema dei valori.

In un clima di più attenuate contraddizioni si definisce quasi sempre la situazione dei letterati italiani. Ciò anzitutto in dipendenza della generale arretratezza del livello di sviluppo socioeconomico e dell'arretramento di ordine politico conseguente alla Restaurazione. La situazione di dipendenza politica anzi, costituendo l'aspetto negativo più vistoso della realtà nazionale, finiva con l'apparire il momento non solo principale, ma anche unico, di un'antitesi che invece era ben più vasta e radicale. I problemi reali finivano col rimanere in gran parte oscurati e i contenuti di coscienza saranno quanto mai falsati. La tematica della rottura epocale, mediata in Italia dal *De l'Allemagne* della Staël, si pone nella cultura italiana, anche se non subito in modo esplicito e consapevole, all'indomani della fine dell'impero. Il romanticismo che prima e più ampiamente si afferma in Italia non è quel primo romanticismo, dei primi decenni del secolo, funzionale all'ideologia della Restaurazione (delle aristocrazie tradizionali e della borghesia aristocratizzata), ma soprattutto quello «liberale» e «nazionale», quello cioè che ha superato il momento feudale-cristiano e ignora le esasperazioni dell'individualismo, del soggettivismo, dell'estetismo e dell'irrazionalismo piccolo-borghesi e nella sostanza «filistei» dei romantici del gruppo dell'"Athenäum", mentre riconosce i propri punti di riferimento storici nella civiltà libera e repubblicana e cristiano-umanistica del Medioevo comunale (secondo la rappresentazione mitica che l'ideologia contemporanea ne costruisce). Un romanticismo quindi che, conciliando recupero del cristianesimo e ancoraggio alle tradizioni col patriottismo, offriva i contenuti emotivi atti a mettere in esecuzione il programma di educazione «popolare» che ora si afferma. Tutto ciò può esser riferito alla problematica posta dalla nozione e dalla realtà storica della «modernità», del tempo cioè che muove dalla seconda metà del Settecento.

È illuminante partire da Hegel⁸, per i fondamentali parametri di interpretazione della storia da lui individuati secondo una prospet-

⁸ Tutte le citazioni dell'*Estetica* di Hegel sono tratte dall'ed. di Merker ([1963] 1978).

tiva, diremmo vichianamente, di «storia ideale eterna», che, estrapolati dal sistema, conservano una sicura validità. I capisaldi del suo pensiero sul tema sono l'idea del mondo «ordinato a prosa» e quella di una opposta condizione del mondo «originariamente poetica»⁹. Il primo, dico in breve, è quello in cui «l'ambito per figure ideali è molto limitato», la società si è costituita in un «ordinamento basato sulla legge» e secondo «rapporti fissi» e il singolo individuo «appartiene ad un ordinamento sociale sussistente e non appare come la figura autonoma, totale ed al contempo individualmente viva di questa società, ma solo come suo membro limitato». Questa condizione l'uomo cercherà sempre di superare, in situazione di «collisione» per riguadagnare la «perduta autonomia delle figure entro questi rapporti già dati dell'epoca moderna». Un modo, in letteratura e particolarmente nel teatro, è «la rivolta contro l'intera società civile», ma è un modo che si dimostra in sé contraddittorio e comunque destinato al fallimento¹⁰. Un altro modo è quello che registra il romanzo, più articolato e complesso. Nella sua rappresentazione, lo scontro col mondo ordinato a prosa si risolve alla fine nell'accettazione oppure, in modo più confacente alla natura dell'uomo, col superare, nell'azione, «la forma prosaica, sostituendo alla prosa esistente una realtà affine ed amica alla bellezza e all'arte»¹¹. Una sorta di recupero in chiave umanistica.

Mentre già alla fine degli anni Venti si tentano i primi bilanci della produzione letteraria romantica, italiana ed europea, e chi, come Mazzini e anche Cattaneo, più si era affidato alla forza innovativa dei principi romantici o ne diagnosticava il fallimento e il decadimento, e Mazzini anzi ne negava l'essenza innovativa, giudicando lo stesso romanticismo ormai, all'opposto, l'ultima fase di una parabola storica esaurita, gli anni Trenta e i primi anni Quaranta vedono, ai livelli medi, un'intensificazione del lavoro letterario, in coincidenza con la nuova attivazione delle forze produttive italiane e al nuovo corso, mazziniano, della politica risorgimentale. I centri maggiori rimangono la Lombardia e, forse più spiccatamente, la

⁹ G.W.F. Hegel, *Estetica*, P. III, Sez. III, Cap. III, C., I), 2, c), γ), γγ). Ivi, T. II, p. 1447.

¹⁰ G.W.F. Hegel, *Estetica*, P. I, Cap. III, B., II), 1., b), c), 2.). Ivi, T. I, pp. 255-85.

¹¹ G.W.F. Hegel, *Estetica*, P. II, Sez. III, Cap. III, 2., c); P. III, Sez. III, Cap. III, C.), I), c). Ivi, T. I, pp. 780-781, T. II, pp. 1381-1389.

Toscana, ove operano vecchie e nuove forze. Là Grossi, Carcano, Cantù e soprattutto Cattaneo, qua ancora Niccolini, Guerrazzi, Capponi, Lambruschini, Tommaseo, Guadagnoli, Giusti, Bini e figure di educatori popolari come Mayer e Thouar. La letteratura assume un ruolo guida come luogo di conoscenza e di formazione in un senso autenticamente scilleriano. Una condizione che si protrae sino agli anni Settanta.

L'intensificazione, da un certo tempo, terzo e soprattutto quarto decennio del secolo, si unisce all'estensione. Appaiono figure di rilievo sia nel Piemonte col Pellico seconda maniera, Brofferio, D'Azeglio, sia nel Veneto, con Carrer, il primo Prati e la Percoto, sia nel centro Italia e a Roma con Giraud e Belli, sia nel Mezzogiorno, con Troya, Puoti, Poerio, Baldacchini, con Parzanese, con Ranieri e col gruppo dei democratici calabresi e siciliani. Si intensifica anche, e con livelli notevoli, la produzione storiografica (comincia a lavorare Amari). E bisogna anche tener presente il ruolo sempre più importante dei periodici, prevalentemente di interessi scientifici ed economici, dal "Progresso" di Napoli, pubblicata a partire dal 1832, e alla "Rivista europea" milanese, fondata nel 1838, e, a partire dal 1839, al glorioso "Politecnico" di Cattaneo, dai vari fogli letterari del Mezzogiorno alle riviste di intenti educativi (quelle toscane di Thouar, Mayer e Lambruschini)¹². Un suo ruolo svolse in Sicilia la rivista "La ruota" di Palermo, del 1840-1842¹³. Ma qui era anche attivo il «Giornale di scienze lettere e arti» e poi lo saranno «Le effemeridi scientifiche e letterarie per la Sicilia». A Catania si ebbe dal 1834 – particolare vigore manifestò nel primo quinquennio – il «Giornale del gabinetto letterario dell'Accademia gioienia», ispirato da interessi simili a quelli che avrebbero guidato la rivista di Cattaneo. Degli anni 1835-1836 è la rivista catanese «Stesicoro», di fondamentale indirizzo filoromantico in letteratura e «patriottico» in politica¹⁴. E in

¹² Cfr. Marinari (1975: 201).

¹³ Sacco Messineo (1975); Grillo (2000: 149), con accurata bibliografia.

¹⁴ Cfr. Musumarra (1971). A questa ricerca debbo, tra l'altro, molte delle informazioni utilizzate. Cfr. anche Signorelli (2015: 119ss; 230ss). Sulla pubblicistica in Sicilia cfr. anche Mandalà (1960: 105-184); Palazzolo (1975). Cfr. anche Travagliante (1995); Grillo (1995). Sulla stampa periodica siciliana degli anni 1811-1831 e il tipo di pubblico a cui sono destinati cfr., anche per la completezza della bibliografia, Fiume (1982: 41ss).

questa si può dire che abbia un decisivo sviluppo il dibattito tra classicisti e romantici¹⁵. Il giornale guardava alla fiorentina «Antologia». Fenomeno importante è la fondazione dei vari gabinetti di lettura e di varie associazioni culturali.

Il dibattito si apre inizialmente con la condanna delle opzioni di lettura e di scrittura in direzione romantica da parte delle nuove generazioni. Lo faceva Ferdinando Malvica nel «Giornale Arcadico di scienze, lettere e arti» di Roma del 1829¹⁶. E opportunamente gli rispondeva Giuseppe Bozzo, sul «Giornale di scienze lettere e arti» di Palermo, del 1830, notando che l'orientamento dei siciliani coincideva con quello dei giovani di tutta Italia, ma che la cultura dominante era quella classicistica e che i rapporti tra i due indirizzi erano di sostanziale conciliazione¹⁷. Significativo che molto letti fossero *Ossian* e i romanzi di Scott, da un certo momento anche imitati o ripresi in forme intertestuali. In versi era stato tradotto da Giuseppe Indelicato e pubblicato a Palermo nel 1821 *La dama del lago*. E nel 1832 si pubblicava pure a Palermo la traduzione in versi del poema *Marmion* dovuta a Michele Amari. Nel 1845 si sarebbe avuto il romanzo storico *Luna e Perollo, ovvero il caso di Sciacca: storia siciliana del sec. 16.* di Francesco Milo Guggino, pubblicato a Palermo¹⁸. Posizioni antiromantiche il Malvica avrebbe continuato ad assumere nelle palermitane «Effemeridi» negli anni Trenta e poi nel saggio del 1845 *Della civiltà letteraria nel secolo decimonono in relazione allo stato civile e letterario d'Europa*¹⁹.

Il primo manifesto a favore della scelta romantica della Sicilia si può considerare la memoria del poeta messinese Felice Bisazza, letta il 27 settembre 1832 presso la Reale Accademia Peloritana di Messina e qui pubblicata l'anno dopo col titolo *Del Romanticismo. Memoria*. Uno scritto che proponeva l'accoglimento della poesia romantica, anche se con riserva. Veniva presto attaccato, e nella maniera più dura, nel *Poeta romantico* del 1835, dal trapanese Salvatore Costanzo, un dialogo, a imitazione del Monti, fra un romantico e un classicista. In sua difesa si schieravano i redattori dello «Stesicoro»

¹⁵ Cfr. Santangelo (1991). Sul tema è ancora utile il lavoro di Falzone (1965).

¹⁶ Su questa figura cfr. Fiume (1982).

¹⁷ Cfr. Musumarra (1971: 57-58).

¹⁸ Cfr. Di Giovanna (2005).

¹⁹ Cfr. Fiume (1982: 47ss).

con un intervento a cui subito avrebbe ancora replicato lo stesso Costanzo con la *Risposta ad un articolo dello «Stesicoro»*, pubblicato a Palermo nello stesso 1835²⁰. L'articolo della rivista catanese è *Il poeta romantico*, anonimo, ma in effetti del fondatore e direttore Salvatore Barbagallo Pittà. L'assunto fondamentale è che quella romantica è la letteratura del presente e vuol essere voce del presente. La rivista avrebbe pubblicato nello stesso anno una lettera in difesa del classicismo, ma in spirito conciliatoristico, di Pietro Lanza di Scordia, *A' compilatori [...] sulla disputa classico-romantica*. È da notare che le posizioni più aperte si riscontrano nelle due città di orientamento politico più innovativo della Sicilia orientale.

Ma, anche, a Catania di ispirazione antiromantica era stata ancora nel 1832 un'antologia di poeti catanesi contemporanei, *Poesie di autori catanesi*, curata da un poeta di scuola foscoliana, Salvatore Sciuto. E sul «Giornale del gabinetto letterario dell'Accademia gioiennina», nel 1834, il tragediografo Salvatore Scuderi pubblicava la *Lettera [...] sulla prima stanza del «Ruggiero», tentativo epico del cav. Leonardo Vigo*, in cui invitava a non farsi imitatori di una letteratura, quella romantica, estranea alla tradizione italiana, che è invece classicistica. Il poema del Vigo era stato pubblicato a Palermo nello stesso anno. La posizione dello Scuderi è «patriottica», del *patriottismo* che si può già chiamare italiano e nazionale. E che poteva essere rappresentato sia dalle scritture classicistiche come da quelle di impronta romantica²¹. È l'idea di patria che aveva fondato la «repubblica delle lettere» dell'umanesimo, sopranazionale e universale. Dello stesso tenore è la lezione tenuta da Tommaso Gargallo all'Accademia della Crusca nel 1837, *Di alcune novità introdotte nella letteratura italiana*. In questa volle fissare le ragioni del suo rifiuto del romanticismo. Si tratta in realtà dello spostamento di piani, ben noto agli studiosi della letteratura italiana dell'Ottocento, per cui non si mette in questione sostanzialmente il contenuto delle opere bensì la formalizzazione linguistica e stilistica. In un intervento a firma L.P. Ceccarelli sulla lezione del Gargallo, pubblicata nella parte letteraria del «Nuovo Giornale dei Letterati» di Pisa del 1838, se ne contestavano i giudizi negativi sulla letteratura tedesca del Settecento.

²⁰ Cfr. Musumarra (1971: 49-53).

²¹ Cfr. Fiume (1982: 53-59).

Si afferma alla fine, tra fine anni Trenta e anni Quaranta la tendenza ad accogliere entro moduli e temi di tipo classicistico inflessioni e motivi di tipo romantico²². È chiaro che si andava formando un nuovo gusto.

Saranno poi, sia nelle scelte di scrittura come sul piano teorico, o posizioni di retroguardia, classicistiche, come quelle della rivista catanese «Caronda» (1839-1841), o posizioni consolidate in senso romantico, come quelle delle catanesi «Il Trovatore» (1839-1840), «La Specola» (1840-1841, l'«Etna» (1844), «L'Alba» (1845) e della palermitana «La Ruota», già ricordata. Lo stesso Percolla, curatore dell'«Alba», alla fine si orienterà in senso filo-romantico. Da parte di intellettuali di orientamento democratico, storici e narratori, si avrà nei primi anni Quaranta l'interesse per il Medioevo in sintonia col quadro generale italiano. Sono sviluppi legati, si può supporre, all'allargamento del pubblico tradizionale e alla formazione di un nuovo pubblico.

Per mettere a fuoco le ragioni *del o dei* «ritardi» è decisivo il riferimento al quadro politico-sociale meridionale e siciliano tra Sette e Ottocento, ma, occupandoci di quello siciliano, è utile preliminarmente aver chiaro il quadro relativo alla creatività letteraria in Sicilia in questo stesso tempo²³.

Va discussa però ora la nozione stessa di ritardo. Vogliamo ricordarci che un tempo si discuteva delle «tarde origini» della stessa letteratura italiana? E un grande storico della letteratura, come Luigi Russo controbatteva, affermando che lo storico non deve chiedersi perché qualcosa non nasce, ma piuttosto perché nasce. E, voglio chiedermi subito – prescindendo dal famoso giudizio del Gentile, spesso inteso in senso inesatto – non è equivoco in sé il termine *ritardo*? In quanto veicola un'idea di arretratezza e di insufficienza culturale. E non perché non possa veramente darsi una situazione di distanza tra regioni geo-culturali, ma perché l'equivocità del termine consiste nel sottintendere o implicare un giudizio negativo com-

²² Fiume (1982: 56).

²³ Per la storia generale della Sicilia ricordo solo le ricostruzioni classiche: Romeo (1950); D'Alessandro / Giarrizzo (1989); Renda (2003). Su questa delicata fase politica cfr. ora De Francesco (1996: 91-126). Da confrontare anche Galasso (2007), per quanto riguarda la Sicilia. Sulla borghesia catanese cfr. ora Signorelli (2015). Per la produzione letteraria cfr. Compagnino (2002).

pllessivo. Compito dello storico invece è rendersi conto delle ragioni di fondo per cui un certo orientamento culturale si afferma in un determinato momento e perché in questo si presenti proprio con le caratteristiche specifiche che lo contraddistinguono.

Intendo dire che gli intellettuali siciliani o, meglio, certi intellettuali siciliani optano per le teorie e le pratiche letterarie di tipo romantico in un certo tempo, e non prima, non perché non si fosse a conoscenza di quel che avveniva altrove, ma perché prima di un certo momento storico quel tipo di proposta culturale non appariva rispondente alle attese e alle esigenze. Si potrebbe dire che in Sicilia continui a vigoreggiare nei primi decenni dell'Ottocento un orientamento culturale generale definibile come illuministico o tardoilluministico. E ciò non perché la Sicilia fosse «sequestrata», ma perché i problemi politico-sociali sono ancora leggibili con gli strumenti apprestati da quella cultura. Detto in altro modo, si accolgono le posizioni romantiche quando si determinano certe condizioni di base e, di conseguenza, si configura un nuovo pubblico a cui si debbono fornire indicazioni e punti di riferimento per il pensiero e per l'azione.

E d'altra parte, stando alle indicazioni cronologiche che si sono date sopra, è anche legittimo riconoscere che i tempi dell'affermarsi del romanticismo in Sicilia sono di poco più ritardati rispetto a quelli del resto d'Italia, se si esclude la Lombardia.

Tra fine Settecento e primi dell'Ottocento in Sicilia i massimi poeti ancor sono il palermitano Giovanni Meli e il catanese Domenico Tempio, ambedue massoni. Il primo ormai alla fine della parabola, il secondo al vertice delle sue potenzialità. Questi e tante altre *minori* figure di poeti si esprimono in dialetto, ed è una scelta anche politica, in quanto legata alla secolare persuasione della autonomia della «nazione» Sicilia. L'attività letteraria creativa d'altra parte converge verso le riviste e le raccolte e i giornali – di impronta governativa quasi sempre questi – ed è legata spesso alle accademie e ai centri di studi e di ricerca e anche ai salotti della nobiltà.

L'ultimo Meli è interamente legato ai modi dei decenni precedenti. Aveva potuto inneggiare alla caduta della repubblica napoletana e poté poi compiacersi, nell'ode *Su la caduta di Bonaparte*, della sconfitta di Napoleone in Russia. Ma non avrebbe dimenticato i suoi convincimenti per quel che riguarda il primato dell'agricoltura.

Nei primissimi del nuovo secolo avrebbe scritto le *Riflessioni sullo stato presente del Regno di Sicilia intorno all'agricoltura e alla pastorizia*, in cui compiangere le classi umili e propone la censuazione del latifondo, per incrementare la popolazione contadina, dalla cui scarsità credeva dipendesse la penuria di prodotti alimentari. Dal punto di vista degli interessi dei ceti non aristocratici avrebbe espresso le sue preoccupazioni in ordine alla costituzione del 1812 nei sonetti *Lu Parlamentu di lu 1812* e *Li fogghi maledici di lu 1812*. Per altro verso, nelle *Favuli morali* dell'ultimo periodo della sua vita avrebbe ribadito la sua bucolica aspirazione alla pace e alla saggezza. Significato emblematico assume, alla luce di quanto si è detto, il sonetto *L'insonnu di 25 anni*, scritto nel 1814, alla vigilia della morte. Un sogno le vicende europee dal 1789!

L'opera più significativa nata in Sicilia nel primo ventennio del nuovo secolo è il poema *La caristia* di Domenico Tempio, settecentesco per molti versi – del Settecento della rivoluzione francese. Con lui si affaccia alla ribalta della storia la generazione che si forma in coincidenza col maggior fermento innovativo in Sicilia. È la generazione che vede coincidere il sommo della propria parabola con i grandi anni della rivoluzione e dell'età napoleonica. Animato da forte tensione in ordine al problema sociale – la miseria del popolo – e nettamente impostato secondo il presupposto della funzione egemone di un'aristocrazia illuminata e secondo istanze filantropiche di tipo settecentesco, anche se non privo di contraddizioni e di sollecitazioni più radicali ereditate dalla rivoluzione, per modernità di argomento, forza espressiva, imponenza di impianto, impegno algeoristico – forse suggerito da modelli massonici –, ha un posto non marginale e non secondario nel quadro della produzione del tempo. Pur coi suoi limiti, è una pregnante testimonianza del primo tempo delle «rivoluzioni borghesi», in una Sicilia senza rivoluzione. Ma il fondamento culturale delle sue opzioni è ancora sostanzialmente settecentesco e illuministico.

Il primo quindicennio del nuovo secolo in Sicilia è il tempo della riflessione del Gregorio sulla storia e il senso della nazione Sicilia. Le *Considerazioni sopra la storia di Sicilia* uscirono in varie riprese: a Palermo dal 1805 al 1807 i primi quattro volumi; il quinto e il sesto volume apparvero postumi, pure a Palermo tra 1810 e 1816. Quel che restava del settimo fu edito a Palermo nel 1826. Era però

un guardare indietro, un attestarsi su interessi e istanze del tempo del riformismo, un tempo ormai irrecuperabile. Alla fine prevalgono delusione e frustrazione, tesa alla ricerca e alla definizione di una «nazione» siciliana, riconosciuta soprattutto a partire dall'epoca normanna.

Originale figura di intellettuale fu il modicano Saverio Scrofani (1756-1835), vissuto in varie città d'Italia e all'estero, autore di scritti di varia natura, soprattutto politica ed economica, di sostanza fondamentalmente illuministica. Del nuovo secolo sono gli scritti *Della dominazione degli stranieri in Sicilia*, del 1824, *Memorie di economia politica*, del 1826. Il suo nome oggi è legato soprattutto al *Viaggio in Grecia fatto nell'anno 1794-1795*, del '99-1800 (una seconda edizione è del 1831), scritto ispirato nella più profonda sostanza dal culto neoclassico della grecità e dalla ferma consapevolezza della legge storica che condanna alla fine anche le più grandi civiltà. Ma le sue teorie in campo economico e la sua concreta attività di pubblico amministratore guardano soprattutto al modello della toscana leopoldina e sono da riferire all'intero quadro della realtà dello stato borbonico del Sud Italia.

Anche l'ultimo De Cosmi, che muore nel 1810, nel suo *Delle memorie di Socrate scritte da Senofonte e volgarizzate da Giovanni Agostino De Cosmi* sembra guardare al passato. Così pure il Balsamo delle *Memorie segrete sulla istoria moderna del Regno di Sicilia* del 1816. E così si può dire della grande ricostruzione dell'attività letteraria siciliana del Settecento del palermitano Domenico Scinà (1765-1837), il *Prospetto della storia letteraria di Sicilia nel secolo XVIII*, pubblicato a Palermo in tre volumi nel 1827.

Attento ai problemi contemporanei è il marchese Tommaso Gargallo di Siracusa (1760-1843), che sarebbe stato nel 1812, sia pur per breve tempo, ministro della guerra di re Ferdinando. Nella sua fase neoclassica, coincidente con la prima maturità, appunto nel decennio tra il 1786 e il 1797, aveva scritto un manipolo di odi di argomento storico-politico, ma di ispirazione antifrancese e filo-borbonica. Alcune delle poesie giovanili avrebbe ancora ripreso e ripubblicato nel nuovo secolo, ma sempre entro le linee della tradizione classicistica. Nel 1824-1825 si aveva l'edizione milanese delle *Prose* e delle *Poesie* dell'editore Silvestri nella Biblioteca scelta di opere italiane antiche e moderne. Presto però si configura in lui la divaricazione

di cui ho detto: se i versi di successivi componimenti, *Le Veronesi*, del 1825-28, e *Le Malinconiche*, del 1835, nella tematica e nell'atteggiarsi del sentimento, sono più improntati a una prospettiva di tipo romantico che alla classicità, sul piano teorico contemporaneamente e conclusivamente ribadiva la posizione di rifiuto del romanticismo nella ricordata lezione tenuta all'Accademia della Crusca nel 1837²⁴.

Che l'arte siciliana dei primi decenni dell'Ottocento sia soprattutto rappresentata da Vincenzo Bellini è questione che qui non può essere affrontata. Che tra Catania e Messina e poi Napoli si sia formato uno dei più grandi musicisti europei del tempo è una sorpresa della storia.

Finché, nei primi decenni del tempo della restaurazione, uno dei problemi siciliani di fondo per i ceti politicamente influenti è quello del mantenimento delle tradizionali forme di autonomia rispetto a Napoli, un ruolo dominante rimane al ceto baronale e i ceti borghesi sono bloccati nel loro sviluppo, quando non siano obbligati a mantenere una posizione di legame col primo. Condizione che si era accentuata nei due periodi tra fine e inizio secolo e 1806-1814, in cui la Sicilia era rimasta separata da Napoli e influenzata dalla cultura politica inglese e antirivoluzionaria. Resistenza il baronato aveva opposto alla stessa corona, mentre non cessava di essere preoccupato di eventuali attacchi dalla Napoli murattiana. I settori ascrivibili al giacobinismo o democratismo, la «sinistra», erano rimasti invece legati al problema della redistribuzione della terra e della defeudalizzazione, cioè alla politica antibaronale. E perciò era maggioranza nel braccio demaniale del Parlamento e nei comuni l'ala democratica. Questo, comprendiamo, si traduceva nell'ancoraggio a una cultura ancora settecentesca, illuministica nei casi più avanzati. Si è ancora illuministi, diremmo in una parola, perché ancora si lotta per l'emancipazione del terzo stato. Questa stessa lotta, dopo il crollo del sistema napoleonico e quindi della contrapposizione Inghilterra/Francia e, conseguentemente, delle spinte liberalistiche, nei primi decenni dell'Ottocento subisce un forte ridimensionamento, perché diviene prevalente quella per l'ottenimento della costituzione. Indebolita per di più dal venir meno della spinta politica

²⁴ Del Gargallo si è di recente validamente occupato, e con aggiornamento bibliografico, Majeli (2017).

dei ceti popolari, tagliati fuori dalla fine dei processi di censuazione provocata dal modo di attuazione della defeudalizzazione. Mentre l'interesse del baronato, che con la defeudalizzazione, nelle forme appunto in cui fu attuata, ha di fatto ottenuto un forte incremento di potere economico e politico, sarà tutto volto a riottenere la separazione da Napoli che era stata garantita dalla costituzione del 1812.

Per i primissimi anni del tempo della restaurazione, il 1815-1816, mentre in Lombardia si fondava una nuova cultura, l'intellettualità siciliana era alle prese coi problemi relativi alla revisione di quella costituzione e con il problema dell'organizzazione di un nuovo assetto politico-istituzionale, che si concluderà, forse per la mancata collaborazione di baroni e borghesi democratici, con l'atto di forza della corona, la legge 8 dicembre 1816, per cui i regni di Napoli e di Sicilia vengono unificati come Regno delle Due Sicilie.

Nel quinquennio 1815-1820 mancarono progettualità e iniziative condivise. La borghesia antifeudale sulle prime sarà in dissenso nei confronti dei re Borboni soprattutto per il burocratismo che si andava imponendo, ma presto, specie quella della Sicilia orientale, ne avrebbe accettato la linea antiliberale a patto di un rinnovamento della classe dirigente. I baroni dovettero subire una serie di provvedimenti antifeudali per effetto dell'estensione alla Sicilia della legislazione murattiana fatta propria dalla politica di amalgama dei re Borboni. Estensione che era una effettiva modernizzazione forzata per la Sicilia. Tutto questo si univa alla crisi dell'economia siciliana a partire dal 1816, che produceva degrado sia urbano che agricolo e abbassamento del livello economico e civile dei ceti meno abbienti, e rendeva difficile e contraddittoria una programmazione democratica (carbonaro-massonica).

Nel quindicennio 1820-1835 tuttavia l'unificazione cominciò a produrre effetti progressivi. Specie dopo il 1830, con l'ascesa al trono di Ferdinando II. L'aspirazione alla costituzione che aveva motivato i moti del 1820-1821 – per due costituzioni in verità, quella della nostalgia separatista dei baroni palermitani del 1812 e quella unitarista e carbonara, e antipalermitana, dei democratici borghesi di Messina e Catania – e la breve esperienza costituzionale segnavano una effettiva direzione storica, anche se non segnavano di per sé l'emergere di un nuovo personale politico e di un nuovo ideologismo. La loro sconfitta aveva dato però nuovamente via libera all'as-

solutismo politico. I baroni continuarono a subire provvedimenti antifeudali. Contemporaneamente si andò decisamente avanti nella decretazione relativa agli usi civici, anche questa antibaronale. Però diverrà generale l'aspirazione separatistica. Anche determinata dalla repressione del 1820-1821 da parte della Napoli costituzionale, che scavò ulteriormente il solco tra capitale e isola. D'altro canto nel campo della politica economica si provvedeva, tra l'altro, all'incremento dei lavori pubblici. Ne derivava un nuovo sviluppo dell'economia dei comuni, cui corrispondeva una notevole crescita demografica. Insieme, una politica di decentramento limitava l'egemonia di Palermo. Ulteriore esito era un progressivo rafforzarsi dei ceti borghesi. Un nuovo corso che, anche per effetto a distanza dell'esperienza rivoluzionaria della Sicilia orientale negli anni dei moti, apriva per il futuro spazi per gli sviluppi democratico-carbonari, con i collegamenti massonici²⁵, che segnavano il reale punto di avvio di una generale svolta politica e culturale. Ma soprattutto stimolava la formazione, nella Sicilia centro-orientale, di un blocco tra «nobiltà borghese» e ceti medi. Anche se tutto questo era condizionato e limitato proprio dalla mancanza di un più ricco e complesso svolgimento per l'accentuato distacco tra le due parti del Regno.

Nei primi anni Trenta, all'esaurimento del vecchio «partito siciliano» e del suo programma riformatore, ancora di ispirazione illuministica, fa riscontro il potenziamento dell'intero fronte dell'opposizione antinapoletana, da cui provengono sollecitazioni e suggerimenti per interventi in campo economico e finanziario in direzione liberistica. E saranno proprio la vicenda dell'epidemia colerica del 1837 e le agitazioni che ne conseguirono a dare ulteriore forza a tale pressione, anche nel nome dell'unità tra siciliani e nell'appello all'indipendenza e alla costituzione, non senza qualche riaffiorare di spiriti giacobini. Sarà la stessa politica borbonica di razionalizzazione amministrativa a procurare questi sviluppi. Ma indirettamente. E la corona, non essendo riuscita a sradicare in Sicilia la prevalenza baronale, non traeva un reale vantaggio politico. Dalla fine del decennio una funzione guida sarà assunta e svolta dalla nuova borghesia rurale di impronta moderata, ma non nel quadro della tradizionale collaborazione con la monarchia.

²⁵ Cfr. Cazzaniga (2006).

Si creavano le condizioni perché potesse trovar ragione la fondazione di una nuova cultura, di cui momento rilevante sarebbe stato l'impegno per una più diffusa istruzione popolare. L'illuminismo sul piano delle idee politiche e, in letteratura, il classicismo si dimostravano strumenti non rispondenti a una nuova interpretazione e orientamento dei processi storici. E per una ripresa della battaglia per la modernizzazione complessiva che sarebbe stata assicurata dall'auspicato ottenimento dell'ordinamento costituzionale. Se riasumiamo la prospettiva che collega romanticismo e ascesa dei ceti borghesi e loro organizzarsi nella direzione di un blocco coi ceti popolari più progressivi in funzione dell'instaurarsi di forme politiche più avanzate, possiamo asserire che è questa realtà politico-sociale che fa maturare nuove esigenze di rappresentazione letteraria. Il romanticismo «liberale» e «nazionale» proprio della cultura italiana. E sarà il romanticismo come espressione del sé, delle tensioni soggettive, a volte modellate secondo le suggestioni della moderna psicologia, e come rispecchiamento narrativo, che presto volgerà verso forme spiccatamente realistiche.

BIBLIOGRAFIA

- Cazzaniga, Gian Mario, 2006. «Origini ed evoluzioni dei rituali carbonari in Italia», in *Storia d'Italia, Annali*, 21, *La Massoneria*, a cura di G.M. C., Torino, Einaudi, pp. 559-560.
- Compagnino, Gaetano, 2002. «Su alcuni aspetti della cultura letteraria in Sicilia fra Sette e Ottocento», in *Siculorum Gymnasium*, 55.
- D'Alessandro, Vincenzo / Giuseppe Giarrizzo, 1989. «La Sicilia dal Vespro all'Unità d'Italia», in *Storia d'Italia*, vol. XVI, diretta da Giuseppe Galasso, Torino, UTET, pp. 97-793.
- De Francesco, Antonino, 1996. «La Sicilia negli anni rivoluzionari e napoleonici: una prospettiva di ricerca», in Id., *Rivoluzione e costituzioni. Saggi sul democraticismo politico nell'Italia napoleonica, 1796-1821*, Napoli, ESI, pp. 91-126.
- Falzone, Gaetano, 1965. *Battaglie romantiche e antiromantiche in Sicilia*, Bologna, Pàtron.
- Fiume, Giovanna, 1982. *La crisi sociale del 1848 in Sicilia*, Messina, E.D.A.S.
- Galasso, Giuseppe, 2007. «Il Regno di Napoli. Il Mezzogiorno borbonico e napoleonico (1734-1815) e il Mezzogiorno borbonico e risorgimentale»,

- in *Storia d'Italia*, vol. XV, tt. 4-5, diretta da G. G., Torino, UTET, pp. 1-1302; 1-900.
- Gramsci, Antonio, 1975. «Risorgimento italiano, Quaderno 19, 1934-1935», in *Quaderni del carcere*, Edizione critica dell'Istituto Gramsci, a cura di Valentino Giarratana, Torino, Einaudi, vol. III.
- Grillo, Maria, 1995. *I periodici siciliani dell'Ottocento. Periodici di Catania*, a cura di M. G., Catania, CUECM.
- , 2000. *L'isola al bivio. Cultura e politica nella Sicilia borbonica (1820-1840)*, Catania, Edizioni del Prisma.
- Majeli, Gianluca, 2017. «La mania della letteratura» di Tommaso Gargallo tra *Ancien Régime* e i prodromi della nuova Italia risorgimentale, con presentazione di Tommaso e Filippo Gargallo di Castel Lentini e prefazione di Nicolò Mineo, Siracusa, Edizioni Verbavolant.
- Mandalà, Caterina, 1960. *La pubblicistica in Sicilia dal 1830 al 1835*, in *La Sicilia verso l'Unità d'Italia: memorie e testi raccolti in occasione del 39° congresso nazionale dell'Istituto*, Introduzione di Gaetano Falzone, Palermo, Manfredi.
- Marinari, Attilio, 1975. «Letteratura e cultura nel Sud», in *La letteratura italiana. Storia e testi*, vol. VIII, t. I, *Il secondo Ottocento. Lo stato unitario e l'età del positivismo*, Roma-Bari, Laterza, pp. 198-277.
- Merker, Nicolao, [1963] 1978. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Eстетica*, a cura di N. M., traduzione dal tedesco di N. M. e Nicola Vaccaro, Milano, Feltrinelli.
- Mineo, Nicolò, 1991. *Cultura e letteratura dell'Ottocento e l'età napoleonica*, Bari, Laterza (1977¹).
- , «Monti e il Romanticismo: estraneità e partecipazione», in *Moderna*, in c.s.
- Musumarra, Carmelo, 1971. *Vigilia della narrativa verghiana*, Catania, Giannotta (1958¹).
- Palazzolo, Maria Iolanda, 1975. *Intellettuai e giornalismo nella Sicilia preunitaria*, Catania, Società di storia patria per la Sicilia Orientale.
- Renda, Francesco, 2003. «Da regno a provincia, la rivoluzione del 1820 e Ultima fase del periodo borbonico (1848-1860)», in Id., *Storia della Sicilia. Dalle origini ai giorni nostri*, Palermo, Sellerio, vol. I, pp. 829-956.
- Romeo, Rosario, 1950. *Il Risorgimento in Sicilia*, Bari, Laterza.
- Sacco Messineo, Michela, 1975. *La Ruota (1840-1842)*, a cura di M. S. M., Roma, Edizioni dell'Ateneo.
- Santangelo, Giorgio, 1991. «Manzoni e la polemica classico-romantica in Sicilia», in *Manzoni e la cultura siciliana*, a cura di Gianvito Resta, Messina, Sicania, pp. 11-25.
- Signorelli, Alfio, 2015. *Catania borghese nell'età del Risorgimento. A teatro, al circolo, alle urne*, Milano, Franco Angeli.
- Travagliante, Pina, 1995. *I periodici siciliani dell'Ottocento, Periodici di Palermo*, vol. I, a cura di P. T., Catania, CUECM.

Rosa Maria Monastra

L'AMBIZIONE E LO SCACCO
NELLA NARRATIVA DI CAPUANA

1. *L'arrivista, l'avventuriero, l'inetto*

Intorno a vicende di grandezza e declino si dipana molta narrativa europea dell'Ottocento, con un disegno sovente a chiaroscuro, come del resto si addice a un tema storicamente sensibile quale appunto è quello dell'ambizione. Focalizzati su un personaggio di umili origini, spesso un provinciale o comunque un giovane povero alla ricerca di una posizione apicale («À nous deux maintenant!», è la famosa sfida di Rastignac a Parigi), tanti romanzi e racconti dell'epoca, mentre ci sconcertano mettendo in risalto la cattiva coscienza dei vari Julien Sorel, César Birotteau, Aristide Rougon, Gesualdo Motta e così via, tendono d'altra parte a farci immedesimare nei loro affanni. Per quanto duri, egoisti, interessati possano dimostrarsi, costoro infatti hanno tutti per qualche verso – chi più chi meno – un risvolto simpatico, non foss'altro per la tempra di combattenti che sanno dimostrare.

Solo in parte affine a tale tipo è quello dell'avventuriero che, cogliendo le occasioni a portata di mano, riesce a insinuarsi nell'alta società: identica infatti è l'esclusiva attenzione al proprio vantaggio, costi quel che costi; assai differente la motivazione, che non è tanto il gusto della competizione quanto quello dello scialo; e parimenti differente lo stile, che nulla ha a che fare con la lucida pianificazione del *self-made man* e piuttosto rielabora in chiave di cinico opportunismo la vitale disponibilità un tempo esibita dalla cosiddetta *literature of roguery*. Ciò non toglie che possano esservi delle oscillazioni e commistioni: il “lupo” Rastignac, per esempio, si presenta anzi-

tutto, in *La peau de chagrin*, come un maestro di intrigo e dissipazione; il libertino Barry Lyndon, per contro, ostenta talora la seria gravità dell'indefesso uomo d'affari; il *Bel-Ami* di Maupassant, *alias* Georges Duroy, sembra collocarsi sul crinale tra le due categorie...

Duroy è tra i pochissimi a non subire disfatta¹. Di solito invece il tracollo del protagonista sigla il finale delle tante opere che guardano con attrazione e terrore al sempre più vasto e feroce scenario della lotta per l'affermazione individuale. Col tempo, e con soluzioni multiformi, da tale tematica si sviluppa specularmente quella dell'inettitudine, sino a sfociare, con *La coscienza di Zeno*, in un paradossale ribaltamento: la parabola ascendente/discendente dell'arrivista diventa infatti una traiettoria di discesa/ascesa culminante nel trionfo del supposto buono a nulla. Peraltro, anche quando l'inetto, per una sua radicale "diversità", finisce con lo sprofondare nel grigiore della solitudine e dell'anonimato o addirittura si suicida, gli si deve riconoscere comunque una qualche vittoria morale nella misura in cui i suoi dubbi e le sue titubanze hanno fatto affiorare le distorsioni del vigente sistema di valori. Egli insomma costituisce di per sé un fattore destabilizzante, a prescindere dall'andamento e dallo sbocco della sua storia personale, laddove colui che persegue con pervicacia un autoreferenziale progetto di prestigio è interamente dentro il meccanismo che prima o poi lo schiaccerà. In questo quadro non possiamo fare a meno di ricordare uno straordinario romanzo troppo a lungo trascurato, *Decadenza* di Luigi Gualdo, dove – mettendo a frutto la lezione flaubertiana – si fanno suggestivamente confluire entrambe le linee: il protagonista Paolo Renaldi, così concentrato sul proprio *cursus honorum* da abbandonare l'amante allorché gli sembra di ostacolo, a un certo punto comincia ad accorgersi della vacuità della propria esistenza, non riesce più in nulla, tronca tutti i legami e – divenuto un *déraciné* tra i tanti che gravitano intorno al casinò di Nizza – si lascia andare, all'ombra di quel «tempio del guadagno e del piacere» (Gualdo 1892: 299), all'ebbrezza del sogno nostalgico e della *dépense*.

¹ Un altro vincitore è il Consalvo Uzeda di *I Viceré*: ma questi dalla sua ha altri *atout*, a cominciare dal fatto che è un aristocratico. Inoltre c'è da osservare che la sua vicenda prosegue in *L'Imperio*, dove «si arresta senza preavviso», non tanto per interno esaurimento quanto per «la sopravvenuta stanchezza e la frustrazione del narratore» (Carmina 2013: 24-25).

L'oggetto del desiderio, come abbiamo detto, può essere la promozione sociale, la ricchezza, il potere, la bella vita; ma può anche essere più nobilmente (almeno in apparenza) il successo artistico-letterario. Dal Pietro Brusio di *Una peccatrice*, che dopo aver conquistato una notorietà nazionale finisce da poetucolo di periferia, al Marcel della *Recherche*, che impensatamente vede la propria inadempienza trasformata in compiuta creazione, tutta una gamma di attese e di esiti si profila in questo campo. Negli ultimi decenni dell'Ottocento, in particolare, abbondano gli artisti tormentati, che ora si scontrano con le richieste di un mercato frivolo e volgare e ora al contrario lo assecondano per trarne profitto, ora patteggiano una soluzione di compromesso e ora invece si arrendono disperando delle proprie capacità.

Uno degli esempi più significativi in tal senso è il Claude Lantier di Zola: il protagonista di *L'oeuvre* polemizza duramente con le istituzioni che governano l'arte contemporanea, e nondimeno si incaponisce nel tentativo di esporre al Salon; patisce «l'affreux tourment de son impuissance», ma allo stesso tempo confida «en son génie»; aspira alla verità del merito e insieme alla gratificazione del pubblico riconoscimento; si applica con ossessiva dedizione al quadro che vorrebbe fosse il capolavoro suo e del suo tempo, lasciandosi sfuggire non solo ogni affetto e gioia ma anche il meglio del proprio talento. Intorno a lui si muove tutto un mondo di pittori, scultori, architetti, giornalisti, scrittori, mercanti d'arte, mondane, ognuno con le sue angustie e i suoi rancori, le sue insoddisfazioni e le sue miserie. Pochissimi riescono a mantenere lo sguardo limpido, al di sopra della mischia. Tra questi è il buon Sandoz, amico sincero di Lantier: ed è lui alla fine del romanzo a esprimere una delusione che è evidentemente la delusione dello stesso Zola. La decisione autodistruttiva di Claude – afferma Sandoz – è frutto di una terribile crisi storica. La ragione, la scienza, l'impegno del positivismo hanno fallito; si torna indietro:

C'était fatal, songea-t-il à demi-voix, cet excès d'activité et d'orgueil dans le savoir devait nous rejeter au doute; ce siècle, qui a fait déjà tant de clarté, devait s'achever sous la menace d'un nouveau flot de ténèbres... Oui, notre malaise vient de là. On a trop promis, on a trop espéré, on a attendu la conquête et l'explication de tout; et l'impatience gronde. [...] C'est une faillite du siècle, le pessimisme tord les entrailles, le mysticisme embrume les cervelles [...]. (Zola 1886: 486)

Su queste conclusioni deve aver meditato Capuana, combattuto tra vecchie e nuove istanze. Se razionalismo e scientismo avevano fatto fiasco, quel che occorreva – a suo avviso – era andare oltre un approccio rigido, ammettendo che ci siano più cose in terra e in cielo di quante non ne contemplino le solite opposizioni materia/spirito, ragione/fede². Questa sua spregiudicatezza tuttavia non poteva non rasantare una vertigine etico-conoscitiva, da cui solo una grande capacità di distacco ironico – il distacco del narratore di razza, disposto a giocare con i propri turbamenti – sarebbe valsa a garantirgli le necessarie difese.

2. *L'ambizione intellettuale, tra scientismo ed esoterismo*

Com'è noto, Capuana era stato, alla fine degli anni '70, un caloroso ammiratore di Zola, cui aveva dedicato il suo primo romanzo, *Giacinta*³, e di cui aveva recensito entusiasticamente sul «Corriere della sera» *L'assommoir* e *Une page d'amour* (in contrasto, si badi, con l'indirizzo prevalentemente ostile al naturalismo impresso alla testata dal direttore Torelli Viollier)⁴. Poi a poco a poco aveva assunto un atteggiamento più tiepido: ferme restando l'amicizia personale e la stima per l'uomo «coraggioso» che «si era costituito paladino della libertà e della giustizia» (Capuana 1899: 125)⁵, egli non si era peritato di sollevare con garbo qualche obiezione, sia nei confronti del teorico per le sue pretese “sperimentali” in campo letterario, sia nei confronti del narratore per il singolare mix di punti-

² Non per nulla la citazione shakespeariana qui da noi parafrasata compare in lingua originale nel frontespizio del volume *Spiritismo?* (Capuana 1884). E si veda anche il finale della novella *Enimma* (Id. 1901: 233).

³ La prima edizione di *Giacinta* è del '79. La dedica è presente anche nella seconda edizione (1886), con l'aggiunta: «Nuovo omaggio di profonda ammirazione pel suo talento di artista» (dunque viene escluso il teorico: la lode è anche una limitazione). Nella terza edizione (1889) la dedica viene mantenuta ma – per così dire – storicizzata mediante la specificazione della data: «Maggio, 1879». Dieci anni dopo Capuana avrebbe addirittura negato che *Giacinta* fosse un romanzo zoliano (Id. 1899: 247-248).

⁴ Le due recensioni apparvero poi come due parti di un unico capitolo nel volume *Studi sulla letteratura contemporanea. Prima serie* (Id. 1880: 50-76). E cfr. Meneghel (2011: 165).

⁵ Al momento del processo per l'*affaire* Dreyfus Capuana aveva inviato al collega francese due missive di solidarietà, in data 16 dicembre 1897 e 20 febbraio 1898 (cfr. Raya 1969: 105-106).

gliosa oggettività ed enfasi romantico-visionaria reperibile nelle sue opere. E c'è addirittura da pensare che la stessa prolungata insistenza capuaniana sul carattere "monumentale" dei *Rougon-Macquart*, da aspettativa pienamente fiduciosa quale era al tempo di *Une page d'amour*, si sia mutata più tardi, a ciclo concluso e ad autore scomparso, in un *escamotage* per archivarli rispettosamente⁶.

Diversamente da Zola e dallo stesso Verga, Capuana non appare molto interessato alle ambizioni di ricchezza e scalata sociale: ché certo non possiamo prendere sul tragico il protagonista della novella *Il giornale mobile*, Dgiosciua Pròn (all'anagrafe Yoshua Prawn), il quale, per ottenere la mano dell'amata, trova il modo di diventare milionario, salvo poi perdere tutto, la ragazza e il capitale⁷. La sua parabola, infatti, non attiene a una realtà sentita come vicina, ma è funzionale a una satira – o quanto meno a una messa in discussione – del nascente mito americano (e si veda in proposito, nella stessa raccolta, l'altra novella *Americanata*, o ancora la figura della zia in *La terribile insidia di Perdutamente!*, e poi soprattutto il racconto *Gli "Americani" di Ràbbato*)⁸.

Nemmeno sembra rilevante, nei personaggi di Capuana, la sete di potere, così centrale invece non solo per l'Eugène Rougon di Zola ma anche per il Consalvo Uzeda di De Roberto. Ad attrarre il nostro sono piuttosto l'ambizione intellettuale e quella artistico-letteraria: ovvero l'ambizione dello scienziato (o parascienziato), che ardisce esperimenti sensazionali, e quella del pittore (o scultore o musicista o scrittore), tutto preso, come i giovani *bohémien*s di *L'oeuvre*, da seducenti, «grands rêves d'orgueil» (Zola 1886: 51).

L'ambizione del sapere: è sotto quest'angolazione che Capuana si misura con i nuovi interrogativi innescati dai processi di modernizzazione. Molto si è detto sulle sue onnivore letture, sulla sua inclinazione a sondare l'ignoto, in una chiave non irrazionalistica bensì modulata su una sorta di "positivismo dell'occulto"⁹: con ampie

⁶ Cfr. Capuana (1902).

⁷ Id. (1973, II: 278-284); e si noti il nome ebraico del protagonista, per di più storpiato attraverso la trascrizione fonetica, il che fa sospettare l'incidenza – sia pure in forma scherzosa – di un diffuso pregiudizio razziale.

⁸ Id. (1973, II: 261-265; 1911: 181-199; 1912). Per un quadro complessivo cfr. Meda (2012).

⁹ Comoy Fusaro (2009: 79ss).

ricadute nel repertorio narrativo, dove i casi di telepatia, magnetismo, presenze spiritiche, presentimenti, sogni rivelatori, eccetera, sono moltissimi. Si è parlato anche, per un buon numero di racconti, di *science fiction*, genere che prima di *Il dottor Cymbalus* non esisteva in Italia. Nell'insieme, si tratta di un corpus variegato, in cui il motivo scientifico/esoterico si intreccia spesso con altri (specie con quello amoroso), e in cui – insieme con l'ardore del ricercatore dilettante attratto dalla «universa Natura» (Capuana 1884: 131) – si può cogliere la calcolata maestria dello scrittore in cerca di effetti sorprendenti.

Ma c'è ancora dell'altro. Un brivido di apprensione serpeggia nella pagina sia che il “di là” spontaneamente si manifesti “di qua”, sia che qualcuno di propria iniziativa osi spingersi oltre le pratiche note e consentite. In questo secondo caso (che è appunto quello pertinente al nostro discorso) si direbbe che Capuana un po' dia sfogo alla sua *curiositas*, ma un po' anche lasci trapelare qualche perplessità o addirittura rimorso. Fatto sta che nel filone, diciamo così, di sfida ulissidica – un filone in linea di principio favorevole alle fughe in avanti –, in concreto, e sempre più chiaramente col passare del tempo, affiora invece un'allerta, addirittura la denuncia di una *hybris* che la natura violata ineluttabilmente punisce¹⁰. Basti citare l'esordio di *Il domatore di aquile*, dove, per bocca del dottor Maggioni, ricorrente narratore intradiegetico del Capuana maturo e suo paese *alter ego*, si ventila la possibilità di una non lontana catastrofe:

– Sì, a poco a poco, a furia di scienza, arriviamo a falsificare la natura, che però si vendica terribilmente della nostra spensierata improntitudine. Abbiamo rotto il limite, l'armonia, e finiremo – vorrei essere cattivo profeta – con la distruzione della specie umana. (Capuana 1973, III: 303)

Nelle novelle di Capuana colui che azzarda troppo finisce sempre per fare un danno, ad altri e/o a se stesso: e questo sia che l'azzardo abbia una motivazione moralmente discutibile, sia che si tratti di uno slancio di generosità; sia che rimanga nell'ambito di un tor-naconto immediato, sia che si allarghi ad aspirazione prometeica. Un *hapax* è costituito da *Un caso di sonnambulismo*, dove il protagonista Van-Spengel usufruisce di doti supernormali senza saperlo: con

¹⁰ Cfr. Tanteri (2015: 43).

un risultato *double face*, per un verso felice (riesce a catturare un effettato assassino), per l'altro infausto (diventa pazzo)¹¹.

C'è da rimarcare peraltro come le oltranzate prospettate nei primi assaggi del tema godano di vistose attenuanti. Abbiamo appena detto del sonnambulo Van-Spengel, ignaro delle sue mirabilia notturne e comunque pronto a farne buon uso. Quanto al dottor Cymbalus della novella omonima, se è vero che – diversamente da Van-Spengel – è del tutto cosciente allorché decide di attuare un intervento temerario, è anche vero che lo fa solo perché è l'unica *chance* a disposizione («Fui sedotto da una speranza», egli dice alla sua volontaria cavia Usinger, «osai sperare che la natura non sarebbe stata inesorabile»)¹². Non c'è superbia luciferina, né nell'uno né nell'altro. A partire dalla fine degli anni '80 invece va facendosi strada un diverso tipo di personaggio, dalle connotazioni ora serie e ora buffe, in ogni caso poco rassicurante.

Il magnetismo. Si sa che Capuana ne era un adepto e un pubblico sostenitore: eppure nelle sue novelle lo si trova in contesti tutt'altro che celebrativi. In *Ofelia* un pittore punisce l'amante fedifraga magnetizzandola a distanza in modo da farla annegare¹³. In *Fatale influsso* uno scultore, temendo che la moglie non lo ami, ricorre ripetutamente all'azione magnetica per farle confessare la verità, finché la poveretta impazzisce e muore¹⁴. Se pensiamo alla faccenda fiorentina con la Poggi e al fatto che ancora nel '79, ben tre lustri dopo quell'arrischiato esperimento, Capuana si proponeva (e può darsi che l'abbia fatto) di magnetizzare la sua amante "paesana" Beppa Sansone per controllarne la fedeltà, ci viene il sospetto che su simili intrecci – pur tra i piaceri di una rigogliosa inventiva – un po' anche pesino spiacevoli roveli di coscienza¹⁵.

¹¹ Non sappiamo quando e dove sia apparsa per la prima volta la novella *Un caso di sonnambulismo*, datata 1873. La troviamo inclusa, insieme con la precedente *Il dottor Cymbalus*, nella raccolta dell'81 *Un bacio e altri racconti* (ora in Capuana 1973, I: 209-230).

¹² La novella *Il dottor Cymbalus*, datata 1865, apparve per la prima volta su *La Nazione* nel 1867 (ora in Id. 1973, I: 231-249).

¹³ Id. (1897: 89-108).

¹⁴ Id. (1973, III: 222-235).

¹⁵ Com'è noto, nel 1864 lo scrittore aveva messo seriamente a repentaglio la salute della diciottenne Beppina Poggi, sottoponendola a continui trattamenti di magnetizzazione (il resoconto si legge in Id. 1884: 55-128). Per quanto riguarda la Sansone cfr. Di Blasi (1968: 144-145).

Lo spiritismo. Capuana, che in questo campo aveva una collaudata esperienza, era convinto che si trattasse di un mezzo più che lecito per ampliare la conoscenza umana, tanto più che nella condizione medianica egli vedeva analogie con quella dello scrittore. Nella sua narrativa, però, quando gli spiriti si fanno sentire spontaneamente, provocano malessere e paura (*Forze occulte*), o quanto meno incresciosi *qui pro quo* (*Nella pensione*); quando qualcuno li evoca, ci troviamo in mezzo a comiche balordaggini (*Gli scavi di mastro Rocco, Il mago*), o tutto sommato rimane pur sempre il dubbio che si sia trattato di un'impostura (*La evocatrice*)¹⁶.

Materializzazione e smaterializzazione. In *Mondo occulto* si parla con entusiasmo dei «miracoli» effettuabili grazie al «Ragi yog» (o Rāja yoga)¹⁷; ma nella novella *Creazione* i sette anni di noviziato mistico trascorsi in India dal protagonista servono solo a un presuntuoso progetto pigmalionico, finito malamente¹⁸. E ancora: in una lettera aperta a Pirandello apparsa sulla *Gazzetta del popolo* di Torino il 2 gennaio 1906 si legge che un giorno sarà possibile all'uomo spostarsi di colpo lontanissimo con le sue sole forze («e allora addio ferrovie, automobili, treni elettrici!»)¹⁹; nella novella *L'invisibile* invece il solito dottor Maggioli si diverte ai danni di un seguace della Blavatsky e della teosofia indiana, che riesce, sì, a involarsi fuori dalla finestra, ma non a fare ritorno²⁰.

«Maledetti scienziati!» – concludeva irosamente il delegato di *Ofelia* – «Non sanno che inventare per disperazione della polizia». E davvero gli scienziati (o pseudotali) di Capuana ne combinano di tutti i colori: uno inventa un bracciale che misura l'amore, con effetti devastanti sulla propria intimità affettiva (*L'eròsmetro*); un altro sperimenta sulla figlia la fecondazione elettrica, causandone il disonore e la morte (*L'incredibile esperimento*); un altro pretende di dar vita a un capolavoro di Sebastiano del Piombo, e lo riduce a una «vescica sgonfiata» (*La redenzione dei capolavori*); un altro umanizza uno scimmione, infelicitandolo al punto che un bel giorno volontaria-

¹⁶ Capuana (1973, II: 366-376); (1921: 177-187); (1973, II: 65-76, 242-255, 427-432).

¹⁷ Id. (1995: 190ss).

¹⁸ Id. (1973, II: 285-290).

¹⁹ Per questa polemica con Pirandello si veda Tropea (2015).

²⁰ Capuana (1973, II: 295-302).

mente si strozza con la catena a cui è legato (*La scimmia del professor Schitz*); un altro ancora sottopone la moglie a infiltrazioni che dovrebbero fissarne per sempre la bellezza e la giovinezza, e in tal modo le sottrae la bellezza e giovinezza dell'anima (*L'acciaio vivente*)²¹... Il caso più grave è quello del professore che, per avere «dai fatti la conferma di un'ipotesi», non si fa scrupolo di indurre una giovane alla disperazione e al suicidio (*In anima vili*)²².

D'altra parte, come si è detto, Capuana non era uomo da assumere posizioni antiscientifiche: e così capita di trovare, negli stessi racconti incentrati sui disastri del progresso tecnico/conoscitivo, esplicite aperture di credito nei riguardi di esso. Perfino in una novella come la citata *La scimmia del professor Schitz* compare un preambolo che sembra concepito appunto per limitare l'impatto negativo della vicenda sottolineando la funzionalità dello scacco:

[...] i tentativi degli scienziati, qualunque ne sia il risultato, hanno sempre un gran valore. Talvolta si riducono a far scorgere agli studiosi che già stanno su una falsa via. Tornare addietro, per prendere un'altra strada non significa niente. Gli scienziati muoiono, ma la scienza ha la pelle dura: ha l'eternità davanti a sé. (Capuana 1973, III: 267)

Il fatto è che anche l'ottimista Capuana, come il pessimista Verga, vedeva bene i costi della modernità: Verga in termini di lotta sociale, Capuana piuttosto in termini di disumanizzazione e snaturamento. Entrambi d'altra parte sapevano bene che la strada era obbligata; mentre però il cantore dei *Vinti*, grandiosamente e inesorabilmente legato a una *forma mentis* ottocentesca, ne pativa un arresto della creatività, Capuana invece baldanzosamente avrebbe cercato di affrontare le problematiche contemporanee lasciandosi alle spalle l'impostazione e la metodologia positiviste. Con tutte le contraddizioni e gli ondeggiamenti inevitabili in tale transizione.

3. *L'ambizione dell'artista, tra faustismo e inettitudine*

Nella novella *Dolore senza nome* incontriamo uno scultore, Vittorio D'Arèba, alle prese con «un'incredibile impotenza»: per quanto si impegni, non riesce a plasmare come vorrebbe il bozzetto a cui

²¹ Id. (1973, II: 309-313; ivi III: 254-273); Id. (1913).

²² Id. (1973, II: 303-308).

lavora da tempo. Viene da pensare al Lantier di Zola, anch'egli – come abbiamo visto – tormentato dall'*impuissance*, dall'incapacità di realizzare l'idea tanto vagheggiata. Ma l'esito qui è ben diverso, e parrebbe quasi un ammonimento rivolto al *confrère* d'oltralpe: laddove infatti l'artista di Zola si accaniva in maniera insensata sul suo quadro, quello di Capuana invece, dando retta a un amico intenditore, si rende conto dell'efficacia del non finito²³. Insomma, mentre il personaggio zoliano rimaneva prigioniero degli schemi naturalisti del suo autore, la crisi messa a fuoco in *Dolore senza nome* può essere risolta grazie a una trasvalutazione in chiave simbolista²⁴.

L'aspirazione al capolavoro da parte di D'Arèba è presentata come una legittima e sofferta dedizione ai valori artistici. Ma non sempre è così. In una novella del *Decameroncino*, *L'aggettivo*, a smaniare è un poetastro tanto ambizioso quanto ingenuo, il quale, seguendo supinamente i consigli di un acclamato e divistico vate dalla fisionomia chiaramente dannunziana, si riduce al delirio glossolalico²⁵. Altrove prevale il cinismo: in *Segreti d'arte* lo scrittore Luciano Èroli, per completare persuasivamente un suo romanzo a sfondo autobiografico, vorrebbe riannodare i rapporti con l'ex-amante, Laura Lupis; respinto da lei, tenta di forzarla consegnandone le lettere al marito; Laura allora si avvelena, e lui non prova né rimorsi né rimpianti, anzi sfrutta l'accaduto per il proprio trionfo mondano²⁶.

È in questi paraggi che Capuana comincia a delineare il tema dell'inefficienza. Siamo negli anni di Alfonso Nitti ed Emilio Brentani, anch'essi invischiati in presunzioni e conati letterari. Più in generale, le patologie del desiderio e della volontà sono sempre più all'ordine del giorno nella narrativa e nel teatro: e il nostro scrittore tra i primi vi si cimenta, con risultati forse un po' discontinui ma certo assai intriganti.

²³ Sul pregio del non finito Capuana sarebbe ritornato più volte, anche in ambito pittorico: per es. nel romanzo *La Sfinge* (Id. 1897a: 21ss).

²⁴ Id. (1973, II: 393-399). In *Eligio Norsi* (ivi, III: 52-61) compare un altro motivo che era nell'*Oeuvre*, quello dell'artista emarginato dal gusto corrente; nella figura di Eligio però è del tutto assente il motivo dell'ambizione. Su entrambe le novelle considerazioni interessanti si leggono in Damigella (2012: 131ss).

²⁵ Capuana (1973, II: 266-271). Di questa deliziosa novellina deve essersi ricordato Brancati per il suo racconto *Singolare avventura di Francesco Maria*.

²⁶ Capuana (1900: 9-31). Col titolo *Riaverti...* la novella ritornerà nell'omonima raccolta postuma (Id. 1920: 5-26).

Dapprima è il ben noto motivo dell'impotenza a suggerire un approfondimento psico-sociologico nuovo. In un racconto del '93, poi collocato ad apertura del volume *Fausto Bragia e altre novelle*, il protagonista è uno squattrinato e incattivito maestro di musica, che – grazie alla relazione con una signora della buona società – spera di vedersi spalancare le porte del successo. Ma non solo non riesce a portare avanti l'opera iniziata tanti anni prima, per giunta ben presto si stanca dell'amante. Tenta perciò di sbarazzarsene per poter contrarre un matrimonio conveniente. Sennonché la sua delittuosa macchinazione si ritorce contro di lui: invece della donna a morire è il marito e Bragia si trova quindi costretto a sposare la vedova. Il «miraggio della gloria» si è tradotto in un'«aridità di cuore» che ha fatto del talentuoso musicista un maldestro e infelice assassino²⁷.

La scelta del nome Fausto non è casuale. Richiami ancora più espliciti al capolavoro goethiano si trovano nel romanzo *La Sfinge*, il cui protagonista – questa volta un drammaturgo – è ossessionato dal desiderio di «arrestar l'ora, come Fausto» (Capuana 1897a: 119). Invaghitosi di Fulvia, una donna sfuggente che da un canto sembra contraccambiarlo ma dall'altro gli oppone un suo oscuro legame, Giorgio Montani dapprima è ben lieto di accantonare il teatro per dedicarsi all'amore, ma poi, temendo che il suo bel «sogno» si infranga, decide di «arrestar l'ora col modo che a Fausto non era passato pel capo», ossia suicidandosi (ivi: 123). Se del personaggio goethiano Bragia mostrava di avere più che altro la voglia di piaceri materiali, Montani invece esprime qualcosa dello *Streben*, sia pure in tono minore, commisurato al contesto borghese. L'uno e l'altro testimoniano un irriducibile contrasto tra arte e vita: i termini in cui tale contrasto si pone non sono ovviamente quelli laceranti che focalizzerà Thomas Mann, ma bastano a provare la recisa refrattarietà del nostro scrittore a ogni estetismo.

Velleitarismo, egocentrismo, ambizione e senso di frustrazione, disadattamento. Da qui alla dichiarata «inettezza» del protagonista di *Rassegnazione* il passo è breve. Già dalla nota redazionale, che –

²⁷ Id. (1897b: 1-50). La trama della *Venere infernale* sembra un omaggio alla *Vénus d'Ille* di Mérimée e quindi ventila un motivo “fantastico”, mentre la faccenda delle spore di carbonchio sposta sul versante drammatico quel motivo batteriologico altrove svolto in chiave comica (*I microbi del signor Sferlazzo, Ah! la Scienza*).

conformemente a una richiesta dell'autore²⁸ – accompagnava l'anticipazione del romanzo apparsa sul *Marzocco* del 15 marzo 1896, emerge una precisa linea narrativa fondata sullo studio di un modernissimo «dissidio fra il reale e l'ideale»:

Il romanzo del quale diamo qui un saggio è in forma autobiografica; e il protagonista rappresenta quella classe di spiantati, dei quali la civiltà moderna ha accresciuto enormemente il numero, che hanno ideali sproporzionati alle forze intellettuali, fisiche, economiche, sociali, e che sono tanto più infelici quanto più hanno coscienza del dissidio fra il reale e l'ideale. Il protagonista all'ultimo si rassegna alla fatalità delle circostanze e riconosce che è anche un servire all'ideale il fare con umili forze il più umile bene. Da questo il titolo del romanzo: *Rassegnazione*, che non è però un romanzo a tesi. (Capuana 1896)

Le ultime righe, in cui, a giustificazione del titolo, si accenna a quella che avrebbe dovuto essere la conclusione del romanzo, potrebbero far sospettare un arretramento banalmente moralistico. Certo, lo scrittore che aveva provato «sgomento» di fronte all'epilogo di *Decadenza*, non voleva che il suo Dario precipitasse – come Renaldi – «verso la catastrofe della più profonda abiezione» (Capuana 1898: 119, 122). Tuttavia l'edizione definitiva di *Rassegnazione* prenderà una piega assai meno netta rispetto a quella programmata nel '96. Il protagonista-narrante, sconfitto nelle sue aspirazioni e preda di una disperata *débauche*, sembrerà, sì, trovare una ragione di vita nel prendersi cura di un'orfanella, ma lo sforzo compiuto nell'educarla avrà le stimate dell'arroganza pigmalionica (e abbiamo già visto a proposito della novella *Creazione* con quale alone negativo il mito riecheggi in Capuana). Alla fine Dario si mostra dilaniato dal dubbio: non avrà messo in pericolo l'equilibrio psicologico della giovane unicamente «per soddisfare il proprio orgoglioso capriccio di uomo annoiato e deluso?». «Ho fatto bene? Ho fatto male?», si chiede. A rispondergli è – pascolianamente²⁹ – il «lugubre lamento del chiù» (Capuana 1907: 315-316).

²⁸ Cfr. Pasquini (2000: 20), a cui rimandiamo anche per quanto riguarda la più che decennale gestazione di *Rassegnazione* e le varianti tra l'edizione a stampa e il manoscritto (ivi: 59-62). Una rivalutazione del romanzo era già in Pullini (1986), che per primo ne ha messo in luce l'«osmosi» con la contemporanea narrativa dell'inetitudine.

²⁹ Ricordiamo che «L'assiuolo» di Pascoli apparve per la prima volta sul *Marzocco* del 3 gennaio 1897.

All'amico Gualdo Capuana rimproverava un eccesso di «tutela» sulle sue creature, per aver continuato «a narrare fin là dove il dialogo drammatico vorrebbe sgorgare impetuoso» (Capuana 1898: 125-126). È un'annotazione che va oltre il canone dell'impersonalità: l'idea che solo attraverso la parola diretta dei personaggi si possa farne venire a galla la dimensione profonda accenna infatti a un soggettivismo già di tipo "pirandelliano". In questa direzione appunto muove la scelta della prima persona per *Rassegnazione*. Dario si sofferma sui momenti principali della propria esistenza presentandosi ora come una vittima del destino e ora come un colpevole egoista: prima avvilito dal confronto con l'espansiva vitalità del padre, poi sicuro di sé al punto da immaginarsi scrittore geniale o padre di un superuomo, scombussolato dai fallimenti e di nuovo immerso in un progetto che potrebbe essere di «umile bene» come di protervo dominio, egli sostanzialmente non riesce a valutarsi. Eppure proprio in questo approdo a «un desolatissimo punto interrogativo» è il segno della sua maturazione: l'inetto ha capito che la "sua" verità si scontra con altre verità, ha capito che bisogna diffidare anzitutto di se stessi.

BIBLIOGRAFIA

- Capuana, Luigi, 1880. *Studi sulla letteratura contemporanea. Prima serie*, Milano, Brigola.
- , 1884. *Spiritismo?*, Catania, Giannotta.
- , 1896. «Frammento (dal romanzo "Rassegnazione")», in *Il Marzocco*, 15 marzo.
- , 1897a. *La Sfinge*, Milano, Brigola.
- , 1897b. *Fausto Bragia e altre novelle*, Catania, Giannotta.
- , 1898. *Gli "ismi" contemporanei (Verismo, Simbolismo, Idealismo, Cosmopolitismo) ed altri saggi di critica letteraria ed artistica*, Catania, Giannotta.
- , 1899. *Cronache letterarie*, Catania, Giannotta.
- , 1900. *Anime a nudo. Novelle*, Roma, Società Editrice Nazionale.
- , 1901. *Il benefattore*, Milano, Aliprandi.
- , 1902. «Emilio Zola», in *Il Marzocco*, 7/40 (5 ottobre).
- , 1907. *Rassegnazione. Romanzo*, Milano, Treves.
- , 1911. *Perdutamente! Novelle*, Ancona, Puccini.
- , 1912. *Gli "Americani" di Ràbbato. Racconto*, Milano-Palermo-Napoli, Sandron.
- , 1913. «L'acciaio vivente», in *Giornale d'Italia*, 11 agosto.

- , 1920. *Riaverti... Novelle postume*, Milano, Vitagliano.
- , 1921. *Come l'onda... Novelle*, Palermo, Sandron.
- , 1973. *Racconti*, a cura di Enrico Ghidetti, 3 voll., Roma, Salerno.
- , 1995. *Mondo occulto*, a cura di Simona Cigliana, Catania, Edizioni del Prisma.
- Carmina, Claudia, 2013. «Le trame dell'ambizione nell'opera di Federico De Roberto», in *Oblío*, 3, 11, pp. 14-26.
- Comoy Fusaro, Edwige, 2009. *Forme e figure dell'alterità. Studi su De Amicis, Capuana e Camillo Boito*, Ravenna, Pozzi.
- Damigella, Anna Maria, 2012. *Luigi Capuana e le arti figurative*, Milano, Led.
- Di Blasi, Corrado, 1968. *Luigi Capuana originale e segreto*, Catania, Giannotta.
- Gualdo, Luigi, 1892. *Decadenza*, Milano, Treves.
- Meda, Ambra, 2012. «“Paese Moloch” o “Eden paradisiaco”? Gli Stati Uniti d'America nella letteratura d'inizio '900 fra realtà e immaginazione», in Alberto Beniscelli / Quinto Marini / Luigi Surdich (Éds), *La letteratura degli italiani: rotte confini passaggi*, Atti del XIV Congresso nazionale ADI - Sessioni parallele, Università degli studi di Genova (<<http://www.italianisti.it/>>).
- Meneghel, Luca, 2011. «Luigi Capuana critico letterario del “Corriere della sera”», in *ACME - Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Milano*, 64/2, pp. 157-179.
- Pasquini, Luciana, 2000. «Introduzione» a Luigi Capuana, *Rassegnazione*, Roma, Bulzoni.
- Pullini, Giorgio, 1986. «Capuana: “Rassegnazione” fra inetti e superuomini», in Id., *Tra esistenza e coscienza. Narrativa e teatro del '900*, Milano, Mursia, pp. 113-137.
- Raya, Gino, 1969. *Bibliografia di Luigi Capuana*, Roma, Ciranna.
- Tanteri, Domenico, 2015. «Capuana fantastico (e fantascientifico)», in *Annali della Fondazione Verga*, n.s., 8, pp. 21-44.
- Tropea, Mario, 2015. «Pirandello e Capuana: lettere aperte a spiriti e fantasmi», in Id., *Nomi, ethos, follia, “discordanze” negli scrittori italiani tra Ottocento e Novecento*, Caltanissetta, Lussografica, pp. 185-214.
- Zola, Émile, 1886. *L'oeuvre*, Paris, Charpentier.

Giuseppe Noto

LA FILOLOGIA ROMANZA A SCUOLA:
RIFLESSIONI DI UN FILOLOGO ROMANZO
PRESTATO ALLA FORMAZIONE DEGLI INSEGNANTI*

Propongo qui, in omaggio a Margherita, alcune riflessioni nate durante la mia ventennale esperienza di formatore di insegnanti. E in particolare vorrei ragionare su quanto l'apporto della disciplina che nell'ordinamento dei settori scientifico-disciplinari dell'Università italiana va sotto la denominazione di *Filologia e linguistica romanza* possa essere importante per la formazione dei futuri (e degli attuali) docenti della scuola secondaria.

Secondo le *Indicazioni nazionali per i Licei*¹, e più precisamente secondo le *Linee generali e competenze* legate all'insegnamento di *Lin-*

* Rielaboro e approfondisco alcuni spunti contenuti in due miei interventi presentati in diverse, ma complementari, occasioni: la relazione su *La linguistica romanza di fronte alle "Indicazioni nazionali riguardanti gli obiettivi specifici di apprendimento" della scuola secondaria* proposta nel corso del seminario nazionale su *La filologia romanza e i nuovi programmi scolastici*, svoltosi a Roma (presso la Sapienza) il 20 marzo 2015; e la relazione dal titolo *Datemi un testo e ve lo sbranerò: l'analisi del testo tra educazione linguistica ed educazione letteraria*, tenuta durante il convegno su *Lingua e letteratura nella scuola secondaria di II grado: nuovi bisogni educativi e ridefinizione del canone*, tenuto a Torino (Università degli Studi) il 22 ottobre 2015.

¹ Decreto interministeriale 7 ottobre 2010, n. 211 («Schema di regolamento recante "Indicazioni nazionali riguardanti gli obiettivi specifici di apprendimento concernenti le attività e gli insegnamenti compresi nei piani degli studi previsti per i percorsi liceali di cui all'articolo 10, comma 3, del decreto del Presidente della Repubblica 15 marzo 2010, n. 89, in relazione all'articolo 2, commi 1 e 3, del medesimo regolamento"»). Il decreto è consultabile su <<http://www.gazzettaufficiale.it/gunewsletter/dettaglio.jsp?service=1&datagu=2010-12-14&task=dettaglio&numgu=291&redaz=010G0232&tmstp=1292405356450>> (data ultima consultazione: 3-3-17). Non prendo in considerazione per motivi di spazio le *Indicazioni nazionali per la Scuola secondaria di primo grado* né le *Linee guida per gli Istituti tecnici* e quelle *per gli Istituti professionali*, ma si potrebbero fare ragionamenti analoghi.

gua e letteratura italiana, «al termine del percorso liceale lo studente» ha «una complessiva coscienza della storicità della lingua italiana, maturata attraverso la lettura fin dal biennio di alcuni testi letterari distanti nel tempo, e approfondita poi da elementi di storia della lingua, delle sue caratteristiche sociolinguistiche e della presenza dei dialetti»; lo studente medesimo (*ibidem*) dovrà inoltre acquisire «un metodo specifico di lavoro, impadronendosi via via degli strumenti indispensabili per l'interpretazione dei testi: l'analisi linguistica, stilistica, retorica»; e avrà «compiuto letture dirette dei testi (opere intere o porzioni significative di esse, in edizioni filologicamente corrette)» e «preso familiarità con le caratteristiche della nostra lingua letteraria, formatasi in epoca antica con l'apparire delle opere di autori di primaria importanza». E ancora le medesime *Indicazioni nazionali, sub Obiettivi specifici di apprendimento (Lingua)* del *Primo biennio*, affermano che l'allievo al termine, appunto, dei primi due anni «affronterà, in prospettiva storica, il tema della nascita, dalla matrice latina, dei volgari italiani e della diffusione del fiorentino letterario fino alla sua sostanziale affermazione come lingua italiana».

Come si vede, si tratta di aspetti di metodo e di contenuto che – sia nella prassi didattica sia negli “equilibri” degli statuti epistemologici delle discipline universitarie (e delle relative declaratorie ministeriali) – vengono per lo più o addirittura del tutto affidati al settore scientifico-disciplinare L-FIL-LET/09 (Filologia e linguistica romanza, appunto). E tuttavia a giustificare un ragionamento sull'importanza della nostra disciplina nella formazione degli insegnanti c'è molto di più delle pur fondamentali *Indicazioni nazionali*: ci sono alcune emergenze educative e c'è l'idea stessa di un insegnamento (o meglio: di un insegnamento/apprendimento) che nel sistema formativo tutto possa (tentare almeno di) porvi rimedio.

Mi soffermerò qui brevemente su due fra tali emergenze educative, quelle che a me paiono le più gravi perché rischiano di diventare (e forse già sono diventate) vere e proprie emergenze democratiche: 1) l'“ineducazione” linguistica dei nostri adolescenti e 2) la loro dimensione egocentrata e puramente sincronica.

* * *

1. In questi venti anni come formatore di insegnanti sono andato stratificando un notevole sconcerto ogni volta che scopro (e sco-

pro) che un documento-monumento per me “sacro” come le *Dieci tesi per l'educazione linguistica democratica* del Giscel (Gruppo di Intervento e Studio nel campo dell'educazione linguistica) era (ed è) del tutto, o quasi, sconosciuto; e che erano (e sono) del tutto, o quasi, assenti nella didattica della lingua italiana sia i presupposti teorici sia le prassi legate al concetto di *educazione linguistica*. Ricordo che

le Dieci tesi [...] sono un testo collettivo preparato dai soci del GISCEL nell'inverno e primavera del 1975 e definitivamente approvato in una riunione tenutasi alla Casa della Cultura di Roma il 26 aprile 1975. Con tale testo il GISCEL, un gruppo costituitosi nel 1973 nell'ambito della SLI [= Società di Linguistica Italiana], intende definire i presupposti teorici basilari e le linee d'intervento dell'educazione linguistica, proponendole all'attenzione degli studiosi e degli insegnanti italiani e di tutte le forze che, oggi, in Italia, lavorano per una scuola democratica².

Si tratta di un testo che ha dunque superato i quarant'anni e che (al di là di alcuni tratti lessicali, per così dire, fortemente connotati storicamente e del tutto attingibili semanticamente solo calandosi appieno nel clima sociale e culturale degli anni Settanta) mantiene ancora a mio avviso del tutto inalterata la sua valenza e la sua importanza (la sua “forza propulsiva”) per chiunque si occupi di insegnamento (insegnamento della lingua italiana e insegnamento *tout court*), a tutti i livelli (dalla Scuola per l'infanzia all'Università). Io lo presento sempre ai miei corsisti e sempre ne nasce una discussione feconda e interessante. E lo presento sia per il suo valore intrinseco sia perché permette di riflettere sul fatto che qualunque discorso sulla didattica non può prescindere dagli obiettivi e dalle finalità di un determinato *curriculum* formativo e della scuola in generale, e quindi dalla funzione che l'insegnamento di ogni singola “materia” e del complesso delle “materie” ha nella formazione di un giovane oggi. Lo statuto delle singole materie e le loro reciproche interrelazioni non sono (starei per dire: ovviamente) storicamente immutabili, ma cambiano in funzione dei nuovi bisogni formativi. Si tratta di intendersi su quali siano *oggi* i “nuovi bisogni formativi”. È un errore – credo – sia fare della scuola un *locus* più o meno *amoenus* a difesa dei valori del passato e tagliato fuori dallo sviluppo della società con-

² Cito da <<http://www.giscel.it>> (data ultima consultazione: 3-3-17).

temporanea sia (come ha ben scritto Romano Luperini) «adeguare passivamente a esigenze esclusivamente tecniche o, peggio, mercantili che ridurrebbero drasticamente la possibilità di un insegnamento critico, formativo, problematico»³.

La Scuola deve concepire le “materie scolastiche” non come semplici ripartizioni amministrative, bensì come parti, che assumono senso soltanto nella loro reciproca relazione, della cultura (antropologicamente intesa) di una comunità, quella cultura che la comunità stessa ritiene indispensabile trasmettere ai suoi membri più giovani, al fine di formare cittadini consapevoli, cioè non meri contenitori di informazioni e/o competenze tecnico-specialistiche, ma persone dotate di una formazione globale che li renda in grado sia di percepire la *complessità* del mondo che li circonda (o che è dentro di loro) e rapportarsi criticamente con essa (*decifrarla*, o almeno tentare di decifrarla) sia di comunicare se stesse nel modo più completo possibile.

Percepire la complessità del reale, dicevo; e comunicare la complessità del reale. E va da sé (il dato è banale, ma spesso – credo – nella pratica dell’insegnamento ce ne dimentichiamo) che per l’una e per l’altra operazione è necessario possedere pienamente un codice, o meglio una serie di sottocodici che permettano, appunto, di decodificare e di comunicare nel modo più completo possibile. Quando parlo di “ineducazione” linguistica penso all’incapacità di essere stilisticamente multilingui (come avrebbe detto John Lyons, vedi *infra*), ove nell’avverbio “stilisticamente” va compresa tanto la dimensione diafasica quanto la dimensione diamesica. Si tratta, in sostanza, di lavorare affinché lo studente possa avere piena consapevolezza linguistica, da sostanziare a mio parere secondo almeno tre competenze: a) comprendere che esistono sempre differenze strutturali tra lingua parlata e lingua scritta, che dipendono da motivi funzionali, storici e culturali e che tali differenze variano diatopicamente da una lingua ad un’altra e diacronicamente all’interno della stessa lingua; b) controllare le differenze significative di registro e adeguare la struttura degli enunciati in relazione ai contesti specifici e alle specifiche intenzioni comunicative; c) produrre una riflessione metalinguistica, declinazione *sub specie particolari* di una più generale capacità di dare razionalità ad un insieme di dati tramutandoli in struttura (o siste-

³ Luperini *et al.* (1998: 1-2).

ma), questione fondamentale di fronte ad una generazione che pare ormai in balia di una sorta di entropia del sistema di valori di riferimento e della conseguente perdita del *sensu* (di ogni senso).

A questo riguardo mi pare evidente che la Filologia (e Linguistica) romanza può offrire strumenti utilissimi da “spendere” in aula, per la sua costituzionale tendenza a lavorare sull’interrelazione tra le dimensioni diafasica, diatopica, diacronica e diamesica, nonché per la sua capacità di allargare oltre il testo letterario il panorama delle tipologie testuali utilizzate in classe (e d’altro canto spesso le *Indicazioni nazionali* insistono sulla «grande varietà di testi proposti allo studio»). E non sarà di secondaria importanza rilevare qui come la Filologia (e Linguistica romanza) ponga al centro della propria attenzione (e dunque indichi come ineludibile nella prassi didattica) il testo, inteso (nella sua *produzione* e nella sua *ricezione*) come *cantiere di lavoro*.

Se davvero (secondo i noti insegnamenti di Roman Jakobson) nell’uso concreto del linguaggio prevale sempre una delle sue funzioni, e la strutturazione di un messaggio dipende anzitutto dalla funzione in esso predominante⁴, lo studente deve essere messo in grado di avere competenze linguistiche (passive e attive) in rapporto ad ogni tipo di messaggio, deve cioè essere messo nelle condizioni di maneggiare con competenza e con coscienza tutte le funzioni del linguaggio (nelle sue diramazioni diamesiche: scritto/orale). Non solo: poiché non c’è testo nel quale non ci sia (oltre alla funzione prevalente) la presenza più o meno forte e più o meno esplicita di altre funzioni, ecco che diventa fondamentale per l’acquisizione di una coscienza davvero critica la capacità di decodificare e interpretare il più possibile in profondità ogni tipo di messaggio.

Come permettere, allora, allo studente, di avere piena competenza linguistica, intesa come l’«abilità di un parlante a controllare le differenze significative di registro e ad adeguare la struttura dei suoi enunciati agli specifici contesti, *alla luce delle sue intenzioni comunicative*»⁵?

Non si tratta – credo – di rimuovere, per così dire, dal patrimonio linguistico dello studente i linguaggi non-standard o i registri informali che egli possiede, e che anzi quasi sempre coincidono *in*

⁴ Cfr. Jakobson (1966: 185ss).

⁵ Lyons (1984: 301), corsivo mio.

toto con quel patrimonio: perché quei registri informali sono fondamentali per la comunicazione in *certi* contesti e per *certe* funzioni del linguaggio; si tratta, invece, di giustapporre ad essi la coscienza che esistono un linguaggio *standard* e registri (cioè variazioni stilistiche determinate dal contesto e dalla funzione della comunicazione), che sono fondamentali in *altri* contesti e per *altre* funzioni del linguaggio, coscienza accompagnata dalla acquisita consapevolezza che senza gli strumenti per decodificare o produrre messaggi relativi a *tutte* le funzioni che il linguaggio può avere bisognerà inevitabilmente accontentarsi della proposizione e della decodificazione (cioè dell'interpretazione) di messaggi operate *da altri*.

La via è insomma – a mio parere – quella di far acquisire agli studenti la consapevolezza che la lingua e, per così dire, i diversi “linguaggi funzionali” (cioè dipendenti dalla funzione e dal contesto) sono codici strutturati in un insieme di norme storicamente mutevoli e storicamente e socialmente determinatesi (il che – detto per inciso – aiuta a far comprendere i concetti di “norma” e di “convenzione” sociale, oggi difficilmente attingibili dai nostri studenti).

È buona norma didattica (quante volte ce lo siamo detto e ce lo siamo sentiti dire!), quando si vuole affrontare un argomento, partire dal “già noto” da parte degli studenti. Bene: è un fatto che il giudizio che ha caratterizzato i grammatici fino a pochi anni fa a favore della lingua *standard* nella sua forma scritta è in realtà un pregiudizio: le varietà non-*standard* della lingua sono in genere altrettanto regolari e sistematiche della lingua letteraria *standard* e hanno le loro norme di correttezza, immanenti nell'uso dei parlanti nativi. Si tratta, dunque, di fare acquisire coscientemente allo studente la natura regolare e sistematica delle varietà linguistiche non-*standard* che egli utilizza, e il fatto che tali varietà sono funzionali a certi contesti e a certi ambiti e non ad altri, in modo da poter successivamente far acquisire la coscienza della necessità di altre varietà linguistiche funzionali ad altri contesti, varietà della cui sistematicità si dovranno e potranno impadronire, perché ormai in possesso del fondamentale concetto di *struttura linguistica*.

Non solo: aggiungo che a me pare oggi più che mai indispensabile porre lo studente in condizione di decodificare la “valanga” di *messaggi* che continuamente lo travolge (che significa soprattutto decodificare l'*intenzione* prevalente di quei messaggi), aiutandolo a co-

gliere le specificità di tutte le tipologie testuali, secondo le indicazioni di Jakobson cui sopra accennavo. Sbranare ogni tipo di testo in classe, dunque: perché lo studente possa fornirne un'interpretazione fondata e razionalmente comunicabile (e in tal modo si getteranno, peraltro, le basi per il "conflitto delle interpretazioni", il confronto tra gli individui-studenti che costituiscono la classe come comunità ermeneutica, secondo la nota espressione di Romano Lupertini). E uso qui il verbo "sbranare" in senso proprio: "rompere in brani" (come dice il *Vocabolario della Crusca* sin dalla sua prima edizione⁶), ovvero (nel lavoro cogli studenti) rompere l'unità del messaggio testuale e rintracciare in esso i suoi elementi costitutivi, significativi e significanti, connotativi: insomma, le sue strutture profonde, i suoi elementi specifici, quelli che lo distinguono da tutte le altre tipologie testuali.

Come si inserisce in questo quadro nello specifico la questione dell'insegnamento della letteratura? Preciso subito (a scanso di equivoci e per non essere coinvolto in lotte intestine tra cosiddetti "linguisti" e cosiddetti "letterati", lotte che, per quel che ne so, sono ahimè già in atto) che quel che dirò non riguarda l'insegnamento della letteratura *tout court* ma l'insegnamento della letteratura solo e soltanto per ciò che riguarda l'educazione letteraria come strumento di educazione linguistica. E preciso anche che non intendo entrare, se non tangenzialmente, nella questione della cosiddetta "didattica per competenze" *sub specie letteraria*, anche perché confesso che la sto ancora studiando, nel tentativo di comprenderla a fondo. E però sarà a mio avviso opportuno sottolineare sin da subito che in un quadro, come quello attuale, che è certo deprimente sul piano delle competenze linguistiche dei nostri studenti, bisognerà pur porsi il problema delle priorità (che cosa è più importante fare in classe, su quali competenze "lavorare"). Sarò volutamente e (forse provocatoriamente) *outré*: in una scuola secondaria di secondo grado dove gli studenti faticano a comprendere un elzeviro giornalistico di media difficoltà o a distinguere un testo conativo da un testo referenziale (un messaggio pubblicitario o propagandistico da uno informativo), non sarà necessario rinunciare a parte dei cosiddetti "conte-

⁶ *Vocabolario della Crusca*¹, s.v. (consultato nella «Biblioteca virtuale» rinvenibile su: <<http://www.accademiadellacrusca.it>>); data ultima consultazione: 3-3-17.

nuti” (letterari) delle ore di Italiano, e dunque ridefinire il canone (o comunque cominciare a chiedersi su quali basi giungere a una ridefinizione del canone)? Di fronte all’emergenza (educativa e nel contempo democratica) legata all’(in)educazione linguistica dei nostri studenti, stiamo ancora a chiederci se fare un canto in più o in meno di Dante o una novella in più o in meno di Boccaccio?

Arrivando, per questa via, nello specifico alla questione dell’educazione letteraria come strumento di educazione linguistica, sintetizzo qui per comodità di chi legge le caratteristiche della cosiddetta “funzione poetica” secondo la prospettiva di Jakobson più volte ricordata: essa è

orientata sul messaggio stesso, mira ad attirare l’attenzione del destinatario sulla forma, appunto, del messaggio. Questo è autoriflessivo; attira l’attenzione sulla propria forma concreta, sui materiali verbali (o d’altro genere, se si tratta di un messaggio non verbale) che lo costituiscono, sulla concreta realtà dei *significanti* (contrapposti ai *significati*).

Si apre qui, tra i messaggi in cui prevale la funzione poetica e tutti gli altri messaggi, una dicotomia [...]. È la contrapposizione tra *a.* il messaggio autoriflessivo e *b.* il messaggio transitivo [...]: il primo costringe a fissare l’attenzione su di sé; il secondo la lascia filtrare, si serve strumentalmente del materiale verbale per rimandare in modo diretto ad una significazione determinata. Il primo è strutturato [...] in modo *ambiguo* (trattiene su di sé l’attenzione, oltre a rimandare a un referente); il secondo è strutturato in modo da rimandare immediatamente al referente⁷.

Il giusto rifiuto non per lo strutturalismo di per sé ma per certi meccanicismi dello strutturalismo (quante analisi narratologiche, quanti attanti e aiutanti e oppositori hanno funestato le nostre ore in classe come studenti e come docenti!) non deve a mio avviso tramutarsi in rifiuto della centralità del testo: è anzi oggi più che mai necessario richiamare l’attenzione su tale centralità, mettere al centro il testo (letterario) per chiedersi: quali sono le specificità del messaggio letterario, quelle che lo rendono diverso da tutti gli altri messaggi e ne determinano la fondamentale importanza («non importa soltanto quel che si dice, ma anche come lo si dice», ovvero, banalizzando e semplificando: la forma non è sovrastruttura, esteriorità estetizzante, ma struttura che determina il messaggio letterario e

⁷ Ceserani / De Federicis (1980: 40).

che contribuisce a creare un sovransenso, un ulteriore significato oltre a quello del referente cui rimanda).

Nella cosiddetta “scuola delle competenze” oggi tanto in auge quanto, a mio parere, poco perspicua per molti addetti ai lavori, a me pare che la competenza più rilevante da creare negli studenti studiando la letteratura sia di saper leggere e interpretare un testo letterario, giungendo in tal modo (e anche grazie alla capacità maieutica dell’insegnante) a concetti di “poetica” e di “storia letteraria”: quei concetti dai quali invece spesso gli studenti, leggendoli sul manuale (nella “teoria”, come a volte dicono), partono, di modo che poi, nella peggiore delle ipotesi, non leggono i testi (considerati inutili appendici del “programma” di “storia della letteratura”) o, nella migliore delle ipotesi, li leggono vedendo in essi solo e soltanto quello che il manuale (la critica letteraria) ha detto loro che vi può vedere.

2. La dimensione che chiamerei “puntiforme” (egocentrata e puramente sincronica) degli adolescenti, che vivono immersi nel (proprio) presente e hanno una percezione “corta” del passato, ha come esiziale conseguenza l’incapacità di collegare in un sistema organico dotato di senso elementi apparentemente lontani tra di loro nello spazio o nel tempo o nella dimensione culturale. La domanda sottesa ai processi cognitivi dello studente è: «qual è il mio senso?» e non «qual era il senso dei miei predecessori?» o «qual è il senso dei miei vicini?». È necessario dunque sviluppare percorsi formativi che permettano di far passare gli studenti da una dimensione puramente individuale o di gruppo ad una dimensione sociale, dal tempo psicologico (percezione egocentrica del tempo, dimensione soggettiva delle esperienze) e dal tempo cronologico (che procede per scansioni uguali e omogenee: ore, giorni, ecc.) al tempo storico (che procede aritmicamente, per movimenti discontinui, che vede diversi “tempi storici” convivere e che, soprattutto, non coincide con il succedersi cronologico degli avvenimenti). E non v’è chi non veda come molto abbia da dire in proposito (in termini di contenuti e di metodi) la Filologia (e Linguistica) romanza, in particolare per le sue implicazioni di ordine diacronico: si pensi soltanto alle potenzialità didattiche di concetti di base quali, per fare alcuni esempi, quelli di “mutamento linguistico”, “frammentazione linguistica”, “sostrato”, “su-

perstrato”, “adstrato”, “latino volgare”. Aggiungo che le componenti comparatistiche connaturate alla nostra disciplina possono attecchire in modo fertile sulle strutture cognitive degli studenti, poiché li fanno, per così dire, “rimbalzare” continuamente dalla loro dimensione (egocentrata e puramente sincronica, per l’appunto) a quella in cui possono trovare le risposte alle domande (prima citate) «qual era il senso dei miei predecessori?» o «qual è il senso dei miei vicini?».

* * *

In sintesi: di fronte alle emergenze educative e democratiche di cui stiamo discutendo l’insegnamento/apprendimento nella Scuola secondaria non può essere inteso come un passaggio di dati e/o competenze tecnico-specialistiche dal docente/dispensatore al discente/contenitore: esso dovrà strutturarsi come un processo (dalle mille implicazioni e talmente complesso da non poter mai essere del tutto riconducibile a modelli e schemi preconfezionati) sempre e comunque finalizzato alla formazione non di specialisti delle singole materie scolastiche ma di cittadini consapevoli che siano in grado di: 1) percepire la *complessità* del reale; 2) rapportarsi criticamente ad essa per decifrarla e interpretarla, o almeno tentare di decifrarla e interpretarla; 3) esprimere sensatamente e con raziocinio la propria voce *in capitulo* nei vari ambiti della vita sociale in cui si trovano a operare. In sintesi ulteriore (e un po’ rozza), intendo dire che è necessario insegnare nella Scuola secondaria non le proprie materie ma *attraverso le proprie materie*: se intendiamo in questo modo l’insegnamento/apprendimento, la disciplina che le declaratorie ministeriali denominano Filologia e linguistica romanza può offrire un grande (e forse insostituibile) contributo, in ragione dello statuto epistemologico che le è proprio, delle caratteristiche delle questioni che affronta e dei principi metodologici che la contraddistinguono: tali questioni e tali principi a me appaiono, infatti, di per sé di alto valore formativo e sul piano degli studi umanistici e sul più generale piano, per così dire, transdisciplinare e trasversale (metacognitivo), poiché uniscono – come elementi di un unico *sistema* analitico ed esegetico – la linguistica, la storia letteraria e l’ecdotta, per di più in una dimensione che è costituzionalmente storica e comparatistica.

Le potenzialità didattiche, educative ed euristiche della comparazione (se scientificamente fondata e non generico e impressioni-

stico accostamento) sono un dato assodato e non mette qui conto discuterne. Mi limito ad accennare brevemente ad alcuni esempi concreti che chiamano direttamente in causa la Filologia (e Linguistica) romanza. Per tanti anni in questo Paese si è parlato (anche ad altissimi livelli istituzionali) di dialetti e di rapporto lingua/dialetto in termini che definire strumentali (politicamente strumentali) sarebbe eufemistico. Nella mia attività di formatore di insegnanti ho potuto toccare con mano quali potenzialità in termini di competenze (sul piano di categorie – fondamentali ma troppo spesso misconosciute – della storiografia, del diritto, della storia della cultura, della storia delle istituzioni) siano insite in un ragionamento scientificamente fondato sui differenti processi che nell’Europa romanza hanno portato all’affermazione di una lingua nazionale (o di più lingue nazionali). O sui complessi sviluppi (e viluppi) storici, culturali, sociali e linguistici che in Italia hanno condotto alla nascita dei cosiddetti “italiani regionali” (o “sovraregionali”), con la conseguente riflessione da parte dello studente – spesso superciliosamente convinto di essere il portatore della “correttezza” rispetto al compagno di banco portatore di un diverso italiano regionale – sul concetto di scarto dalla norma, ai livelli non solo lessicale e fonetico (quelli meno significativi quando studiamo le strutture linguistiche profonde), ma soprattutto morfologico e sintattico. E aggiungo che forse in questo modo (ovvero ancorandole ad uno studio su fatti linguistici concretamente facenti parte dell’esperienza dell’adolescente) agli studenti saranno più accessibili le categorie stesse di fonetica, lessico, morfologia, sintassi.

* * *

Non sono così ingenuo da non sapere che alcuni potrebbero vedere in quel che ho qui sostenuto una sorta di attentato all’integrità degli studi filologici, già così vilipesi da questi nostri tempi di veloce superficialità e di superficiale velocità, già così schiacciati dall’«assedio del presente» (secondo il titolo di un bel saggio di Claudio Giunta di qualche anno fa)⁸. E tuttavia bisognerà pur riconoscere che (come si diceva già nella *Presentazione* del seminario sulla didattica della filologia romanza svoltosi a Roma l’11 marzo 2014 per le cure della

⁸ Giunta (2008).

Società Italiana di Filologia Romanza, della quale Margherita è stata prima vicepresidente e poi presidente tra il 2003 e il 2011)

certo, possiamo lasciare che le cose facciano il loro corso e consolarci pensando che il valore – formativo e metodologico – della Filologia romanza è fuori discussione, ma dell'effettiva esistenza di un tale valore, di cui siamo tutti intimamente convinti, dovremmo cercare di convincere anche gli altri⁹.

BIBLIOGRAFIA

- Ceserani, Remo / Lidia De Federicis, 1980. *Il materiale e l'immaginario. Laboratorio di analisi dei testi e di lavoro critico*, vol. X: *Strumenti. Termini, concetti, problemi di metodo*, Torino, Loescher.
- Giunta, Claudio, 2008. *L'assedio del presente. Sulla rivoluzione culturale in corso*, Bologna, Il Mulino.
- Jakobson, Roman, 1966. *Saggi di linguistica generale*, a cura di Luigi Heilmann Milano, Feltrinelli [tr. di *Essai de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1963].
- Luperini, Romano *et al.*, 1998. *La scrittura e l'interpretazione. Storia e antologia della letteratura italiana nel quadro della civiltà europea*, vol. I: *Dalle origini al Manierismo (1610). Strumenti*, Palermo, Palumbo.
- Lyons, John, 1984. *Lezioni di linguistica*, Roma-Bari, Laterza [tr. di *Language and Linguistic*, Cambridge, University Press, 1981].
- Vocabolario della Crusca*¹. *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, con tre indici delle voci, locuzioni, e proverbi Latini, e Greci, posti per entro l'Opera. Con privilegio del Sommo Pontefice, del Re Cattolico, della Serenissima Repubblica di Venezia, e degli altri Principi, e Potentati d'Italia, e fuor d'Italia, della Maestà Cesarea, del Re Cristianissimo, e del Sereniss. Arciduca Alberto, in Venezia, Appresso Giovanni Alberti, 1612.

Sitografia

<<http://www.accademiadellacrusca.it>>

<<http://www.gazzettaufficiale.it/gunewsletter/dettaglio.jsp?service=1&datagu=2010-12-14&task=dettaglio&numgu=291&redaz=010G0232&tmstp=1292405356450>>

<<http://www.giscel.it>>

<http://www.sifr.it/storico/comunicazioni/didattica_filologia_romanza.html>

⁹ http://www.sifr.it/storico/comunicazioni/didattica_filologia_romanza.html (data ultima consultazione: 3-3-17).

Mario Pagano – Salvatore Arcidiacono

DUE RICETTE INEDITE IN VOLGARE SICILIANO
DEL MS. PARIGI, BNF, LAT. 7018*

Una caratteristica del *Corpus ARTESIA*¹, la cui realizzazione abbiamo condiviso con la festeggiata, è stata, ed è, quella di indicizzare non solo i testi editi, ma di promuovere anche, in ciò configurandosi la nostra impresa come un cantiere filologico, l'accesso a quanto ancora inedito o edito in maniera insoddisfacente. In questa prospettiva, a distanza di più di un secolo dall'ultima edizione², si è cercato di aggiornare il quadro delle conoscenze sui trattati di mascalcia

* Questo lavoro si inserisce all'interno del progetto di ricerca dell'Università di Catania (Prometeo 2017), del quale M. Pagano è responsabile, «*Corpus ARTESIA* e il progetto di un Vocabolario del Siciliano Medievale on line (*VSM*)». Ringraziamo Aldo Fichera, sempre disponibile al confronto su questioni riguardanti le mascalcie. La responsabilità del presente contributo, che nasce da una elaborazione comune, è così suddivisa: pp. 639–648, 652–656 M. Pagano; pp. 648–656 S. Arcidiacono.

¹ Interrogabile all'URL <<http://artesia.ovi.cnr.it>>; per una presentazione del progetto di cui fa parte il *Corpus*, ci permettiamo di rinviare a Pagano (2009), e a Pagano / Arcidiacono (2013).

² De Gregorio (1905), che pubblica quello che viene considerato il più antico volgarizzamento (1368), in siciliano medievale, di un trattato di mascalcia; su questo testo, volgarizzamento parziale del *De medicina equorum* di Giordano Ruffo, cfr. Palma (1924). Va ricordato che l'edizione del De Gregorio, semidiplomatica, contiene diversi errori che, in gran parte, sono stati corretti nella versione elettronica presente nel *Corpus TLIO*, che va quindi considerata come nuova edizione di riferimento; sui limiti dell'edizione De Gregorio e su possibili correzioni da apportare al testo elettronico, cfr. Pagano (2012: 121–122). Va ricordato che tra i quasi cento anni che separano l'ed. De Gregorio (1905) dall'edizione di un volgarizzamento inedito (La Rosa 2000), Resta (1973) ha pubblicato cinque scongiuri presenti all'interno di un volgarizzamento del trattato di Ruffo, trådito dal ms. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. Cl. III, 27 (5008); le prime ventidue carte di questo testo sono editate da Di Costa (2001).

e sulla costellazione di testi a essi connessi, quali, per es., le ricette per la cura dei malanni sia degli uomini, sia degli animali³. Il bilancio, presuntivamente, può considerarsi positivo, dato che, come si è già avuto modo di documentare, si è meglio delineata la fisionomia dei testimoni noti, aggiornando anche il regesto dei testi inediti o addirittura sconosciuti⁴. In questo curiosare per manoscritti, uno dei testimoni che ha riservato le maggiori sorprese è stato il ms. 7018 del fondo latino della Bibliothèque Nationale de France: un ms. miscelaneo, cartaceo, con parti databili tra il XIV e il XV secolo⁵. Sovente citato, ma raramente oggetto di *expertise*, mai nessuno, per quanto ne sappiamo, ha segnalato che il manuale di Lorenzo Rusio, *Liber marescalciae equorum* (cc. 4r-41r), di cui esso è latore, è accompagnato, ai margini e ai piè di pagina di numerose carte, da una serie di note e anche di ricette, di mano seriore, in volgare siciliano, funzionali agli argomenti trattati nei singoli capitoli del manuale in latino⁶. Altre ricette, poi, sia in latino, sia in volgare siciliano, sono distribuite lungo tutto il codice⁷. Pensando di fornire un (piccolo) contributo alla conoscenza della medicina veterinaria in Sicilia della fine del XV sec., qui se ne pubblicano due che, come vedremo, non sono prive di interesse. Nello stesso tempo si è però consapevoli che il codice andrebbe editato nella sua interezza, proprio per non obliterare quel surplus di senso che deriva dal rapporto tra un testo e l'altro, tra una sezione e l'altra del codice⁸.

³ Cfr. Pagano (2015), che fornisce anche l'elenco, p. 730, n. 12, delle tesi di laurea e di dottorato (Fichera 2015) discusse nell'Università di Catania a partire dal 2001.

⁴ Per es. uno zodiaco, edito da Maggiore (2016) e un lunario, la cui edizione, a cura di Marco Maggiore, è in corso di stampa nel n. 29 del *Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani*.

⁵ Per i dettagli e rinvii alla bibliografia precedente, cfr. Montinaro (2015: 214-215) e Pagano (2017b: 311-315).

⁶ Segnalato per la prima volta in Pagano (2012: 127-128); per altri dettagli, cfr. Pagano (2017b: 311-315), Pagano (2018: 409-412) e la tesi di laurea di Messina (2017).

⁷ Un primo tentativo di edizione di trenta ricette è stato esperito nella tesi di laurea di Spitaleri (2015).

⁸ A c. 4r si legge: «Tucli li cosi di quisto libro so registrati a lu mio manuali pichulo»; e ancora a c. 61v si legge: «Nota: A lu litargiriu notritu chi lu troveriti a lu pichulu libru miu di marascalcia a capituli cclxv [...] Nota: di lu unguentu per la tignia chi ne troveriti puru a quistu libru piculu a capituli cclxvi». A c. 5r a, all'inizio del trattato, evidenziato da una manipula, si legge: «Cerca in fini a quistu libru chi nchi troverai boni recepti».

I

Ricetta contro le sanguisughe

Le sanguisughe hanno molteplici funzioni terapeutiche, la principale delle quali è quella di essere utilizzate nel salasso praticato sia agli uomini, sia agli animali.

Per gli uomini, in *ThesaurusXVR*, per es., il salasso praticato con la sanguisuga è il quinto dei cinque rimedi a cui fare ricorso per curare l'insonnia:

«3. *Ad infirmitate di li frensi idest di quilli ki non ponnu dormiri. [...] Item ungi la fronti cu oglu rusatu e micti la **sanguisuca** a la vina di la fronti, ki maraviglusamente chi vali.*»

In Giordano Ruffo, *De Medicina equorum*, cap. I, *De verme*, il ricorso alle sanguisughe è funzionale alla terapia:

Et nota quod si ex verme remanserit crus inflatum, tali subveniatur manerie. Videlicet quod accipiantur **arundines**, quae **sanguisugae** dicuntur, et ponantur circum circa inflationes crurium, abraso prius universaliter loco tumefactionis praedictae, vel abraso universaliter toto crure. Deinde extracto sanguine cum **sanguisugis** quantum exire poterit, implastretur totum crus cum aceto et cera alba, insimul agitatis⁹ [...].

Questo passo è tradotto, più o meno fedelmente, in tutta la tradizione dei volgarizzamenti siciliani di Ruffo:

a) Mascalcia G. Ruffo volg., a. 1368, <Cap. I>, *Di lu mali di lu vermi*, p. 578¹⁰:

E sachi ki, si di kistu vermi rumanissi la gamba unflata, fanchi kista midichina: pigla li **sanguisuchi** e mittili intornu a kista inflaciuni di li gambi, rasu in prima lu locu di la inflaciuni. E poi, livatundi lu sangui ku kisti **san<gui>suchi** quantu ixiri di poti, inplastra tutti li gambi cun achitu et cun blanketu miscatu insenbli;

b) MascalciaH2XV, che è un collaterale del precedente volgarizzamento; Cap. .j., *Di lu mali di lu vermi*, c. 51v¹¹:

Et saczi chi <si> di quisti rumanissi la gamma inflata, fachi quisti midichini: pilgla la **sanguisuca** et rimictila ancora in quista inflacciuni di li

⁹ In Molin (1819: 27).

¹⁰ In *Corpus TLIO*.

¹¹ Questo volgarizzamento è oggetto della tesi di dottorato di Roberta Maugeri presso il Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università di Catania; cfr. Pagano (2017a: 86-87) e Pagano (2017b: 307).

gammi, <ra>su inprima lu locu di la inflacciuni, *et* poi sucati lu sangui cum quisti **sanguisuqui** quanti issiri *ndi* pò. Dipo' inpiastra tucti li gammi cum achitu *et* cum blanchetu miscati insenbula.

c) MascalciaXVDC, Capitulo primo, *De vermi*, c. 15r:

Et si lu vermi rumanirà a li ga<m>bi unxati, sianu aiutati in tali manera: sianu prise magniotti, i<d> est **sa<n>gasuki**, e sia rasu lu pilu di la gamba unxata, et sianu po<s>ti le **magnotte** intornu a la piaga. E quandu ind'avirannu trattu lu sangui, sia postu susu a la unxatura crita miscata con achitu.

d) MascalciaR1XVF, Cap. xxxi<ii>j, *Si supravenni allu cavallu*, I.34, cc. 21v-22r:

Poy mictichi <...>, pulvirizanchi la calchina dui volti, <et tractu> lu vermi et guaruti tucti li cuchturi, si la ganba rumani grossa, mictichi **sangisuki**. || Rassu in primu lu locu unflatu, et poi inpanstra la ganba cum cera inpastata cum achitu forti [...].

e) MascalciaR2XVF, Cap. x, *Accidentali infirmitati di lu vermi*, c. 48r:

Et nota ca la scur<chiatu>ra ki rumani in la ganba in tali modu si divi subviniri, zo est ki si rrada intornu la unflazuni et poy, tractu lu sangu cum li **sangissuki** quandu di purrà exiri, enplastra tuctu cu l'achitu e la crita blanca insenbli minuta [...].

Nel trattato di Ruffo si ricorre alle sanguisughe anche per curare il gonfiore degli arti; Cap. XLIII, *De inflatione crurium*:

Ad idem valet si **sanguisugae** vel **hirudines** circum circa crus tumefactum abundanter apponantur, abraso prius loco universaliter pertumescente, evacuando humores ad crura concursos propter subtractionem sanguinis ad exteriora deducti¹².

Questo capitolo manca in Mascalcia G. Ruffo volg., a. 1368, nel suo collaterale MascalciaH2XV e in MascalciaR2XVF, perché volgarizzamenti parziali di Ruffo; è invece presente in:

a) MascalciaR1XVF, Cap. xv, *Unflaciuni*, 15, 4:

Ancora sianuchi misi per tuctu lu unflatu **sangisuki** assay, rasu in primu tuctu lu locu;

¹² In Molin (1819: 85).

b) MascalciaMXV, Cap. xxxxvj, *Contra mali di unxacioni di gambi*, c. 43v, 19-20¹³:

A zo vali mettirichi **sangisuki** intornu a la unxatura et rasu prima lu pilu, et tantu inchi sianu lassati istari ki indi traganu lu sangu;

Anche in Rusio le sanguisughe servono per praticare il salasso¹⁴; nel Cap. xcix, *De inflatione crurium*:

Item ad idem: valet si, abraso prius loco, sanguisugae plurimae circa crus tumidum undique apponantur; nam, propter evacuationem sanguinis, minuuntur humores ibidem congregati¹⁵.

Cap. cxliv, *De verme*:

Sumantur hirundines, quae sanguisugae dicuntur, et circumcirca inflationem crurium ponantur, abraso prius loco tumefactionis praedictae, vel abraso universaliter toto crure, deinde, abstracto sanguine cum sanguisugis in quantum exire poterit¹⁶.

La ricetta che qui si pubblica non riguarda l'uso delle sanguisughe nel salasso, bensì il modo in cui togliere al cavallo le sanguisughe che si introducono nella sua bocca e nella sua gola quando si abbevera. È un problema che non viene preso in considerazione nei manuali di Ruffò e di Rusio, ma che è invece presente nella traduzione latina, ancora inedita, di Bartolomeo da Messina del trattato di Ierocle, *De curatione equorum ad Bassum*; il capitolo xviii, *De sanguisucis* è dedicato ai modi con cui potere staccare le sanguisughe dalla bocca del cavallo¹⁷:

/c. 49v b/ De sanguisucis capitulum xviii

<C>onsueverunt sanguisuce adherere ori equorum dum bibunt. Oportet aperire os et extrahere eam. Si vero in profundum faucium sunt faciunt periculum. Oportet itaque sumere ydroleon idest aquam et oleum /c. 50r, a/ et infunde et cadunt. Alii autem consueverunt cum sale bene trito et crebellato fricare, vel astorologiam vetustam tritam cum oleo et aceto

¹³ Le cc. 23r-63v sono edite diplomaticamente da Stivala (2014); il testo delle precedenti carte, edito da Di Costa (2001), è indicizzato in *ARTESIA*; per altri dettagli, cfr. Pagano (2015: 730, n. 12).

¹⁴ Cfr. Aprile (2009: 364).

¹⁵ Delprato (1867, I: 198).

¹⁶ *Ibidem*, p. 350.

¹⁷ Utilizzo una trascrizione approntata da Aldo Fichera del ms. Pisa, S.C. 146 (XIV secolo).

et redactam in spissitudinem mellis et infunde et tere et extrahe linguam equi extra os. Qui autem custodiunt armenta debet cavere ab aquis ubi sunt sanguisuce ne adhereant lingue *et* gutturi *vel* labiis *quia* nocent, quod si accidit curabis sic: accipe ficus siccas pingues *et commisce cum* uno pugillo vini veteris *et* infunde.

Di questo trattato ci è pervenuto, anch'esso ancora inedito, un volgarizzamento parziale in siciliano (MascalciaH1XV), tràdito dal ms. London, British Library, Harley 3535, cc. 2r-36r¹⁸. Nel capitolo xviii¹⁹, abbastanza fedele alla fonte, e che per l'appunto si intitola *Di li sangisuki* (c. 22v), si legge²⁰:

/c. 22v, 10-23/ Capitulo .xviiij. *Di li sangisuki*.

La usanza di li **sangisuki**^a esti d'imbiscari a la bucca di lu cavallu quandu bivi. Abisogna di apriri la bucca *et* tirarindili^b; si *per* avintura profunda *in* la gula, sirrà grandi periculu, abisognati di curari *in* tali maynera: pigla l'aqua e l'oglu, e mectili a la bucca *et* cadiralli. Altri su ki ànnu usatu lu sali machinatu e chirmutu *et* stricanuchili, oy lu mistoricu vechu²¹ miscatu cu l'oglu e cu l'achitu, *et* riducta *in* spissitudini di meli, e mectichila, e tenichila e tirandila la lingua di fora di lu cavallu di la bucca. Killi li quali guardanu li armenta di li cavalli oy di li iumenti divinu guardari di aqua undi su li **sangisugki**, ki non l'imbiscanu a la gula, oy a la lingua oy a li labra, ka li nochi, *et* si intraveni, *in* tali maynera li cura: pigla ficu sicki grassi e miscali cu unu pugu di vinu vechu *et* mectili *per* la bucca.

^a sangisuki] -su- *nell'interlinea*

^b tirarindili] tiranrindili *con -n- tra -a- e -r- biffato*

¹⁸ È il primo dei tre trattati di mascalcia conservatici dal ms. londinese. Da correggere quanto si legge nella descrizione che la BL fornisce del ms. (http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Harley_MS_3535), in cui erroneamente si ritiene che si tratti di una «translation of Giordano Ruffo, De medicina equorum by Johannes de Cruyllis (imperfect at the beginning)». Per i dettagli mi permetto di rinviare a Pagano (2017a: 82-84) e a Pagano (2017b: 303-311). Un esercizio di trascrizione diplomatica di questo volgarizzamento è stato approntato nella tesi di laurea di Fortunato (2011); Aldo Fichera, all'interno delle attività del *Corpus ARTESIA*, ne prepara un'edizione interpretativa. Da segnalare che MascalciaR1XVF volgarizza, oltre a Ruffo, il libro I del *De curatione equorum*, su cui cfr. Fichera (2013: 62-66) e Fichera (2015: 45-51).

¹⁹ Nell'*Indice*, c. 19r, è invece indicato come ventesimo.

²⁰ Proprio questo capitolo venne trascritto con non pochi errori, per poi scivolare nell'oblio, da Bruce-Whyte (1841: 153-154), su cui cfr. Pagano (2017b: 292-294); cfr. anche Heusinger (1847: 37-38) e Björk (1944: 46).

²¹ Da notare che il *mistoricu vechu*, ovvero l'aristologia, è lessema unicamente attestato in *ARTESIA*, con la forma *ministolicu*, in una ricetta conservata dallo stesso ms., cfr. Ricetta(2)HXVP.

Se si confronta il capitolo di Ierocle con il testo della ricetta, ci si accorge che dettagli e modalità di intervento sono diversi, anzitutto per il ricorso alle cimici, che, assente in Ierocle, può farsi risalire a Columella, a suoi imitatori quali Palladio e ad autori presenti negli *Hippiatrica*, quali, per es., Pelagonio e Anatolio.

Columella, Libro sesto, XVIII:

Magnam etiam perniciem saepe adfert **hirudo** hausta cum aqua. Ea adhaerens faucibus sanguinem ducit et incremento suo transitum cibis praeccludit. Si tam difficili loco est, ut manu detrahi non possit, fistulam vel arundinem inserito et ita calidum oleum infundito, nam eo contactum animal confestim decidit. Potest etiam per fistulam deusti **cimicis** odor inmitti, qui ubi superpositus igni fumum emisit conceptum nidorem fistula usque ad **hirudinem** perfert, isque nidor pepellet haerentem²².

La ricetta, per quanto breve, si configura, quindi, come uno dei tanti tasselli, ancora poco noti, che, una volta riuniti grazie all'auspicato accesso integrale ai codici, potranno consentire di ricostruire gli orizzonti della cultura veterinaria in Sicilia nei secoli XIV e XV: non solo Ruffo, ma, come si è cercato di dimostrare recentemente, anche il suo epigono Rusio²³; non solo Ierocle, ma anche altri autori presenti negli *Hippiatrica* e i loro antecedenti latini.

Un buon quadro d'assieme si legge in Pasquale Caracciolo²⁴:

Sanguisughe mortifere a' cavalli e cura di esse.

Né sarà da tralasciarsi l'avvertenza di che Assirto, scrivendo a Bedio Decurione, ci ammonisce, che quando il cavallo si mena a bere, si guardi con diligenza nelle rive, che non vi stiano appiccate le sanguisughe, perché tirate col bere, si sogliono affiggere sotto la lingua e nelle labbra, il che pur apporta minor pericolo, perciò che agevolmente se ne potranno levar con mano, ma quando più a dentro saran calate, elle, suggerendo il sangue a poco a poco, verranno ad estenuare il povero animale, e se

²² In Carena / Calzecchi Onesti (1977: 454). Questo passo di Columella è ripetuto pari pari in Palladio, xiv, 20 (Rodgers 1975: 264); per Pelagonio e Anatolio, cfr. Jean Ruel (1530: 86); su questa traduzione degli *Hippiatrica*, cfr. McCabe (2007: 49-54). Ma va detto che nel testo dell'ed. teubneriana dell'*Ars veterinaria* di Pelagonio si ricorre alle cimici unicamente per favorire la minzione, cfr. Fischer (1980: 27,153). Suggestisce di ricorrere alle cimici anche Avicenna, *Canon*, cap. 276, p. 320: «Fesefisis. (i. *Cimex*) [...] *Membra capitis*. Quando bibitur cum aceto, aut cum vino, extrahit sanguisugam ex gutture».

²³ Cfr. Pagano (2018).

²⁴ Caracciolo (1608: 526).

molte saranno insieme, il ridurranno a morte più prestamente. Subito dunque avvenuto il caso, sia da darglisi per bocca col cornetto una buona quantità d'olio, che incontanente le farà per giuso cadere. Hierocle mesce con l'olio ancora l'acqua, e dice altri consigliare, che vi si fregghi sale; altri, cacciata fuori la lingua dell'animale, fregar il luogo con la radice dell'aristolochia rotonda trita in fortissimo aceto, sì che sia venuta a crassezza di mele mescolatovi ancor olio. Pelagonio dice il maggior pericolo delle sanguisughe essere che, assise alla gola, con l'accrescimento che ricevono dal sangue succhiato chiudono la via del cibo; però quando in luogo così difficile si sian poste, ordina che gli si metta una canna in gola, e per quella s'infonda olio mescolato con vino. Puossi etiandio per la medesima canna far entrare nella gola il fumo di un cimice abruciato. Altri ammazzano essi cimici nelle narici del cavallo, che da tal odore subito resta morta la sanguisuga. E questo rimedio affermano essere ancora giovevole a buoi e ad altre bestie. Anatolio mostra che di luogo dove le sanguisughe si pon toccare, son da spiccarsi con una fronde di fico o con panno aspro e loda che, essendo assise nella bocca, vi si accostino cinque cimici triti con la mano: se nella gola, il fumo di quelli potrà cacciarle.

/c. 2r/ A fari cascari li sangisuchi¹ di la gula di li cavalli.

1. Fatili profumo² di chimichi³ et sofiatinchi⁴ pulvi di sulfaro⁵, oi di sali trito⁶, oi chi boctati⁷ in la gula achito et aglio, oi li mectiti .j. lardoni⁸ cum .j. scocca⁹ in gula, involuto¹⁰ in pulvi di sulfaro et di sali in pulvi.

1. sangisuchi] sangi suchj

1. *sangisuchi*: 'sanguisughe'. Scobar, p. 241: «Sanguisuca *irudo*, *-idinis*. Sanguisuca *sanguisuga*, *-e*». Prima attestazione in ThesaurusXVR (2 occ., *sanguisuca*); tutte le attestazioni in *ARTESIA* sono in trattati di mascalcia e riguardano un uso terapeutico, solitamente per il salasso, cfr. gli esempi citati *supra*.

2. *perfumo*: 'suffumigio'. Scobar, p. 205: «perfumi, perfumi *storax -acis*, *storace -is*». Da notare l'esito toscano dell'atona finale *Ō* > [o], così come in *sulfaro*, *trito*, *achito*, *aglio*, *involuto*; anche per la tonica, cfr. n. 7 *lardoni*; non attestato in *ARTESIA*.

3. *chimichi*: 'cimici'. DeclarusXIVM, p. 46, 11: «Cimes cis... fetidum animal, quod dicitur *chimichi*», e poi Scobar, p. 69: «Chimicha vermi *Cimex -cis*, *coryx -cis*, *alcharad*». Cfr. *TLIO*, s.v. *cimice*: «s.f./s.m. [Zool.] Insetto degli Emitteri dall'odore nauseabondo». Oltre che in DeclarusXIVM, attestato nei volgarizzamenti di Ruffo [Mascalcia G. Ruffo volg. a. 1368 (1 occ.); MascalciaR2XVF (1 occ.); MascalciaH2XV (1 occ.)], dove ha la funzione terapeutica di fare orinare il cavallo che ne ha difficoltà; cfr. Mascalcia G. Ruffo volg., a. 1368 (sic.), Cap. VIII *Di lu dului pir nun putiri stallari*, p. 582: «Pigla

li chimichi pistati e cocti cun un pocu di oglu e mitili in lu pirtusu di lu membru. A kistu mali vali multu». Cfr. la lunga nota di Pérez Barcala (2013: 348-349, n. 688).

4. *sofiatinchi*: ‘soffiategci’. Da notare l’esito toscaneggiante della vocale atona $\bar{U} > [o]$, e del nesso consonantico $-FL- > [fj]$, così come in MascalciaXVDC, 25.2: «Et adiveninu maiurmenti a li cavalli grassi per troppu grandi fatiga, et falli sempri sofiari li naski et batti<ri> li fanke», comunque minoritario, in *ARTESIA*, rispetto alle forme conservative *suffla* (1 occ.), *sufflanu* (1 occ.), *sufflari* (2 occ.). Prima attestazione in ValMaxXIVU, p. 64, 16: «con sou pertinaci sufflari, fici focu et scalfau l’aqua et dedila a li citelli a biviri».

5. *sulfaro*: ‘zolfo’. Scobar, p. 277: «Sulfaru naturali *apyron -i*; sulfaru petra *sulphur -ris*; sulfaru *thepion -ii*; sulfaru pe acunzari lana *egula -e*». Prima attestazione in DialaguXIVS, p. 166, 13: «ligimu jn lu libru de ‘Genesi’ ki *quando* Deu punia li Sodomiti, pluvia focu e sulfaru, a zo ki lu focu li abruscassi e lu fituri de lu sulfaru li auchidissi». La polvere di zolfo viene prescritta in *ThesaurusXVR*, p. 37, 12, per curare le emorroidi: «Item <poni> la pulviri di lu sulfaru supra li carbuni ardenti et poi iecta supra una erba ki si chiama la scorfolaru et fandi richipiri lu fumu per lu fundamentu tri oy quattu fiati: incontinenti leva lu duluri et sichirà li morroyde et esti certi experimentu»; e, p. 75, 13, per curare la scrofolosi: «[...] pigla radichata di filichi et affodillo et cochilu cum bonu vinu et poi inchi misca pulviri di sulfaru et unu pocu di assunza ki sparchi la scrofolu».

6. *sali trito*: ‘sale polverizzato’; calco latino, cfr. Molin (1818: 53): «sal tritum subtiliter»; in *ARTESIA* sempre *sali pistatu*, cfr. *ThesaurusXVR* (1 occ.), *MascalciaR2XVF* (2 occ.); anche in *Corpus TLIO*, Mascalcia G. Ruffo volg. a. 1368 (1 occ.).

7. *boctati*: ‘buttate’, cfr. *TLIO*, s.v. *buttare*, che documenta una distribuzione geolinguistica settentrionale, toscana, mediana e meridionale; è lessema assente in *ARTESIA*, dove il concetto di ‘buttare’, ‘gettare’ è unicamente espresso dal v. *gectari* (nelle sue varie realizzazioni formali, sino al tardo *yttari* in *RaxunamentuXVIR* e *RegulaBenXVIB*). Per un quadro d’insieme, cfr. *VSES*, s.v. *jittàri*.

8. *lardoni*: ‘pezzo di lardo’; cfr. *TLIO*, s.v. *lardone*, ‘pezzo di lardo’; cfr. *GDLI*, s.v. *lardône*: «Tosc. Lardo - Per estens.: pezzo, trancia di lardo [...] Accr. di *larido*¹; cfr. fr. *lardon* (sec. XII)». Il testo e la documentazione allegata (*infra*) impongono di ampliare l’area indicata da *GDLI*; tenuto conto che gli esempi citati sono in volgarizzamenti e che le fonti attestano un metaplasmo di decl. dalla 2^a alla 3^a (*lardones*; *lardonis*; *lardonibus*), si può supporre un esito *lardoni* / *larduni* < *LARDŌNE*(M); così come per le vocali atone, cfr. n. 2, anche per la tonica si noti l’esito toscaneggiante $\bar{O} > [o]$. Assente in *ARTESIA*, ma lo stesso significato di ‘pezzo di lardo’ è attestato nell’inedita *MascalciaMXV*, Cap. XVII, *Contra scalmato*, c. 24v, 1-5: «et poi li sianu dati larduni di / porcu salati quantu indi vurrà, ma necessariu / è ki *quando* avirà maniatu a la voluntati sua, siali / datu a bbiviri aqua calda miscata cun farina di oriu quantu indi vurrà», che traduce, parzialmente, Ruffo, cap. XIV, *De scalmato*, dove, invece,

è da intendersi ‘lardo’: «Post detur eidem comedere lardo salitus porcinus ad libitum voluntatis, quod tam propter longam famem diu habitam, quam propter lardonis salsedinem, de facili comedet et libenter. Et comestis lardonibus supradictis sive parum, sive satis, detur patienti bibere aqua calida iuxta velle» (Molin 1818: 46). Con il significato di ‘lardo’ in MascalciaH3XV, *Di lu scalmatu xxij*, c. 135r, 8-11: «et dapoì sia datu ad issu lu (ms. li) larduni di porcu salatu, chi lu manja, chi per la gran fami et per lu salatu lu manja vulunteri; dapo’ manjatu lu larduni senza alcunu nocumentu [...]», che traduce Rusio, Cap. CXLI, *De Equo scalmato*: «postea dentur ei lardones porcini saliti ad comedendum, quantum voluerit, quia tum propter famem, tum propter salem, seu lardonis salsedinem, libenter comedet. Comedente autem ipso de lardonibus sive modicum sive satis [...]» (Delprato 1867, I: 332).

9. *scocca*: ‘ramo’, cfr. Scobar, p. 247: «scocca di carduni *brachium*; scocca di arburu *termes*»; altri significati in Scobar: «scocca di stragula *bifidus temo*; scocca generalimenti *loba -e*»; un’ampia discussione in VSES, s.v. *scòcca*, pp. 942-945, in particolare cfr. p. 943. Prima attestazione, ma con significato di ‘parte del timone dell’aratro’ in DeclarusXIVM, 118.24: «lignum longum extentum in aratro vel in curru, ubi iugum ligatur, qui dicitur pertica vel scocca; unde temo etiam dicitur gubernaculum navis...».

10. *involutu*: ‘impregnato’; cfr. MascalciaR2XVF, X, 16: «micti in la plaga stuppa minuta involuta in la pulviri, la quali pulviri si faza di calchina viva et di meli». Con il significato di ‘avvolto’ in MeditationiXVGQ, p. 231, 1: «Undi adunca involutu lu corpu di Christu, fu dictu a la matri ki ipsa cunzassi la testa»; MascalciaR2XVF, <xxxvj> *Di infistitu*, 6: «Et involuctu lu cavallu cum lu dictu pannu, chingalu fortimenti fini ki risuda»; EpistulaEustXVS CAPITULO XIII – p. 78, 16: «Ipsu naxiu vilimenti comu li altri, et poi chi fu natu ipsu fu involutu in vili panni».

II

Probabile punto di riferimento di questa seconda ricetta dev’essere il primo capitolo della sezione ippiatrica del manuale di Ruffo, *De verme*. Opportuno citare la descrizione del male, Molin, pp. 23-24:

Accidentalis igitur infirmitas est, quae dicitur vermis vulgariter, incipiens in equi pectore, vel inter coxas circa testiculos, deinde ad crura descendens, eisdem inflationes adducens, crura universaliter crebris ulceribus perforando. Qui vermis ex malis procreatur humoribus, calidis, superfluis, longo tempore insimul congregatis et concursis, postmodum ad quamdam glandulam, quam habent equi singuli naturaliter intra utramque partem pectoris ubi tenet cor, nec non intra coxas circa testiculos propter aliquem dolorem ibi accidentaliter advenientem, quoniam concurrunt ibi undique spiritus et humores, quum omne simile naturaliter appetat suum simile. Unde concursis de more humoribus ad dolorem illa glandula pertumescit, et exinde tument pectus et crura. Et cruribus postmodum tumefactis in

parte anteriori vel posteriori oportet humores, carnes et corium in cruribus rumpere, facientes ibi vias et foramina plurima ad putredinem emittendam exterius cui nisi curis recentibus succurratur. Patiens totam fere humiditatem corporis vel humores emittere cogitur per crurium ulcera praelibata uno humore assidue, more solito, alterum persequente.

Il passo è tradotto abbastanza fedelmente in Mascalcia G. Ruffo volg., a. 1368, p. 576:

Accidentalmenti infirmitati veninu a lu cavallu: una la quali <si> chama vermi, la quali si acumenza in lu pecti di lu cavallu, oi intru li coxi appressu li cugluni, e poi li dixindi a li gambi e fa naxiri cochi forti dulurusi e rumpinnussi pir si midesimu; lu quali vermi naxi di mali humuri longu tempu insembli tropu congregati e scursi a li predicti loki. E fanusi granduli, li quali, rutti, li cavalli ànu dintru da l'una parti e da l'altra di lu pecti naturalimenti. Intra li coxi naxi ancora kista glandula in pressu a li cugluni pir alcunu /p. 577/ duluri ki izà aveni, in pirzò ki lu duluri ki fa kista glandula li spiriti e li humuri li currinu e, scursi kisti humuri a kistu duluri, kista glandula infla et ingrossa, e pirò lu pecti e li gambi ingrossanu, unflanu; et inflati da la parti davanti oi da la parti darrerri, è bisognu ki li humuri rumpanu lu coyru e la carni, e fanno via e multi pirtusi pir mandari di fora la marcigna. E, si a kista glandula nun si succurri tostu e cunvinivili curi, lu cavallu perdi pocu minu tutti li humuri et humiditati di lu so corpu, kì tutti xindinu a li gambi.

In Ruffo segue un'ampia parte dedicata a cinque modi possibili per curare il verme; la ricetta, in qualche modo, sembra tenere conto del terzo, nel quale si raccomanda il ricorso al risigallo e in cui si fa riferimento alla stoppa per coprire la medicazione; nessun dettaglio, invece, circa la durata del trattamento:

Sed ad hoc, ut dictus vermis salubrius destruat, curaro salubriter subscribam; videlicet quod scisso per longum corio, et carnibus usque ad inventionem vermis, prout dixi, reselgar pulverizatum decenter trium tarrenorum pondere et amplius, secundum majus et minus, super adspergatur, semel solummodo vermi praedicto posito postmodum **bombyce**. Suto ore vulneris, ne reselgar possit exire a vulnere uno modo, de quo circa novem dierum spatium vermis corroditur: violenter corrosio praetera radicitus vel destructo cura utatur continue, quam in exstirpatione vermium superius jam praedixi. Si vero post praedictis omnibus humores restringi vel disseccari non possent, quoniam ad crura descendunt foramina velut vesicae parvae aut ulcera facientes, constanti ferro rotundo in capite illa ulcera vel vesicae funditus decoquantur, prius coquendo magistram venam pectoris extraverso, quae tendit a loco vermis inferius usque ad pedem.

Mascalcia G. Ruffo volg., a. 1368, p. 578:

Fanchi kista altra cura ki si dichi dissota. Ca fisu lu coiru pir longu e la carni finkì ài truvatu lu vermi ki eu dissi di supra. Mitti intru la firita lu risalgaru pulverizatu sicundu ki abisogna; mitti intru la firita là undi era lu vermi ki dictu è e mitichi di lu burru; poi conza la bucca di la firita ki nun di poza ixiri lu risalgaru pir nixunu modu, lu quali risalgaru lu predictu vermi corrodi pir spaciù di viii iorni fortimenti. Corrusu lu vermi, e distrutu fini a la radichi, usa la cura omni iornu, la quali eu dissi di supra in lu cavamentu di lu vermi.

/c. 60r/ Di mectiri la rasalgara¹ a lu vermi².

1. Si fendi lu <lo>cu di lu vermi in fini a lu vermi; da poi si nchi mecta la pulvi di la suricara³ dintru *et* unu pocu di banbachi⁴ di sopra⁵, *et* diasili dui puntu a la pelli *et* ligasi chi *non* casca la banbachi in fini <chi> di avi *cunrusu* lu vermi. 2. Da poi cura la ferita comu si *cunveni*; quistu cura li galli⁶.

1. in fini] in vinj

2. cura] cura *ripetuto nell'interlinea*

1. *rasalgara*: s.f., 'risigallo, arsenico'; in tutta la documentazione nota sempre al maschile. Scobar, p. 234: «risalgaru uide czargaru: *myophonos -i*»; p. 91: «czargaru toxicu: *pardalianche -es*; czargaru, v. binenu: *toxicum -i*; czargaru idem: *aconitum -i, myophonos -i, soncaria -e*»; cfr. Caracausi (1983: 318). Cfr. *GDLI*, s.v. *realgar* e *risigallo*. Prima attestazione in Rinaldi/2005 (8) – 1345, 23,1: «risialgaru; cegni pinti; russectu»; attestato poi unicamente in trattati di mascalcia; cfr. Mascalcia G. Ruffo volg., a. 1368 (10 occ.), p. 578, 8: «Mitti intru la firita lu risalgaru pulverizatu sicundu ki abisogna: mitti intru la firita là undi era lu vermi»; in *ARTESIA*, *risalgaru* (3 occ.), *risialgaru* (1), *risilgaru* (14). Cfr. Causati Vanni (1999: 334): «Ruffo ne conosce le proprietà corrosive e raccomanda, a più riprese, la prudenza nella sua utilizzazione giacché, egli scrive che la polvere del realgar, divora le carni come il fuoco. È uno dei prodotti più adoperati dall'autore». Cfr. l'ampia documentazione, in prospettiva romanza, fornita da Pérez Barcala (2013: 304-305).

2. *vermi*: s.m., cfr. *TLIO*, s.v. *verme*, 'Malattia del cavallo, caratterizzata dall'insorgere di pustole [e ulcerazioni] sul corpo'. Con questa accezione prima attestazione in Mascalcia G. Ruffo volg., a. 1368, p. 576, che traduce Ruffo, e al quale fa di certo riferimento la ricetta; per la cura, vedi *supra*. Sulle varie tipologie di verme, cfr. Trolli (1990: 35-36) e i glossari di Aurigemma (1998) e di Montinaro (2017).

3. *suricara*: s.f., sinonimo di *resalgara*, cfr. n. 1; assente nei vocabolari, compreso quello della Crusca nelle sue varie edizioni, e anche nei *Corpora* (*TLIO*,

ARTESIA); si cfr. il fondamentale Caracciolo (1608: 838), che, parlando della cura del polmoncello, fornisce preziose informazioni sul lessema, consentendo anche di risalire alle fonti: «Puossi ancor meglio curar questa infermità con la polve del risagallo, che per solere essere spesso adoperata per uccidere i sorici soricaria (come afferma il Selvatico) è appellata, composta di solfo, orpimento et calcina viva (come altrove s'è detto), la qual polve si come sana le fistole, il verme et altre cotali ulcere et morbi dei giumenti, così corroderà molto bene la mala carne del polmoncello [...]»; *soricaria* / *soricoria* è il traducevole volgare di *realgar*, attestato nei primi decenni del Trecento, secondo quanto informa Matteo Silvatico (-1340) nelle sue *Pandectae*: «Realgar fit ex sulfure calce uiva et auripigmento: **et ydeomate nostro uocatur soricoria**: interficit sorices et omnia animalia; puluis eius est mortificatiuus fistule et uermium equorum, et est corrodens omnem malam carnem» (citato in García González 2007: 523). Il lessema è registrato nella *Prosodia* di Spadafora (1684: 496), che rinvia, ma senza indicazioni, al Caracciolo: «soricaria [...] poluere soricaria, cioè quella del risagallo, così detta, perche [sic!] s'adopera per ammazzar sorci. il Caracc.». Trovo tre attestazioni nel volgarizzamento di Cola de Jennaro del trattato di Ruffo, cfr. Montinaro (2017: 177): «Remedio contra le galle. [...] tagliaray jn primo lo coyro et poy poneray la soricara pulvri | czata dintro, et jn quisto modu sollino curare li galle. [...] Ma yo aio provato sottilimente che quando yo aio | curato sottilimente li galle cum quiste cose o con soricara [...]»; pp. 183-184: «Remedio et cura contra la fistula. [...]] et più forte serrà la soricara pulvericzata».

4. *bambachi*: 'cotone in fiocchi'. Cfr. *TLIO*, s.v. *bambagia*, s.f., e *bambagio*, s.m., 'Cotone in fiocchi, scarto della lavorazione del cotone'. In *ARTESIA* unicamente attestato in *ThesaurusXVR* (*banbachi*, 2 occ., *bambachi*, 2 occ.).

5. *sopra*: l'esito toscaneggiante della vocale tonica ũ > [o] in *ARTESIA* è assolutamente minoritario: 19 occ. a fronte di 1944 di *supra*.

6. *galli*: cfr. *TLIO*, s.v. *galla*: «s.f. [...] 4 [Vet.] [Masc.] Sorta di vescica, sierosa e molle o rigida e dolente a seconda della fase di sviluppo, che si forma nelle guaine dei tendini flessori del cavallo a causa dell'accumulo di sinovia». Scobar, p. 121: «galli malactia di bestia *bullā -æ*». Prima attestazione in Mascalcia G. Ruffo volg., a. 1368 (sic.), p. 576, 23: «La galla esti inflaciuni molli a modu di visica e grandi comu galla oi nuchilla, oi nuchi»; in *ARTESIA* lessema unicamente attestato nei trattati di mascalcia: MascalciaR1XVF (*galla* 2 occ.; *galli* 4 occ.); MascalciaR2XVF (*galli* 2 occ.); MascalciaXVDC (*galla* 2 occ.; *galli* 2 occ.).

BIBLIOGRAFIA

Sigle *ARTESIA*

- DeclarusXIVM – Angelo Senisio, Declarus Marinoni (1955)
- DialaguXIVS – Iohanni Campulu, Libru de lu Santangelo (1933)
- Dialagu de sanctu Gregoriu
- EpistulaEustXVS – Epistula di misser sanctu Salmeri (1999)
- Iheronimu ad Estochiu
- MascalciaH1XV – Tratt. di mascalcia, ms. Harley 3535, cc. 1v-36r, volg. Ierocle inedito
- MascalciaH2XV – Tratt. di mascalcia, ms. Harley 3535, cc. 41r-94r, volg. Ruffo inedito
- MascalciaH3XV – Tratt. di mascalcia, ms. Harley 3535, cc. 119r-156v, volg. Rusio inedito
- MascalciaXVDC – Tratt. di mascalcia, ms. Marc., volg. di Ruffo Di Costa (2001)
- MascalciaMXV – Tratt. di mascalcia, ms. Marc., volg. Ruffo, cc. 23r-63 parte inedita
- MascalciaR1XVF – Tratt. di mascalcia, ms. Ricc., volg. Ruffo e Ierocle Fichera (2015)
- MascalciaR2XVF – Tratt. di mascalcia, ms. Ricc., volg. Ruffo Fichera (2015)
- MeditacioniXVGQ – Meditacioni di la vita di Christu GascaQueirazza (2008)
- RaxunamentuXVIR – Raxunamentu di l'abbati Moises Raffaele (2009)
- RegulaBenXVIB – Regula di santu Benedittu abbati Branciforti (1953: 56-119)
- Ricetta(2)HXV – Ricetta contro la rognà, ms. Harley 3535 Pagano (2017a)
- Rinaldi/2005 (8) – 1345 Elenco di generi di mercato Rinaldi (2005: 22-23)
- ThesaurusXVR – Thesaurus pauperum Rapisarda (2001)
- ValMaxXIVU – Accursu di Cremona, ValeriuMaximu, ms. A Ugolini (1967)
- Sigle *TLIO*
- Mascalcia G. Ruffo volg., a. 1368 (sic.) De Gregorio (1905)

- Aurigemma, Luisa, 1998. *La "Mascalcia" di Lorenzo Rusio nel volgarizzamento del codice Angelicano V.3.14*, a cura di L. A., Alessandria, Edizioni Dell'Orso.
- Avicenna = *Avicennae arabum medicorum principis. Canon Medicinæ. Ex Gerardi Cremonensis uersione, et Andreae Alpagi Bellunensis castigatione [...]*, Venetiis, MDXCV, Apud Iuntas.
- Björck, Gudmund, 1944. *Apsyrtus Julius Africanus et l'Hippiatrie Grecque*, Uppsala-Leipzig, Lundequistska Bokhandeln.
- Branciforti, Francesco, 1953, *Regole, costituzioni, confessionali e rituali*, a cura di F. B., Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani (Collezione di testi siciliani dei secoli XIV e XV, 3).
- Bruce-White, M.A., 1841. *Histoire des langues romanes et de leur littérature depuis leurs origins jusqu'au XIV^e siècle*, vol. II, Paris, Treuttel et Würtz Libraires-Editeurs.
- Caracausi, Girolamo, 1983. *Arabismi medievali di Sicilia*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani (Supplementi al Bollettino, 5).
- Caracciolo, Pasquale, 1608. *La gloria del cavallo. Opera dell'illust. Sig. Pasqual Caracciolo divisa in dieci libri*, in Venetia, Bernardo Giunti, Gio. Battista Ciotti & Compagni (1556¹).
- Carena, Carlo / Rosa Calzecchi Onesti, 1977. Lucio Giunio Moderato Columella, *L'arte dell'agricoltura e Libro sugli alberi*, Torino, Einaudi.
- Causati Vanni, Maria Anna, 1999. *Nelle scuderie di Federico II imperatore ovvero l'arte di curare il cavallo*, a cura di A. M. C. V., Velletri, Editrice Vela.
- Corpus ARTESIA* = *Corpus ARTESIA*. Archivio testuale del siciliano antico, Direttore Mario Pagano; vicedirettori Salvatore Arcidiacono / Ferdinando Raffaele, Università di Catania - Centro di studi filologici e linguistici siciliani, <<http://artesia.ovi.cnr.it>> (ultimo aggiornamento: 21.12.2017).
- Corpus OVI* = *Corpus OVI dell'Italiano antico*, Direttori Pär Larson / Elerna Artale, <<http://gattoweb.ovi.cnr.it>> (ultimo aggiornamento: 3.2.2018).
- De Gregorio, Giacomo, 1905. «Il codice De Cruyllis-Spatafora in antico siciliano del sec. XIV, contenente la Mascalcia di Giordano Ruffo», in *Zeitschrift für romanische Philologie*, 29, pp. 566-606.
- Delprato, Pietro, 1867. *La Mascalcia di Lorenzo Rusio volgarizzamento del secolo XIV messo in luce per la prima volta da Pietro Delprato e aggiuntovi testo latino per cura di Luigi Barbieri*, 2 voll., Bologna, presso Gaetano Romagnoli.
- Di Costa, Giuseppina, 2001. *Edizione di un inedito volgarizzamento in siciliano medievale della Mascalcia di Giordano Ruffo, [Cod. Marciano It. III 27 (5008), cc. 2r-23r]*, Tesi di laurea, Università di Catania.
- Fichera, Aldo, 2013. «I due trattati di mascalcia in volgare siciliano del ms. 2934 della Biblioteca Riccardiana di Firenze: problematiche delle fonti», in *Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani*, 24, pp. 55-85.
- , 2015. *L'edizione dei due trattati di mascalcia in volgare siciliano del codice 2934 della Biblioteca Riccardiana di Firenze*, Tesi di dottorato in Filologia Moderna, Università di Catania 2015.
- Fischer, Klaus-Dietrich, 1980. *Pelagonii ars veterinaria*, edidit K.-D. F., Leipzig, Teubner.

- Fortunato, Stefania, 2011. *Il primo trattato di mascalcia in volgare siciliano del manoscritto Harley 3535 della British Library*, Tesi di laurea, Facoltà di Lettere, Università di Catania.
- García González, Alejandro, 2007. *Alphita*. Edición crítica y comentario de A. G. G., Firenze, Sismel – Edizioni del Galluzzo.
- Gasca Queirazza, Giuliano, 2008. *Meditazioni di la vita di Christu*, a cura di G. G. Q., Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani (Collezione di testi siciliani dei secoli XIV e XV, 26).
- GDLI = Salvatore Battaglia / Giorgio Barberi Squarotti, *Grande dizionario della lingua italiana*, 21 voll., Torino, UTET, 1961–2002.
- Heusinger, Charles Frédéric, 1847. *Recherches de pathologie comparée*, vol. I, Cassel, H. Hotop.
- La Rosa, Michela, 2000. *Edizione di un inedito volgarizzamento in siciliano medievale della mascalcia di Giordano Ruffo (cod. Riccardiano 2934, cc. 35-58)*, Tesi di laurea, Facoltà di Lettere, Università di Catania.
- Maggiore, Marco, 2016. *Un inedito zodiaco in volgare siciliano: ms. Londra, British Library, Harley 3535*, in *Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani*, 27, pp. 45-99.
- Marinoni, Augusto, 1955. *Dal “Declarus” di A. Senisio i vocaboli siciliani*, a cura di A. M., Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani (Collezione di testi siciliani dei secoli XIV e XV, 6).
- McCabe, Anne, 2007. *A Byzantine Encyclopaedia of Horse Medicine. The Sources, Compilation, and Transmission of the Hippiatrica*. Oxford, Oxford University Press.
- Messina, Santi, 2017. *Prova di edizione di un testimone del De cura equorum di L. Rusio glossato in volgare siciliano (ms. Paris, BNF, lat. 7018)*, tesi di laurea, Università di Catania, Dipartimento di Scienze Umanistiche.
- Molin, Geronimo, 1818. *Jordani Ruffi Calabriensis, Hippiatrica, nunc primum edente Hieronymo Molin, Patavii, Typis Seminarii Patavini*.
- Montinaro, Antonio, 2015. *La tradizione del De medicina equorum di Giordano Ruffo. Con un censimento dei testimoni manoscritti e a stampa*, Milano, Ledizioni.
- , 2017. *Cola de Jennaro, Della natura del cavallo e sua nascita (Tunisi, 1479). Edizione di un volgarizzamento dal Liber marescalcie di Giordano Ruffo*, Strasbourg, Éditions de linguistique et de philologie.
- Pagano, Mario, 2009. «Il progetto ARTESIA (Archivio Testuale del Siciliano Antico)», in *Le forme e la storia*, n.s., 2, pp. 295-303.
- , 2012. «Appunti sparsi per un vocabolario del siciliano medievale (VSM)», in *Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani*, 23, pp. 113-137.
- , 2015. «Una ricetta inedita in volgare siciliano per la cura degli uomini e dei cavalli», in *Le forme e la storia*, n.s. 8, pp. 727-736.
- , 2017a. «Inediti in volgare siciliano nel ms. London, British Library, Harley 3535», in *Le forme e la storia*, n.s. 10, pp. 79-98.
- , 2017b. «Les traités de “mascalcia” en sicilien médiéval: aperçu critique», in *Chevaux, chiens, faucons. L’art vétérinaire antique et médiéval à travers les*

- sources écrites, archéologiques et iconographiques*, édité par Anne-Marie Doyen-Higuet et Baudouin van den Abeele, Louvain-la-Neuve, Institut d'études médiévales, pp. 289-315.
- , 2018. «Lorenzo Rusio e la cultura ippiatrica in Sicilia nel XV secolo», in «*IN PRINCIPIO FUIT TEXTUS*». *Studi di linguistica e filologia offerti a Rosario Coluccia in occasione della nomina a professore emerito*, a cura di Vito Luigi Castrignanò / Francesca De Blasi / Marco Maggiore, Firenze, Franco Cesati Editore, 2018, pp. 403-416.
- Pagano, Mario / Salvatore Arcidiacono, «*Corpus ARTESIA* (Archivio testuale del Siciliano Antico)», in *Actes del 26é Congrès de Linguística i Filologia Romàniques (València, 6-11 de setembre de 2010)*, a cura di Emili Casanova Herrero-Cesáreo Calvo Rigual, de Gruyter, Berlin 2013, vol. VIII, pp. 253-262.
- Palma, Giovan Battista, 1924. «Per un trattato di mascalcia in dialetto siciliano del sec. XIV», in *Archivio storico siciliano*, 45, pp. 206-219.
- Pérez Barcala, Gerardo, 2013. *A tradución galega do 'Liber de medicina equorum' de Giordano Ruffo*, A Coruña, Fundación Barrié de la Maza.
- Rapisarda, Stefano, 2001. *Il «Thesaurus pauperum» in volgare siciliano*, a cura di S. R., Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani (Collezione di testi siciliani dei secoli XIV e XV, 23).
- Resta, Gianvito, 1973. «Scongiuri in siciliano in antichi trattati di Mascalcia», in *Atti del Convegno di studi sul tema: Aspetti e prospettive della ricerca demologica in Italia*, Palermo, Manfredi, pp. 391-401.
- Rinaldi, Gaetana Maria, 2005. *Testi d'archivio del Trecento*, a cura di G. M. R., 2 voll., Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani (Collezione di testi siciliani dei secoli XIV e XV, 24-25).
- Rodgers, Robert H., 1975. *Palladii, Rutilii Tauri Aemiliani, Opus agriculturae. De veterinaria medicina. De insitione*, edidit R. H. R., Leipzig, Teubner.
- Ruel, Jean, 1530. *Veterinariae medicinae libri II Johanne Ruellio suessionensi interprete*, Parisiis, apud Simonem Colinaeum.
- Salmeri, Filippo, 1999. *Epistula di sanctu Iheronimu ad Eustochiu*, a cura di F. S., Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani (Collezione di testi siciliani dei secoli XIV e XV, 22).
- Santangelo, Salvatore, 1933. *Libru de lu Dialagu de Sanctu Gregoriu*, Palermo, Tipografia Boccone del Povero.
- Scobar = *Il Vocabolario siciliano-latino di Lucio Cristoforo Scobar*, a cura di Alfonso Leone, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 1990 (Lessici siciliani, 5).
- Spadafora, Placido, 1684. *Prosodia italiana, ovvero l'Arte con l'vso degli accenti nella volgar fauella d'Italia, accordati dal padre Placido Spadafora Palermitano, della Compagnia di GIESV. Con la giunta nel fine di tre briuei trattati: l'vno della Zeta, e sua varietà; l'altro dell'E, ed O, chiusi ed aperti. Il terzo della buona, e rea pronuntia nelle due lingue, Italiana, e Latina*, SECONDA IMPRESSIONE Corretta, e migliorata, in Venetia, Appresso Pietro d'Orlandi, M.D.C.LXXXIV.

- Spitaleri, Simona, 2015. *Trenta ricette inedite per la cura dei cavalli in volgare siciliano del ms. B.N.F., lat. 7018. Edizione e commento*, Tesi di laurea, Università di Catania.
- TLIO = *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, fondato da Pietro G. Beltrami, Direttore Lino Leonardi, Firenze, Istituto Opera del Vocabolario Italiano, <<http://www.oivi.cnr.it>> (ultimo aggiornamento: 25.1.2018).
- Trolli, Domizia, 1990. *Studi su antichi trattati di veterinaria*, Parma, Istituto di Filologia Moderna, Università di Parma.
- Ugolini, Francesco, 1967. *Valeriu Maximu translatau in vulgar messinisi per Accursu di Cremona*, a cura di F. U., 2 voll., Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani (Collezione di testi siciliani dei secoli XIV e XV, 10-11).
- VSES = Alberto Varvaro, *Vocabolario Storico-Etimologico del Siciliano (VSES)*, 2 voll., Palermo-Strasbourg, Centro di studi filologici e linguistici siciliani-Éditions de linguistique et de philologie, 2014.

Marina Paino

GEOCRITICA DI UN MITO INSULARE

A partire dalla letteratura dell'Italia unita la scrittura degli autori siciliani comincia ad assumere per diverse ragioni una visibilità e una riconoscibile identità che la distingue in qualche modo dal resto della produzione nazionale, attraverso una specificità tutta sua che trova forse l'unico precedente culturale di pari rilievo solo molti secoli prima nella Scuola siciliana fiorita alla corte di Federico II. A cavallo tra Otto e Novecento, per la scrittura dei siciliani la collocazione regionale si trasforma infatti, in modo sempre più netto, in connotazione tematica, tratto distintivo che lega insieme letteratura e localizzazione geografica, narrazione e rappresentazione dei luoghi.

In tal senso la Sicilia viene ad occupare un posto sicuramente di primo piano nella delineazione delle geografie letterarie della modernità, e di quella italiana in particolare, all'interno della quale l'isola si configura tanto come reale luogo geografico di provenienza di una rappresentanza di assoluto rilievo dei più significativi autori otto-novecenteschi, quanto come spazio metaforico in cui quella stessa terra si trasforma in un'ideale quintessenza simbolica dell'insularità.

La Sicilia e gli scrittori siciliani della modernità possono a tal riguardo essere scelti a buon diritto come esempio paradigmatico di una forte interrelazione tra scrittura e luoghi della scrittura, in una sorta di palese connubio ancora più evidente se lo si raffronta con altre forme di individuazione 'regionale' della nostra letteratura contemporanea invalse nell'uso critico (e basti pensare alla cosiddetta linea lombarda, o alla linea di narrativa toscana suggerita da Contini): in questi altri casi ci si trova, infatti, dinanzi a fenomeni letterari de-

cisamente meno vistosi di quello siciliano e ad una topografia letteraria meno ingombrante di quella tracciata dalla scrittura isolana otto-novecentesca. Anche Bertrand Westphal nella sua *Geocritica* non manca del resto di fare esplicito riferimento alla raffigurazione letteraria della Sicilia, notando come alla fine del Settecento l'isola descritta da Goethe nel *Viaggio in Italia* fosse «un territorio tutto sommato ancora vergine di rappresentazioni letterarie»¹ moderne, e quindi depauperato da ogni connotazione d'attualità, inchiodato insomma ad un'immagine esclusivamente antica, prevalentemente archeologica. Ma in seguito, aggiunge Westphal, questa stessa terra è stata oggetto insistito di narrazioni e non è stato più possibile non tenere conto della raffigurazione dell'isola che veniva fuori dalle descrizioni letterarie, visto che quella stessa isola «era diventata nel frattempo uno spazio connotato dalle opere prestigiose di Verga e dei premi Nobel Pirandello e Quasimodo, di Vittorini e Brancati, di Tomasi e Sciascia, di Bufalino e di altri ancora»². Nell'ottica dell'approccio geocritico si tratta di un vero e proprio fenomeno di multifocalizzazione, anche alla luce del fatto che nessuno degli scrittori siciliani appena citati si sottrae ad una forma di amplificata, a tratti anche ostentata, osservazione dell'isola, alla stregua di un tributo quasi necessario, irrinunciabile, che si alimenta nelle pagine di ogni singolo autore anche attraverso le suggestioni delle rappresentazioni di quei luoghi offerte da chi ne ha già scritto in precedenza³.

E in riferimento a quest'assunto centrale della metodologia geocritica, relativo appunto alla «multifocalizzazione degli sguardi su uno spazio di riferimento dato»⁴, Westphal precisa altresì come gli

¹ Westphal (2009: 160).

² *Ibidem*. A proposito della teoria geocritica Westphal precisa come il discorso letterario e artistico interagendo con la percezione e la produzione dello spazio e lo modifichi: «Non mi stancherò mai di ripetere che la finzione non riproduce il reale, ma attualizza delle nuove virtualità inespresse che possono così interagire con il reale» (ivi, p. 146).

³ In riferimento al legame tra scrittura e spazio, in *Cruciverba* Sciascia scrive: «Un critico letterario dei nostri giorni ha dichiarato che non riesce a capire come si possa legare ad un luogo una vita, e l'opera di tutta una vita; per parte nostra non riusciamo a capire come si possa far critica senza aver capito questo inalienabile e inesauribile rapporto» (Sciascia [1983] 2001a: 988-989). Sulla geografia 'letteraria' della Sicilia cfr. Perrone (2007a: 9ss).

⁴ Westphal (2009: 161).

stessi scrittori siciliani abbiano dal canto loro avuto modo di scoprirsi nella scrittura e negli sguardi altrui, in un fecondo interscambio che contribuisce a connotare la spazialità all'insegna della pluralità delle rappresentazioni di essa⁵. A conferma di quanto asserisce lo studioso, nella saggistica dei siciliani (e il pensiero va soprattutto a Sciascia, Consolo, Bufalino, ma non solo) è significativamente presente l'attenzione alle impressioni di viaggio dei visitatori stranieri sull'isola, quasi contrattare necessario per una compiuta delineazione dell'immagine di essa⁶, così come, sempre a proposito di multifocalizzazione e sguardi altri non può certo essere trascurato l'interesse fondamentale che da Verga in poi mette gli scrittori isolani in dialogo con la fotografia, con la riproduzione iconografica di luoghi, cose e persone dell'isola, nonché, come in un sistema che autoalimentandosi si espande e prende consistenza sempre di più, l'interesse mostrato dal cinema per la rappresentazione della Sicilia mediata dalla letteratura.

Un fenomeno esponenziale, insomma, benché il Westphal poc'anzi citato solleciti opportune riflessioni su come prima di Verga non ci fosse una reale presenza di rappresentazioni letterarie moderne della Sicilia in grado di imporsi e contrastare l'immagine prevalentemente archeologica o tutt'al più medievale dell'isola (filtrata quest'ultima dalla tradizione letteraria fridericiana). Se si considera il fatto che gran parte della mitografia otto-novecentesca sulla Sicilia si fonda essenzialmente sul suo essere isola, ovvero terra geograficamente e metaforicamente separata e per questo 'altra', ci si rende subito conto che la Sicilia diventa veramente isola nell'immaginario storico-politico della modernità con l'Unità d'Italia e con la fine del regno delle Due Sicilie e del governo borbonico che di fatto sin dalla prima metà del Settecento accomunava alla Sicilia tutto il sud

⁵ Scrive ancora Westphal: «I contributi della letteratura siciliana sono oramai da tempo ben noti a chi si reca sull'isola, e reciprocamente i siciliani, scrittori compresi, si scoprono spesso nello sguardo e nella scrittura altrui. Ogni rappresentazione è assimilata in un processo dialettico nel quale l'alterità cessa di essere una qualità intrinseca alla sola cultura guardata, dal momento che essa stessa si fa a sua volta cultura guardante. Il punto di vista geocritico, plurale perché situato all'incrocio di rappresentazioni distinte, contribuisce così a determinare uno spazio comune. L'essenza identitaria dello spazio di riferimento non può che essere il frutto di un incessante lavoro di creazione e ricreazione» (*ibidem*).

⁶ Cfr. sull'argomento Tedesco (2005) e Id. (2007: 135ss).

Italia. È dopo l'unificazione (o, come dice l'inviato del governo piemontese Chevalley nel *Gattopardo*, «la felice annessione»), dopo la delusione delle speranze suscitate dallo sbarco di Garibaldi, che la cultura siciliana matura una definitiva sfiducia in ogni possibilità di cambiamento e la percezione che l'isola sia stata al di là delle promesse e di unificazioni politiche abbandonata a se stessa. La significativa fioritura narrativa intorno a questo motivo della delusione postrisorgimentale dà ovviamente la misura dell'importanza di tale passaggio che, appunto, attraverso la lente letteraria, da storico-politico diventa in qualche modo anche geografico, nel senso che contribuisce in modo determinante alla costruzione dell'immagine dell'isola come luogo distinto, chiuso su se stesso, separato da tutto il resto – Italia compresa – da un mare invalicabile. Il mare di Acirezza descritto da Verga, delimitato dalla corona dei faraglioni, si fa metafora di questa invalicabilità e insieme ideale barriera protettiva, e anche il borgo di Trezza è in qualche modo in sé un luogo chiuso da cui non ci si può allontanare se non attraverso la colpa e la trasgressione.

E in un breve volger d'anni questa chiusura, questa dimensione insulare di fatto ineludibile si fa articolatamente specchio di immobilità sociale e politica (col *Mastro Don Gesualdo*, coi *Viceré*), nonché cifra esteriore e visibile di una stasi esistenziale in cui il dato geografico – l'insularità, appunto – si pone alla base di una precisa riflessione storico-antropologica su cui si fonda il mito novecentesco della sicititudine. In un celebre e citatissimo passaggio di un suo discorso dedicato a Verga (citato per altro anche da Sciascia proprio in *Sicilia e sicititudine*), Luigi Pirandello mette espressamente in dialogo la dimensione geografica e metaforica dell'essere isola con una precisa visione dell'esistenza dominata dalla paura e dalla diffidenza e dice che i siciliani percepiscono «il contrasto tra il loro animo chiuso e la natura intorno aperta, chiara di sole, e più si chiudono in sé, perché di questo aperto, che da ogni parte è il mare che li isola, cioè che li taglia fuori e li fa soli, diffidano, e ognuno è e si fa isola da sé»⁷.

È questa condizione insulare di separatezza che nell'immaginario novecentesco ha trasformato la Sicilia in un luogo-metafora, me-

⁷ Pirandello ([1920] 2006: 1013).

tafora spaziale ed esistenziale allo stesso tempo che malgrado la precisa individuazione geografica travalica ogni specifica connotazione localistica, in quanto in grado di esercitare la propria suggestione e seduzione anche nei confronti di chi di quell'isola al centro del Mediterraneo sa magari poco⁸. Si tratta di una circostanza che ha permesso agli scrittori siciliani di superare i confini della stessa diffusione nazionale attraverso numerosissime fortunate traduzioni nelle altre lingue, in una sorta di universalizzante deregionalizzazione delle tematiche veicolate dalla scrittura insulare. E del resto, al di là della Sicilia e della sicità, a proposito della fortuna letteraria novecentesca dell'immagine dell'isola in quanto tale, non si può non fare riferimento agli esordi del siciliano Vittorini nel nome di un'altra isola che non è la Sicilia, ma la Sardegna vista «come un'infanzia», o al secondo romanzo di Elsa Morante, siciliana per parte di padre, che in un'innominata città, che è forse la sicilianissima Palermo, aveva già ambientato la vicenda dell'isolamento di Elisa in *Menzogna e sortilegio*, e che nella storia del giovane Arturo eleva, sin dal titolo scelto per l'opera, il motivo dell'insularità a specchio di una condizione esistenziale.

Emblema di questo confino nell'isola, la Sicilia della modernità letteraria si fa luogo dell'isolitudine, conio lessicale che fonde in sé i motivi dell'insularità e dell'esser soli, tratto geografico-esistenziale che si pone come base e minimo comun denominatore delle sovrabbondanti speculazioni sulla sicità che hanno tramato le pagine di tanti autori novecenteschi. Anche uno scrittore come Camilleri, del resto, che in numerose interviste e dichiarazioni ha apertamente avvertito il concetto di sicità come costruita mitizzazione (dichiarando ora di non sapere neanche cosa fosse, ora etichettandola come lamento autocompiaciuto che i siciliani fanno di sé), non sottovaluta affatto la valenza fondamentale e specifica dell'insularità, ovvero la condizione, reale e simbolica insieme, di una terra tutta contornata dal mare, un mare che bisogna varcare per an-

⁸ È Sciascia a precisare come la rappresentazione dell'isola fatta dagli scrittori siciliani vada liberata da ogni lettura all'insegna del localismo regionalistico: «Certo è comunque, che la cultura siciliana ha avuto sempre come materia e come oggetto la Sicilia [...] studiando e rappresentando la realtà siciliana e la sicilianità [...] con una forza, un vigore, una compiutezza che arrivano all'intelligenza e al destino dell'umanità tutta». (Sciascia [1970] 1987: 967).

darsene, con la percezione di un maggiore senso di distacco, quasi un'infrazione dei confini posti dalla natura⁹.

Lo stesso Sciascia, massimo teorico della sicilitudine quale insieme di riconoscibili tratti antropologici, prende le mosse proprio dal dato geografico dell'insularità («Alla base di tutto c'è, ovviamente, il fatto geografico: la Sicilia è un'isola al centro del Mediterraneo») ¹⁰, e da quel mare tutt'intorno, parte integrante della geografia dell'isola, percepito fundamentalmente come fonte di pericolo e non come orizzonte di partenze. È il mare in cui naufraga la Provvidenza e che un secolo dopo è il mare dell'*Horcynus Orca* darrighiano, sozzato dai cadaveri dei troppi morti, dal corpo offeso e mutilato dell'Orca (già terrore di quelle stesse acque dello Stretto), e alla fine luogo della morte del protagonista 'Ndria Cambria, su cui questa epopea del *nostos* all'isola si chiude.

Il fatto che il recinto costituito dal mare possa essere legittimamente valicato solo da coloro che tornano (in entrata, dunque, e non in uscita) è uno dei capisaldi del mito letterario della sicilitudine, alimentato indistintamente tanto dagli scrittori che alla fine hanno deciso di andar via dall'isola, continuando tuttavia a scriverne come in una sorta di espiatorio e ideale *nostos* (e si pensi a Vittorini, a Consolo, ma anche a Verga che va via e poi ritorna), così come da coloro che dall'isola non se ne sono mai andati e che, con modalità sempre letterarie ma in qualche modo inverse rispetto a quelle

⁹ Cfr. De Montis (1999), intervista rilasciata da Andrea Camilleri in cui lo scrittore afferma: «Dell'insularità, al contrario della sicilitudine, se ne può parlare [...]. Un siciliano (e quindi un sardo o un corso), per recarsi "in continente" deve necessariamente compiere un viaggio per mare, il cui senso è sempre lo stesso sia che il viaggio duri una notte o i quaranta minuti che occorrono per attraversare lo stretto di Messina. Un napoletano che si reca a Milano non prova la stessa sensazione di distacco dalla propria terra che prova un isolano. Vogliamo qui parlare della sacralità dell'acqua e del sacrilegio del ponte, in particolar modo di quel ponte in movimento che è una nave, un bastimento? Non parliamone, ma è anche vero che nell'animo di un isolano che lascia la sua terra s'annida un microscopico, invisibile, subatomico senso di trasgressione»; su Camilleri e Sciascia cfr. pure Truzzi (2009), intervista rilasciata da Andrea Camilleri, nella quale tornando a negare la diversità siciliana («Invece non lo siamo diversi. Siamo semplicemente separati dalla terra ferma»), ricorda di essere stato regista di quattro puntate televisive dedicate proprio a Sciascia e significativamente intitolate *Lo scrittore e la sua terra*. Su Camilleri e la Sicilia cfr. anche Borsellino (2004).

¹⁰ Sciascia ([1970] 1987: 962).

degli espatriati costantemente riattratti dall'isola, hanno cercato invece di valicarne idealmente i confini attraverso un confronto serrato con le letterature straniere (qui ovviamente la casistica è assai ampia e nota, dalle lezioni di Tomasi alle traduzioni di Bufalino, alla saggistica di Sciascia, e l'elenco potrebbe continuare).

La forte connotazione metaforica dell'essere isola (il «mestiere d'isola» diceva Bufalino)¹¹, che sembra configurare spesso la Sicilia letteraria più come un'astrazione geografica che come luogo reale, si affianca tuttavia costantemente in tutti gli scrittori siciliani ad una forte vocazione per la puntuale descrizione dei singoli luoghi di essa, in una sorta di controcanto realistico che, in ogni caso, quasi in contraddizione con se stesso, nella sua concentrazione sempre e comunque sullo spazio isolano indulge piuttosto indirettamente al consolidamento del mito letterario dell'isola ripiegata su di sé che non alla sua destrutturazione. E accanto alle pagine narrative, molte sono ad esempio le pagine saggistiche poste a corredo di volumi fotografici (altra forma di sguardo sui luoghi dell'isola) o quelle di articoli (quasi affettuosamente promozionali) dedicati a questo o a quell'altro luogo, visto con gli occhi dello speciale visitatore che è allo stesso tempo esperto conoscitore di essi. Saggi e articoli dedicati ai luoghi dell'isola si configurano così in qualche modo come ideali esperienze di viaggio interne all'isola, da offrire ai siciliani stessi così come ad altri visitatori, a quelli che vengono da fuori, agli stranieri che vogliono conoscere l'isola e che a propria volta la descrivono nei loro resoconti di viaggio, stranieri che, in un affascinante gioco di specchi, sono – come si diceva – significativamente sempre assai presenti nelle riflessioni dei letterati isolani. Focalizzato dunque sulla propria isola, lo scrittore siciliano non rinuncia mai al confronto con l'altro da sé, anche se queste fondamentali esperienze dell'alterità non presuppongono un allontanamento dall'isola e vengono anzi utilizzate soprattutto come specchi di rifrazione per conoscere meglio la propria terra e la propria cultura (e qui il riferimento è all'attenzione degli autori siciliani per le altre letterature, di cui si diceva poc'anzi, non meno che a questo specifico interesse isolano alla tradizione straniera di scrittura odeporica sulla Sicilia).

¹¹ Cfr. il titolo scelto dallo scrittore per la sezione d'apertura, interamente dedicata alla Sicilia, della raccolta saggistica *Il fiato ibleo* (Bufalino [1995] 2007).

Gli estranei ai luoghi, gli stranieri, che guardano la Sicilia con un occhio straniato, sono del resto spesso parte anche delle dinamiche romanzesche, portatori di una visione altra, differente, che caratterizza in modi diversi il Francesco Buscaino degli *Anni perduti* brancatiani, che all'arrivo in treno vede una città piatta, statica, in cui vorrebbe velleitariamente riportare vita, salvo a restare poi lui stesso invischiato nel tempo fermo della provincia e nell'impossibilità di allontanamento da essa¹²; o lo Chevalley del *Gattopardo*, attornito dinanzi alle riflessioni del Principe Fabrizio sui siciliani sonnolenti e stremati dalla calura e dal paesaggio che si credono Dei¹³; per non dire del capitano Bellodi del *Giorno della civetta*, parmigiano in trasferta a confronto con le logiche mafiose dell'isola, e che tuttavia alla fine del romanzo si propone di tornare di nuovo in Sicilia¹⁴. E l'elenco potrebbe ovviamente continuare: per uno straniero viene scambiato non a caso anche il Silvestro vittoriniano di *Conversazione in Sicilia* dal venditore di arance incontrato sul traghetto¹⁵ e nello stesso romanzo pure la madre, la signora Concezione, si mostra curiosa di misurare nel figlio l'acquisita diversità di cittadino del nord rispetto ad usi e costumi isolani¹⁶. Il Silvestro di Vittorini è del resto allo stesso tempo, nel riuscito doppio registro del libro, uno che guarda alla propria terra offesa con gli occhi di chi viene ormai da un altrove (e che grazie a questa alterità riesce a vedere meglio e di più), così come con quelli bambini di colui da quel mondo sembra non essersi mai allontanato.

Ma al di là della insistenza narrativa sullo sguardo dell'altro, dello straniero che si spinge a visitare un'isola dalla quale al contrario nessuno sembra partire, va comunque sottolineato come la raffigurazione letteraria della geografia di questa terra immobile passi comunque costantemente e paradossalmente nelle pagine degli scrittori siciliani attraverso il motivo del viaggio; e se, nello specifico, i viaggi per l'isola sono soprattutto viaggi in entrata (quelli degli stranieri – come si diceva – ma anche i tanti *nostoi* di coloro che ritornano),

¹² Cfr. Brancati ([1942] 2003: 240-241; 375-376).

¹³ Cfr. Tomasi di Lampedusa ([1958] 1995: 170ss).

¹⁴ Cfr. Sciascia ([1961] 1987: 481).

¹⁵ Cfr. Vittorini ([1941] 1974: 578).

¹⁶ Cfr. *ivi*, pp. 607-608.

non è per altro verso in contraddizione con l'interdizione all'allontanamento dal recinto insulare, per i personaggi letterari di rigorosa anagrafe siciliana il viaggiare all'interno della Sicilia, attraversarla fare tappa nei suoi paesi e nelle sue città. È mediata infatti soprattutto dai viaggi la rappresentazione dei luoghi dell'isola di carta, e questo motivo, assai presente nella narrativa siciliana del '900, mette in cortocircuito nella geografia letteraria della Sicilia l'idea di spazio quale espressione della mobilità con quella di luogo quale centro definito, individuato, caratterizzato¹⁷. In questi viaggi interni, l'isola è luogo ed insieme spazio, ma spazio chiuso, spazio di un moto senza moto al quale fa coerentemente da contraltare il tempo fermo dell'impossibile cambiamento, in una singolare unità di tempo e di luogo cui sembra necessariamente dover corrispondere più che un'unità di azione, una non azione: la stasi, appunto.

Il viaggio attraverso i luoghi dell'isola si impone del resto nel corso del '900 come un vero e proprio *topos*: esemplare il caso della narrativa vittoriniana che contempla tanto il viaggio dentro l'isola di colui che vi fa ritorno (e che vede la propria madre immergersi nelle viscere dolenti di quella terra), quanto l'erranza verso una meta ideale, ma sempre interna all'isola, dei protagonisti delle *Città del mondo*; ma viaggio interminabile attraverso l'afa e la luce accecante della Sicilia è anche quello dei principi di Salina che si recano in villeggiatura a Donnafugata, percorrendo a tappe distese e distese di terra arse da un mortifero sole (immortalate nella memoria dei lettori, in una perfetta multifocalizzazione, anche dalle immagini del film di Luchino Visconti); e lungo la costa che si affaccia sullo stretto si sposta ripetutamente e affannosamente anche il darrighiano 'Ndria Cambria alla ricerca di una barca con cui affrontare il mare. Di viaggi attraverso i luoghi dell'isola è per altro ricca l'intera opera di Consolo (di recente riunita e rivalorizzata in una nuova edizione per i «Meridiani» mondadoriani), dal viaggio del milanese

¹⁷ A proposito di questa distinzione tra lo spazio come dimensione del libero movimento, da intendere soprattutto in un'accezione concettuale, e il luogo come idea definita, caratterizzata dalla delimitazione e dall'umanizzazione (e da intendere soprattutto in un'accezione fattuale), Westphal chiama a supporto le riflessioni del geografo statunitense Yi-Fu Tuan, che in *Space and place. The perspective of experience*, afferma: «Paragonato allo spazio, il luogo è un centro calmo dai valori stabiliti». (Yi-Fu Tuan 2002: 54)

Fabrizio Clerici all'interno della Sicilia, narrato in *Retablo*, alla consacrazione definitiva di questo motivo in *L'olivo e l'olivastro* e *Le pietre di Pantalica*, senza dimenticare ovviamente il romanzo consoliario più noto, *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, che si apre su un viaggio specularmente simbolico da Lipari alla Sicilia, ovvero da un'isola ad un'altra isola.

Il viaggio dentro l'isola è tuttavia come si diceva un viaggio anomalo perché non presuppone una proiezione verso un altrove, ma idealmente verso un qui, un recinto asfittico e invalicabile (e si pensi ai tanti personaggi di Brancati, prigionieri di sonnolente provincie le quali si fanno in qualche modo a propria volta isole). In questa sonnolenta prigionia dei luoghi, allo sciasciano professor Laurana di *A ciascuno il suo* è addirittura interdetto pure trasferirsi da una località all'altra della Sicilia (e persino prendere la patente) da una madre, simbolica icona della terra natale, che lo imprigiona col proprio amore analogamente a quanto l'isola stessa fa con i suoi abitanti¹⁸. Del resto per Sciascia anche l'occasionale inseguimento dell'altrove riporta in Sicilia, come avviene ai personaggi del racconto *L'ultimo viaggio* che si illudono di essere partiti per l'America, ma che dopo giorni di viaggio vengono sbarcati dallo scafista imbroglione sempre sulle coste della stessa Sicilia che di fatto non avevano mai lasciato. O come avviene allo stesso Sciascia innamorato di Parigi, che fa trasferire nella capitale francese il suo Candido (protagonista per altro dell'unico romanzo dell'autore in cui il nome della Sicilia compare espressamente), e che però in *Cruciverba*, dopo una serie di scritti dedicati ai luoghi della Sicilia, decide di porre a chiusura del libro un articolo intitolato proprio alla capitale francese, nel quale racconta il suo amore per quell'altrove, per quella città tutta letteraria, ma racconta altresì che la prima volta che andò a Parigi, appena arrivato, mentre andava in autobus (forse al Louvre), vide in una vetrina di un antiquario una carta geografica della Sicilia, scese dall'autobus e la comprò ad una cifra che non avrebbe neanche po-

¹⁸ Sciascia individua nel fantasma materno uno dei tratti caratterizzanti della sua isola, tanto da arrivare ad affermare che lo «sbarco americano in Sicilia [...] coincide con l'inizio della fine del terribile matriarcato siculo: la donna perde così il suo potere distruttivo, un potere che era ormai dannoso anche per lei»; e aggiunge: «Di tutti gli avvenimenti di cui sono stato testimone, certamente uno dei più significativi è la fine di questo invisibile potere». (Sciascia 1979: 37).

tuto permettersi, perché dice: «Mi parve come un segno. Ed era. Un segno che continuo a decifrare»¹⁹. Era il segno di quell'isola che riattira sempre a sé.

Questa consolidata rappresentazione dell'isola come realtà immobile, geograficamente separata e fuori dalla Storia, insomma metafora più che realtà, non impedisce tuttavia a Leonardo Sciascia, che forse più di ogni altro ha contribuito a dare una dimensione teorica a questa metafora insulare, di affermare proprio nella *Sicilia come metafora* come a livello dell'espressione artistica (da Antonello da Messina a Verga e De Roberto) l'isola abbia trovato la propria identità sempre in forme di rappresentazione realistica. Se si guarda alla raffigurazione che la letteratura dà della geografia dell'isola, questo è probabilmente vero per il momento fondativo del mito letterario della Sicilia, e cioè soprattutto in riferimento alla descrizione dei luoghi data ad esempio da Verga. La storia di questa rappresentazione muta tuttavia di segno nel corso del '900, man mano che si consolida l'idea dell'insularità come metafora di una condizione esistenziale, storica e politica, la quale incrina fortemente il realismo della raffigurazione dei luoghi; lo stesso Sciascia degli esordi nasconde del resto la sua Racalmuto dietro il toponimo arcaicizzante Regalpetra, e anche nel *Giorno della civetta* i nomi dei luoghi sono omessi dietro iniziali puntate (tranne la Palermo capitale dello strapotere mafioso). Ma di omissioni toponomastiche è piena tutta la narrativa sciasciana; e anche al di là di Sciascia, se si guarda all'opera di Vittorini, la città in cui è ambientato il *Garofano rosso* è ad esempio un'innominata «città della montagna rosa», il paese in cui Alesio Mainardi ritorna regressivamente a fare visita alla famiglia è la «campagna delle fornaci», e pure il luogo in cui si svolge la festa della Madonna a cavallo, così importante nell'economia semantica del romanzo, resta un luogo senza nome, perduto nella memoria²⁰; la stessa Sicilia «solo per avventura Sicilia» di *Conversazione*, benché segnata da precise indicazioni geografiche lascia intravedere, prima ancora dell'arrivo di Silvestro sull'isola, il sopravvento della dimensione simbolica sulla geografia reale: sulla costa calabra, davanti allo Stretto, Amantea, Maratea e Gioia Tauro sono per il narratore «no-

¹⁹ Sciascia ([1983] 2001b: 1273).

²⁰ Cfr. Vittorini ([1948] 1974: 310).

mi dai sogni antichi»²¹; e, malgrado lungo il viaggio in treno nell'isola vengano puntualmente nominati i paesi attraversati dal personaggio, nel romanzo non verrà mai detto il nome del paese in cui alla fine arriva Silvestro, il paese della madre: si legge solo che «il nome del paese era scritto su un muro»²². E anche il paese in cui la madre racconta di aver avuto un felice e vitale rapporto fisico con uno sconosciuto viandante verrà sì individuato con un toponimo reale, Acquaviva, ma l'acqua viva è nel romanzo anche lo strumento di salvezza ipotizzato da Porfirio, senza considerare che nell'edizione illustrata di *Conversazione* verrà da Vittorini riprodotta per due volte una stessa piantina della Sicilia con il nome di Acquaviva scritto proprio al centro dell'isola, quasi cuore geografico e insieme simbolico di essa. Ed è significativo per altro come in quest'isola metafora, in quest'isola letteraria, oggetto più che altro di un'astrazione, Acquaviva sia il luogo di un'autentica scoperta di verità, quella del corpo, del «vecchio miele» che la madre offre al viandante. Questa sorta di bilanciamento corporeo della perdita di 'fisicità' dei luoghi a favore della loro connotazione simbolica riguarda del resto molti degli autori siciliani del '900 (da Brancati a Lampedusa, da Bufalino allo stesso Sciascia del *Candido* prima citato), che attraverso la profonda autenticità dell'esperienza del corpo cercano di riscattare la dimensione fallace di una terra vocata ad ergersi a metafora²³.

E negli stessi anni di *Conversazione in Sicilia* un luogo metaforico più che reale è anche la Natàca brancatiana degli *Anni perduti*, re-

²¹ Cfr. Vittorini ([1941] 1974: 575). La fascinazione senza tempo di questi toponimi mitici e arcaizzanti viene sottolineata nell'edizione illustrata del romanzo, dove «Amantea, Maratea, Gioia Tauro» fungono da testatina ripetitoria della pagina in cui compaiono all'interno della narrazione (cfr. Vittorini [1953] 2007: 14).

²² Vittorini ([1941] 1974: 599). Su questo punto cfr. Schilirò (2012: 224-225).

²³ È Leonardo Sciascia tuttavia a sottolineare come questa stessa mistificazione messa in atto dalla scrittura isolana abbia in sé forse un fondo di verità, come una sorta di falsità che venga fuori però dal reale: «Perché altro non può essere che apparenza, che illusione, una così indefettibile continuità, una così assoluta refrattarietà alla storia di quella parte della realtà umana che chiamiamo Sicilia, che pure è situata nel crogiuolo della storia. Ma il fatto è che questa apparenza, questa illusione, sorge dalla realtà siciliana, dal "modo di essere" siciliano: e dunque ne è parte intrinsecamente. Ci troviamo insomma in un circolo vizioso, in una specie di aporia; che è poi la sostanza di quella nozione della Sicilia che è insieme luogo comune, "idea corrente", e motivo di univoca e profonda ispirazione nella letteratura e nell'arte» (Sciascia [1983] 2001a: 988).

gressiva e mortifera ‘naca’ (culla, in siciliano) non meno che anagramma di Catania; così come, sempre in quello scorcio d’anni, un luogo mitizzato e fuori dal tempo è l’isola di Salvatore Quasimodo, fatta sì di toponimi precisi, ma essenzialmente terra della memoria, rievocata nostalgicamente da lontano, e via via con maggiore insistenza identificata con le sue rive, ovvero con quei luoghi liminari tra acqua e terra che la connotano appunto come isola²⁴. A quest’immagine storica si affiancherà poi, nel Quasimodo post-ermetico, quella di una Sicilia martoriata, in una affascinante sovrapposizione di suggestioni arcaiche e di istanze realistiche che ritorneranno ad esempio intrecciate le une alle altre anche nell’isola consoliana, luogo di sanguinosa violenza passata e presente ma anche terra in cui addentrarsi continuamente nelle viscere, sulla scorta del mito di Proserpina o in alternativa sprofondandosi nella sofferenza della prigione sotterranea del *Sorriso dell’ignoto marinaio*, sottosuolo ‘altro’ che rivisita, sempre all’insegna dell’offesa, anche il sicilianissimo motivo della zolfara²⁵ e dello sprofondamento verticale come dolorosa alternativa all’impossibilità di un moto liberatorio di superficie che consenta l’allontanamento dalla costa isolana. La dialettica semantico-spaziale tra costa ed entroterra trama per altro in profondità la geografia di questo celebre romanzo di Consolo: la Sicilia del *Sorriso* è infatti, sì, una terra di coste che più che partenze accolgono arrivi, e dalle quali come in uno specchio che reduplica ossessivamente l’immagine si vedono ancora altre isole (le «isole dolci del dio» per altro già cantate da Quasimodo in *Vento a Tindari*), ma è anche una terra che, sempre a metà strada tra rappresentazione di luoghi effettivamente esistenti e dimensione metaforica, si nasconde in se stessa, che si richiude verso il proprio interno, verso i paesi meno noti dell’entroterra.

Tra realtà e metafora, i toponimi consoliani sono così quelli reali, ma possono all’occorrenza assumere valore simbolico: all’arrivo in Sicilia, ad esempio, il barone di Mandralisca, protagonista del libro, scorge in sequenza le città di Abacena e Agatirno, Alunzio e

²⁴ Cfr. Carmina (2007: 64ss).

²⁵ Come tutti gli scrittori siciliani, anche Consolo presta grande attenzione al motivo della zolfara, cui dedica l’apertura del volume *Di qua dal faro*, una delle sue più note raccolte di scritti: cfr. *Uomini e paesi dello zolfo*, ora in Consolo (2015).

Apollonia, con nomi tutti dall'iniziale in A come ad alludere agli inizi della civiltà, mentre il narratore chiosa significativamente, quasi a svuotarle di verità, che quei luoghi non erano «oramai che nomi, sommamente vaghi, suoni, sogni»²⁶. Per Consolo la Sicilia diviene del resto sempre di più un'indistinguibile sovrapposizione geografico-letteraria tra un luogo reale e un luogo mitizzato, come allorché, cosa che accade spesso, egli la identifica *tout court* con una nuova Itaca, un'Itaca però ambivalente, nella quale sognare un ritorno, ma allo stesso tempo anche fattasi approdo inospitale perché definitivamente devastata dai Proci, irredimibile, soprattutto dopo le stragi Falcone e Borsellino del '92. Siciliano emigrato a Milano, Consolo declina tuttavia da lontano, ma via via in modo sempre più aperto, il valore squisitamente simbolico della dimensione insulare che in qualche modo arriva persino a prescindere dalla Sicilia stessa, perché isola – dice – è innanzitutto «fine di ogni viaggio, [...] è anelito e approdo, [...] scoperta. Ma isola è anche sosta breve, attesa, pausa in cui rinasce la fantasia dell'ignoto, il desiderio del viaggio, il bisogno di varcare il limite, sondare nuovi spazi. Isola è metafora di questo nostro mondo»²⁷. È Consolo a parlare, ma alle sue spalle sembra di intravedere ancora i protagonisti vittoriniani delle *Città del mondo*, alla ricerca di una meta ideale che è nell'isola stessa, mentre girovagano sotto l'inquieta tutela del loro creatore anch'egli espatriato al nord e anch'egli costantemente riattrato dai luoghi simbolo della sua terra, primo fra tutti quella Scicli su cui si apre quell'ultimo incompiuto romanzo²⁸ e che era il misterioso luogo della Madonna a cavallo di cui il lontano protagonista del *Garofano rosso* non riusciva a ricordare il nome.

E questo mito insulare, di un'isola che è forse più isola ideale di quanto non sia la Sicilia, viene a fine secolo portato alle estreme conseguenze da Gesualdo Bufalino, nei cui romanzi la metafora dell'isola più che attraverso la rappresentazione della geografia di essa viene resa piuttosto attraverso la reclusione dei personaggi in spazi chiusi e circoscritti (carceri, ospedali, scantinati). Reclusione che in

²⁶ Consolo ([1976] 2015: 129).

²⁷ Consolo (2006: 17-18). Lo scritto è di fatto una rielaborazione delle pagine sulle Eolie contenute in Consolo (2002).

²⁸ Cfr. Vittorini ([1969] 1974: 373ss).

quelle pagine si trasforma costantemente, senza soluzione di continuità semantica, in volontaria e rassicurante autoreclusione strenuamente perseguita da protagonisti e comprimari: nella pervasiva claustrofilia che attraversa le narrazioni bufaliniane, una costante autoriale riguarda infatti proprio la circostanza che da quelle prigioni i personaggi (e con loro lo scrittore) non vogliono uscire, pervicacemente restii ad abbandonare il loro protettivo spazio insulare, nel quale hanno innanzitutto la possibilità di chiudere fuori la vita e il reale per coltivare, senza interferenze esterne, il corteggiamento della finzione letteraria. E all'interno di una spazialità insulare sempre più simbolica anche i protagonisti di Bufalino cercano in tutti i modi un controbilanciamento nella verità corporea, nell'autenticità dell'esperienza del corpo, concreta esperienza di vita in una dimensione esistenziale che la scelta dell'autoreclusione ha confinato nel regno del fittizio e della non vita.

Quella bufaliniana sembra essere la strada del non ritorno nella progressiva metaforizzazione e mitizzazione dell'insularità e non stupisce che l'ultimo grande esponente della scrittura isolana, Camilleri, abbia sentito in più occasioni il bisogno di tornare sulla questione per prenderne le distanze, affermando di non sentirsi succube di un mito che è appunto soltanto tale e non altro, perché in fondo non è neanche vero che l'isola strega e imprigiona. Ma, a ben guardare e al di là delle dichiarazioni esplicite, traghettando la letteratura siciliana nel nuovo millennio, proprio Camilleri ha finito per scrivere col suo Montalbano una nuova pagina del rapporto tra letteratura e luoghi geografici della Sicilia, un rapporto in cui si è intromessa la televisione e quindi la visualizzazione cinematografica di quei luoghi. Anche Vigata è un paese che non esiste, ma esistono i luoghi che i telespettatori vedono sul piccolo schermo, e che sulle orme del commissario vanno a visitare a frotte. Dopo Montalbano quei borghi della provincia siciliana non sono più gli stessi, hanno subito la rifrazione del racconto d'invenzione che a propria volta essi contribuiscono a caratterizzare. E come in una riformulazione da anni zero del mito dell'isola neanche il commissario riesce più a staccarsi per contratto da quei paesini iblei che fanno da scenario alle sue indagini, luoghi adesso mitizzati non più dalla letteratura ma dalla televisione e che comunque in qualche modo hanno imprigionato i personaggi e con loro lo stesso scrittore, anche se, dopo il successo

della saga di Montalbano, c'è da dire che nel caso di Camilleri si tratta senz'altro di una prigione dorata.

BIBLIOGRAFIA

- Borsellino, Nino, 2004. «Bufalino, Camilleri e l'antianagrafe dei siciliani», in Nino Borsellino / Walter Pedullà (a cura di), *Storia generale della letteratura italiana. Il Novecento, le forme del realismo 2.*, vol. XIV, Milano, Motta, pp. 848-849.
- Brancati, Vitaliano, [1941] 2003. *Gli anni perduti*, ora in Id., *Romanzi e saggi*, a cura di Marco Dondero, con un saggio introduttivo di Giulio Ferroni, Milano, Mondadori, pp. 172-381.
- Bufalino, Gesualdo, [1995] 2007. *Il fiato ibleo*, ora in Id., *Opere/2 1989-1996*, a cura di Francesca Caputo, Milano, Bompiani, pp. 973-1090.
- Carmina, Claudia, «Il "viaggio sentimentale" di Quasimodo in Sicilia», in Perrone 2007b, pp. 55-71.
- Consolo, Vincenzo, 2002. *Isole dolci del dio*, con quindici disegni di Giorgio Bertelli, Brescia, Edizioni l'Obliquo.
- , 2006. *Constitutum: Lipari e le Eolie*, introduzione di Paolo Mauri, Lipari, Edizioni del Centro Studi.
- , [1976] 2015. *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, ora in Consolo 2015, pp. 123-260.
- , 2015, *L'opera completa*, a cura di Gianni Turchetta, Milano, Mondadori.
- De Montis, Simona, 1999. «Elogio dell'insularità», in *La grotta della vipera*, anno 25, n. 8.
- Perrone, Domenica, 2007a. «Topografie letterarie. La Sicilia degli scrittori», in Perrone 2007b, pp. 9-28.
- , 2007b, (a cura di). *I luoghi degli scrittori. Guida letteraria della Sicilia*, Acireale-Roma, Bonanno.
- Pirandello, Luigi, [1920] 2006. «Giovanni Verga. Discorso al Teatro Bellini di Catania nell'ottantesimo compleanno dello scrittore», in Id., *Saggi e interventi*, a cura e con un saggio introduttivo di Ferdinando Taviani e una testimonianza di Andrea Pirandello, Milano, Mondadori, pp. 1000-1021 ("I Meridiani").
- Schilirò, Massimo, 2012. *I treni di Elio Vittorini*, in Id., *Racconti di spaesamento. Indagini sulla letteratura siciliana e sul viaggio*, Acireale-Roma, Bonanno, pp. 193-239.
- Sciascia, Leonardo, 1979. *La Sicilia come metafora*, intervista di Marcelle Padovani, Milano, Mondadori.
- , [1961] 1987. *Il giorno della civetta*, ora in Sciascia 1987, pp. 387-483.
- , [1970] 1987 «Sicilia e sicilitudine», in Id., *La corda pazzza. Scrittori e cose della Sicilia*, ora in Sciascia 1987, pp. 961-967.

- , 1987. *Opere 1956-1971*, a cura di Claude Ambroise, Milano, Bompiani.
- , [1983] 2001a. «L'ordine delle somiglianze», in Id., *Cruciverba*, ora in Sciascia 2001.
- , [1983] 2001b. «Parigi», in Id., *Cruciverba*, ora in Sciascia 2001, pp. 1269-1281.
- , 2001. *Opere 1971-1983*, C. Ambroise (a cura di), Milano, Bompiani.
- Tedesco, Natale, 2005. *Viaggi in Sicilia*, Acireale-Roma, Bonanno.
- , 2007. «La Sicilia degli stranieri», in Perrone 2007b, pp. 135-149.
- Tomasi di Lampedusa, Giuseppe, [1958] 1995. *Il Gattopardo*, ora in Id., *Opere*, introduzione e premesse di Gioacchino Lanza Tomasi, Milano, Mondadori, pp. 3-318.
- Truzzi, Silvia, 20 novembre 2009. «Camilleri: *Il giorno della civetta* Leonardo Sciascia non avrebbe mai dovuto scriverlo», in *Il fatto quotidiano*, URL: <<https://www.ilfattoquotidiano.it/2009/11/20/camilleri-il-giorno-della-cive/12413/>>.
- Vittorini, Elio, [1941] 1974. *Conversazione in Sicilia*, ora in Vittorini 1974, vol. I, pp. 569-710.
- , [1948] 1974. *Il garofano rosso*, ora in Vittorini 1974, vol. I, pp. 223-422.
- , [1969] 1974. *Le città del mondo*, ora in Vittorini 1974, vol. II, pp. 371-679.
- , 1974. *Le opere narrative*, 2 voll., a cura di Maria Corti, Milano, Bompiani.
- , [1953] 2007. *Conversazione in Sicilia*, Edizione illustrata a cura dell'autore con la collaborazione fotografica di Luigi Crocenzi, Milano, Bompiani [rist. anast. a cura di Maria Rizzarelli, Milano, Rizzoli].
- Westphal, Bertrand, 2009. *Geocritica. Reale, finzione, spazio*, Roma, Armando editore (tr. di *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Éditions de Minuit, 2007).
- Yi-Fu Tuan, 2002. *Space and place. The perspective of experience*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Antonio Pioletti

FRAMMENTI SU SOGGETTO E IO LIRICO

Premessa

In una visione di lunga durata dei fenomeni letterari diviene essenziale incrociare le coordinate di contesti storici e sistemi culturali con quelle della dialettica fra tradizione e innovazione, e, in riferimento a queste ultime, tener conto di temi e motivi, della loro espressione linguistica e stilistica e quindi della forma che ne deriva, delle tipologie testuali in movimento, della trama delle intertestualità, di ambiti ricezionali, di riscritture. Livelli non trascurabili se non si vuole incorrere in un soggettivismo critico che può indurre al fraintendimento, esito ben diverso da un'interpretazione maggiormente fondata, seppur come ipotesi di lavoro.

L'ossessione della questione delle origini che a lungo ha invaso gli studi sull'epica, da quella omerica a quella romanza, sulla narrativa breve, sul romanzo e, in parte, su sezioni della lirica oscurava l'interpretazione delle riscritture, dei momenti di rottura, dell'innovazione e spesso, in ultima analisi, dei tratti originali stessi, fondanti, che hanno caratterizzato momenti aurorali. E non è qui il caso di ricostruire, dal formalismo allo strutturalismo, dalla semiotica alla teoria della ricezione, dagli studi di poetica storica al paradigma della parola dialogica, le stazioni principali del lungo cammino che la teoria letteraria moderna ha seguito fino al decostruttivismo e alle scienze cognitive.

E d'altra parte, per prendere le mosse da un primo esempio, dell'epica si è infranta, pur se ancora presente, quella rappresentazione sostanzialmente idealistica, già goethiana¹, che, dalla produzione

¹ Neri (2004: 27) rileva come in *Über epische und dramatische Dichtung* (1797) il “fatto compiutamente passato” (*volkommen vergangen*) definisse l'epica in opposizione

classica a quella medievale, disegnava caratteri di *oggettività*, echi esclusivamente monologici, distanze assolute fra i tempi cantati e il tempo del canto. Risulta innanzitutto incauto accedere a una teoria generale dell'epica, non perché nella sua produzione non sia possibile cogliere alcune tendenze più o meno ricorrenti, *in primis* la narrazione cantata di grandi gesta compiute da figure eroiche di origine leggendaria o semistorica in nome di regni o nobili lignaggi, l'intento celebrativo, la *presunta* verità storica degli eventi narrati, la *tendenza* monologica impressa all'orientamento del punto di vista. Trattati distintivi, questi ultimi, molto generali il cui rilevamento non può tuttavia essere scambiato per il tratteggio di un'ipotesi soggiacente, appunto, alla fenomenologia storica e testuale. Quel che interessa, o dovrebbe interessare, all'interprete sono le manifestazioni concrete, si ribadisca storiche e testuali o, se si preferisce, storico-testuali – il testo nel tempo – nelle quali un così generale intento creativo si è espresso, ha trovato vita.

Un siffatto interesse non può eludere alcune questioni teoriche e metodologiche di fondo, peraltro non nuove, che non riguardano solo l'epica, ma anche le altre tipologie testuali sopra richiamate.

Innanzitutto, quanto e come il lettore-interprete di oggi è in grado di cogliere le condizioni di produzione e ricezione di testi appartenenti a periodi storici lontani nei secoli? Questione oggetto, come ben noto, di numerosi studi che hanno fornito risposte spesso divergenti: tra esse la più convincente appare quella di chi, come Hans Robert Jauss², ritiene che, detto che non sono ricostruibili nei loro compiuti caratteri ambiti ricezionali trascorsi, non rinuncia a cercarne spie, segni archeologicamente rintracciabili, sì da permettere di proporre ipotesi più o meno sistematizzanti. S'impone una dovuta cautela, non sempre invero rispettata.

Diversi sono gli aspetti e i livelli che, com'è noto, vanno presi in esame e che ci si limita qui a richiamare in termini non esaustivi, selezionando quelli che si ritengono funzionali all'intento critico qui perseguito: concezioni del mondo o dei mondi dettate da credenze religiose, speculazioni filosofiche, visioni cosmologiche e geografiche,

a quello "completamente presente" (*volkommen gegenwärtig*) tipico della poesia drammatica.

² Si veda Jauss (1977), soprattutto pp. 71-78.

e quindi il rapporto fra il principio costitutivo dell'essere e la realtà degli enti (che cos'è il reale, che cosa l'umanità nel cosmo, che cosa l'individuo); le concezioni del tempo e dello spazio; l'esistenza di altri mondi in questo mondo; l'altro e l'altrove; la concezione dell'arte; il ruolo del gesto, della voce e della scrittura; le regole del comporre, gli stili, la versificazione, la retorica; i luoghi del dire, del cantare, del recitare (corti, riti e culti, cenacoli, la piazza, il pellegrinaggio...).

Come rinchiudere, anche per segmenti di secoli, in definizioni onnicomprensive la varietà dei fenomeni culturali e letterari che si manifestano nei mille piani delle loro diramazioni? E come pensare di costruire *totalità* che sono in realtà incessantemente in crisi, parziali e in movimento, se non per ristretti tratti cronologici, se non per astrazioni inevitabilmente contraddette da asimmetrie centrifughe che costruiscono nuove linee, nuove tendenze, vere fenditure che aprono molteplicità dove si vedeva l'uno, plurivocità dove si sentiva univocità, dialogismo dove si presupponeva monologismo?

E di siffatto complesso viluppo si può privilegiare un bandolo per proporre sia dubbi su talune tendenze critiche che sopravvivono come stereotipi sia linee interpretative più articolate.

Si tratta delle categorie, per vari aspetti collegate, di oggettività, di individuo, di monologismo e dialogismo, che qui saranno discusse in riferimento ad alcune tipologie testuali e per sondaggi, per frammenti, con l'intento di porre, per alcuni aspetti, una questione metodologica di carattere più generale.

1. *L'epos classico e l'oggettività dell'epica*

Di oggettività, monologismo e dialogismo in riferimento all'epica si è già avuto modo di trattare, sicché a una sintesi delle argomentazioni proposte sarà legittimo attenersi non senza qualche ulteriore precisazione³.

Non solo per l'epos classico, l'*Iliade* in particolare, ma anche per l'epica romanza, si è fatto, e talora si fa, riferimento alla categoria di oggettività epica. A fondamento, la mitopoietica interpretazione dell'epos omerico come rappresentazione, nel periodo della poesia, di

³ Si veda Pioletti (2016).

un mondo nel quale l'individuo s'identifica con la comunità, con il cielo stellato, allorché si trova risposta, per nutrirsi, alla domanda sul pervenire della vita all'essenza «prima che l'incedere dello spirito sui cammini della storia rendesse incalzante ed esplicita la domanda»⁴. Un epos espressione di una totalità organica nella quale si ritroverebbe l'essenza oggettiva di un popolo, un epos nel quale, secondo Michail Bachtin, «non c'è posto per alcuna incompiutezza, apertura, problematicità»⁵, «inaccessibile all'esperienza personale», che «non ammette un punto di vista una valutazione personali»⁶ e che

conosce solo un'unica e unitaria concezione del mondo interamente compiuta, ugualmente obbligatoria e indubitabile per i protagonisti, per l'autore e per gli ascoltatori [...]. Perciò né la concezione del mondo né la lingua possono servire da fattori di limitazione e formazione delle figure umane, della loro individualizzazione⁷.

Non può sfuggire come siffatti tratti distintivi, quanto mai discutibili per lo stesso epos classico, ricorrono anche in descrizioni, per quanto manualistiche, dell'epica romanza.

È il caso di ribadire che la Grecia antica storica o meglio, come precisato da Mauro Bonazzi⁸, le *Grecie* antiche, non è rappresentabile come una “totalità organica”, non lo sono la sua società, le sue istituzioni, il suo pensiero, né lo è il suo affresco dipinto negli stessi poemi omerici, a partire proprio dall'*Iliade*, presentandosi l'*Odisea* già come un proto-romanzo. Non solo la guerra contro Troia, ma le lotte interne allo schieramento greco, non solo i valori del *kléos* conquistato in battaglia, ma i disvalori della furia bellica, non solo l'*ira funesta*, ma i sentimenti dell'amicizia, del rimpianto, della *pietas*. Poema sulla vita e sulla morte.

L'oggettività della rappresentazione epica (l'esclusione di punti di vista personali, la verità che si attribuisce al narrato, l'assenza o la sporadica presenza d'interventi del narratore) risulta di fatto un paravento trasparente, formale in quanto forma di tipologia testuale, dietro il quale s'intrecciano voci diverse, punti di vista conflittuali, oriz-

⁴ Lukács ([1920] 1972: 37).

⁵ Bachtin (1979: 457).

⁶ Ivi, 458.

⁷ Ivi, 476.

⁸ Si veda Bonazzi (2017).

zonti semantico-oggettuali divergenti, conflitti che attraversano più di una sfera dell'agire umano, politico-istituzionale, sociale, affettiva.

Il punto di vista dominante è *di parte* e risponde, ieri come oggi, alla pretesa di presentarsi come universalmente valido, è un manto ideologico, un'interpretazione della realtà che definire oggettiva è del tutto forviante: esso *aspira* all'oggettività, a presentare un mondo governato e ordinato dagli dei o dal corpo del re o dallo spazio dell'Impero, ma s'incontra con la mutevolezza e le tempeste dell'agire umano che inevitabilmente irrompono.

Alla tendenza monologizzante corrisponde d'altra parte una rete dialogica o, meglio, uno sfondo dialogizzante, che non implica certo una dialogicità fra le lingue sociali, ma una dialogicità fra presenze di codici culturali diversi che coesistono, fra materiali arcaici e folclorici che, nel nuovo dei mutamenti sociali, affiorano nelle nuove architetture epiche, fra confessioni religiose in disputa, fra etnie che si scontrano, ma anche s'incrociano. Sfondo dialogico che trova peraltro, come già per il mondo greco parti dell'*Odissea* rispetto a parti dell'*Iliade*, il *Margite*, la *Batracomyomachia* etc., un tramite ed espressione nel distanziamento parodico nei confronti della tradizione epica (*Voyage de Charlemagne en Orient*), in effetti di comicità (*Chanson de Guillaume, Charroi de Nîmes*), in tracce di stile "basso" (*Chanson de Guillaume*), solo per proporre qualche esempio tratto dal sistema epico francese medievale⁹.

2. I processi di formazione

Se s'individua, seguendo la penetrante ricostruzione delineata da Roberto Antonelli¹⁰, nel manifestarsi in Europa e nel mondo occidentale con Petrarca «della centralità e creatività dell'io e dell'autore in quanto creatore, come già, con altri mezzi in Dante» il momento fondante della «nascita definitiva» del Soggetto e dell'io lirico, non per questo si è ovviamente legittimati a non tener conto di altri momenti e autori di un passato pur esso fondante della produzione lirica o a cercare in essi quel che in partenza sappiamo di non poter

⁹ Su questi aspetti, anche per la relativa bibliografia, si veda Pioletti (2016).

¹⁰ Cfr. Antonelli (2015: 69).

trovare. È viceversa legittimo rileggerli e verificare se in essi si possa trovare quel che non pensavamo potesse trovarsi, il che, in ogni caso, comporterebbe un arricchimento delle nostre prospettive¹¹.

2.1. *Il processo di formazione del romanzo*

È quel che è dato riscontrare a proposito del processo di formazione del romanzo. *Processo di formazione*, non la ricerca del *primo* o dei *primi* romanzi apparsi nella storia della letteratura, una prospettiva, quest'ultima, sterile, detto che è necessario ricostruire, storicizzando, le stazioni di questo processo e saper distinguere.

Non si potrebbe infatti sostenere certo che il romanzo greco erotico sia alle origini del romanzo moderno, ma approccio rischioso, non condivisibile, sarebbe quello di non prenderlo in esame, oscurarne l'esistenza, non tenerne conto nella ricostruzione dell'oceano delle narrazioni romanzesche. Si è avuto modo in passato di proporre sull'argomento alcune riflessioni che ritengo tuttora utili, e che qui ripropongo in sintesi:

1. in esso [sc., nel romanzo greco erotico] confluiscono esperienze letterarie e culturali diverse (dall'epica alla commedia, dalla lirica alla storiografia, dalla paradossografia alla retorica e alla epistolografia, nonché, secondo alcuni, i racconti orientali);
2. la forma che ne scaturisce ha una ricezione che ne coglie l'originalità, la differenza da altre forme, dai primi rari riferimenti (Polibio, Cicerone, Cecilio di Calatte, Teodoro Gadareno, Apollonide Niceno, Teone) fino a Fozio e a Psello;
3. esso, oltre la definizione che i Greci ne diedero (*drâma*, *diégema*, *mythikòn diégema*), presenta procedimenti formali che ritroveremo lungo tutto il percorso di formazione del romanzo (diversi tipi di narratore, un cronotopo che in Eliodoro si fa meno indeterminato, la presenza di narratori personaggi, l'incastro di racconti);

¹¹ Di grande interesse, anche per una ricostruzione delle linee storiografiche seguite nell'ambito delle scienze dell'antichità con particolare riferimento alle categorie di *eros* e genere, i contributi pubblicati in Caciagli (2017). Lo stesso Caciagli, riprendendo una distinzione elaborata dal linguista Kenneth Pike, avverte: «[...] è l'idea stessa di 'amore' ad apparire problematica, poiché un'analisi dei costumi sessuali dei Greci mette forse in luce come l' 'amore' sia una categoria più etica che emica, cioè afferente alla modalità moderna e occidentale di organizzare socialmente le relazioni interpersonali e non del tutto coerente con i modi con cui i Greci tendevano a concepire la sessualità e i rapporti intimi» (ivi, 1-22: 1).

4. esso si manifesta al punto di incrocio fra culture diverse che convivono e dialogano e la sua irradiazione – ma la questione è aperta – sembra aver toccato, penso all'utilissima messa a punto di Tomas Hägg, le letterature del Vicino Oriente e aver fornito materiali alla tradizione che confluisce nel corpus delle *Mille e una notte*¹².

2.2. E la lirica?

Ma, per tornare alla lirica, come si pone la questione? In generale, precisato che ogni tipologia testuale va collocata entro un sistema letterario storicamente determinato, sottoinsieme di un sistema culturale, non è appunto possibile riferirsi a essa senza volgere lo sguardo verso un orizzonte più ampio, privilegiando nel nostro caso un tempo antico, *et pour cause*.

Non da oggi infatti si è ritenuto di mettere in discussione, fermo restando il riconoscimento del rilievo del suo contributo negli studi dedicati alla lirica greca classica, la tesi di Bruno Snell, prospettata in *La cultura greca e le origini del pensiero europeo* [d'ora in poi *La cultura greca*]¹³, che in essa vedeva le origini dell'irrompere dell'*individualità* nelle letterature occidentali, tesi smentita tra l'altro, e in termini che si vogliono definitivi, dal ritrovamento di un papiro che riporta un testo di Alceo «che inizia con un 'me misera' (fr. 10, 1 V.)», il che dimostrerebbe, come ribadisce Camillo Neri nella sua utilissima trattazione di temi e testi della lirica greca,

come non sempre l'io che mette liricamente a nudo la propria anima coincida con quello del poeta, e come non di rado si tratti invece di un personaggio, che – non diversamente da quelli del teatro – dichiara le proprie passioni ed espone i propri punti di vista, non necessariamente collimanti al millimetro con quelli dell'autore¹⁴.

Molteplici sono i motivi d'interesse che l'argomento presenta, non certo per riproporre l'ennesima “questione delle origini”, piuttosto per quell'altro intento, indicato a inizio di questi “frammenti”, di rileggere momenti fondanti dei percorsi letterari in una prospettiva di lunga durata che non sradichi i testi dal tempo.

¹² Cfr. Pioletti (1999a: 25). Per i contatti già arcaici tra letteratura greca e letteratura vicino-orientale, si veda West (1977).

¹³ Si veda Snell ([1946] 1963).

¹⁴ Cfr. Neri (2004: 26).

Si profila infatti un livello che riguarda la collocazione della Grecia, e non solo della sua letteratura, nelle interrelazioni fra Oriente e Occidente, e qui quello più specifico relativo ai tratti della sua produzione lirica più antica, prestando particolare attenzione ai caratteri che in essa presenta l'Io lirico. Se ne tratterà premettendo una duplice avvertenza: le considerazioni che seguiranno corrispondono, visti i limiti di competenza scientifica di chi scrive nel trattare un argomento "fuori campo", alla proposizione di dubbi e quindi di domande, per quell'esigenza di scambi interdisciplinari sempre auspicata e non di rado elusa, che continua tuttavia a permanere; si procederà necessariamente per sondaggi limitati ad alcuni autori.

2.2.1. *Una rilettura di Bruno Snell*

Si può iniziare da alcune osservazioni sulla tesi di Snell, il che implica tener conto di due livelli connessi: il ruolo della cultura greca nel costituirsi del pensiero europeo, e quindi il legame con essa nel dirsi oggi europei; in siffatta dimensione più generale, il contributo decisivo fornito dalla lirica greca arcaica all'emergere della categoria di "individualità".

Si esamini il primo. Non c'è dubbio che la prospettiva di Snell si collochi all'interno di un paradigma storicista, diverso, come si verificherà in seguito, da un classicismo a-temporale, e comunque interno a una visione che vede la Grecia di fatto assimilata all'Occidente, suo seme primigenio:

Ma, se vogliamo essere Europei (e lo vogliamo, in fondo, sempre che vogliamo leggere e scrivere, e più che mai se vogliamo conservare la scienza, la tecnica, la filosofia), è per noi assai importante chiederci: "Che cosa erano i Greci?". E se molti aspetti della moderna cultura europea ci lasciano insoddisfatti, diventa sempre più urgente domandarci: «Che cosa era in origine questa cultura, quando non era stata ancora sottoposta alle deformazioni odierne?»¹⁵.

Il volume di Snell è pubblicato nel 1946, un dopoguerra che ha ben di fronte la barbarie del nazismo. Si tratta di essere sostenuti da una «nuova missione divina» e se nei Greci non si ritrova

¹⁵ Cfr. Snell ([1946] 1963: 366-367).

una religiosità dell'anima, un sentimento d'amore [...], un progresso bi-millenario sta a dimostrarci che non c'è per questo bisogno di considerare come opera del diavolo l'anelito verso la giustizia, verso la verità e la bellezza e che anch'esso [...] è divino. Tutti quelli che sono stati presi d'orrore di fronte alla barbarie che ci minaccia tutt'intorno saranno necessariamente indotti a riflettere sulle prime forme della moralità interiore manifestatasi presso i Greci. Il vero obiettivo, comunque, non è la 'cultura', l'umanità', ma quello che i Greci hanno scoperto di eterno, e che si è rivelato loro per la prima volta¹⁶.

Il «rispetto dell'uomo» è quella forma di *humanitas*, «quel minimo di umanità per cui non c'è bisogno di nessuna speciale attitudine»¹⁷.

Si ricerca dunque nella tradizione classica greca, fin dalla più antica, e nella sua continuità greco-latina, il fondamento del dirsi europei e del ripudio della barbarie. Non diversamente, e con un allargamento di prospettiva e di metodo, Ernst Robert Curtius.

Prospettiva che oggi non può non apparirci ideologica e riduttiva, se non unilaterale, precisato che non si tratta, al contrario, di sminuire il ruolo fondante ricoperto dalla cultura greca e ovviamente latina nella storia del costituirsi di culture e letterature europee e di aspetti della stessa coscienza europeista, ma di superare un paradigma delle origini, delle radici, forviante perché non cognitivo in riferimento sia allo stesso ambito geo-culturale della Grecia, inscindibile dalla sua dimensione interorientale in quanto costitutiva, sia alla presenza strutturante di altre culture nell'insieme dei percorsi – culturali, letterari, filosofici, artistici, scientifici – e degli affluenti che hanno concorso al costituirsi di una coscienza europea che, se non viene riconosciuta *plurale*, si rivela essere solo uno sterile e vuoto involucro retorico, se non demagogico¹⁸. Non è comunque questa la sede che permetta una compiuta trattazione di quest'ultimo argomento: sia sufficiente solo richiamare il ruolo avuto, a partire da determinate e successive fasi storiche, dalle culture araba, ebraica, slava e nordica: dalla trasmissione e rielaborazione dello stesso pensiero greco in ambito scientifico e filosofico alla immissione di temi, motivi, procedimenti narrativi che hanno trovato terreno fertile nella produzione letteraria del continente europeo.

¹⁶ Ivi, 367-368.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Si veda Pioletti (1999b) e (2014).

Per venire al secondo livello di questioni richiamato dalla tesi di Snell, cioè il contributo decisivo dato dalla lirica greca arcaica all'emergere della categoria di "individualità", è da osservare preliminarmente che forse la prospettiva generale che anima lo studioso tedesco, sopra richiamata, ha indotto a trascurare taluni passaggi del suo argomentare e a ritenere la sua tesi meno storicizzante di quanto in realtà non sia.

Nell'*Introduzione a La cultura greca*, Snell precisa:

tuttavia anche ora noi ci precludiamo la via all'intendimento del mondo greco, interpretando le opere greche primitive con spirito troppo vicino alle nostre concezioni moderne; e, poiché l'*Iliade* e l'*Odissea*, che appartengono alla fase iniziale del mondo greco, parlano a noi in forma così immediata e con tanta forza ci penetrano, facilmente dimentichiamo che il mondo di Omero è fondamentalmente diverso dal nostro¹⁹,

e ancora:

il significato del mondo greco viene cercato qui per vie diverse da quelle seguite dal classicismo: noi non aspiriamo a scoprire un'umanità perfetta, e quindi non legata alla storia, ma vogliamo, al contrario, ricercare il valore storico di ciò che i Greci hanno compiuto²⁰.

Snell resta ovviamente all'interno di una prospettiva neo-hegeliana di "scoperta e storia dello spirito" e non nega, tutt'altro, quel che di "valore assoluto" resta delle acquisizioni, in diversi campi, del pensiero greco. È da ritenere invero che così come risulta riduttivo non tener debitamente conto di quel che di innovativo ha portato la cultura greca – e la sua lirica arcaica – elevarne i contributi a "valore assoluto" appare specularmente forviante.

Indubbiamente il capitolo del libro di Snell cui di solito si fa riferimento nel discutere della categoria di "individualità" è il IV, *Il primo rivelarsi dell'individualità nella lirica greca arcaica*:

nella lirica i poeti ci fanno conoscere per la prima volta la loro individualità. Come incerto appare invece il nome di Omero! I lirici ci dicono il loro nome, parlano di sé e si fanno conoscere come individui [...]. L'importanza spirituale di questa evoluzione si rivela soprattutto nella letteratura e più propriamente nella lirica, poiché il fatto nuovo si esprime qui

¹⁹ Cfr. Snell ([1946] 1963: 9).

²⁰ Ivi, 15.

per mezzo della *parola*, ed è soltanto attraverso la parola che il mondo dello spirito si rivela in forma esplicita [il corsivo è mio]²¹.

Fase iniziale, momento di rottura, che si prolunga dalla Grecia antica a partire dalla metà dell'VIII secolo a.C. alla metà del IV circa, fino al fiorire della poesia alessandrina: s'incrociano intenti compositivi diversi, forme diversificate di lirica che non possono essere lette invero al di fuori di un contesto più ampio che includa, anche solo in riferimento alla categoria di "individualità", i caratteri della tragedia e della commedia, il pensiero filosofico, soprattutto la "novità" rappresentata dai sofisti.

È opportuno comunque, per meglio intendere aspetti rilevanti del contributo di Snell, tenere presente che in *La cultura greca*, come precisa lo stesso autore nell'*Introduzione* aggiunta alla III edizione del volume, confluiscono saggi redatti nel corso degli ultimi diciannove anni precedenti e pubblicati in diverse sedi editoriali, ma «tuttavia, fin da principio, destinati a comparire in un'opera unica»²², e che ad altri suoi lavori è necessario volgere lo sguardo, a partire da *Eschilo e l'azione drammatica* [d'ora in poi *Eschilo*], pubblicato nel 1928, e da altri scritti sparsi ripubblicati nel 1966 in una raccolta²³.

Proprio in *Eschilo*, nel manifestarsi della matrice hegeliana del suo lavoro critico, si precisa che

nell'epos vige soltanto la necessità, alla quale si adatta il soggetto, cosicché non può subentrare un conflitto tra soggetto e oggetto, tra libertà e necessità. La lirica ammette il contrasto, ma soltanto nel soggetto; non vi è la lotta contro l'oggetto, contro una necessità ostile, poiché manca l'azione. La novità, la sintesi si ha quando sorge la consapevolezza di aver davanti a sé l'azione, di trovarsi nell'attimo della decisione. E questa sintesi si esprime nella forma a lei propria, nel dramma²⁴.

Assunto, quest'ultimo, che serve a comprendere la collocazione assegnata alla lirica nel sistema triadico dei generi. Come ribadito in una nota del 1930 in risposta a una recensione di Erwin Wolff al suo lavoro su *Eschilo*, rileva Diego Lanza, Snell «sostiene quindi e ri-

²¹ Ivi, 89.

²² Ivi, 18.

²³ Si veda Snell (1966).

²⁴ Cfr. Snell ([1928] 1969: 34-35).

badisce l'idea centrale del saggio: il non esservi, il non potervi essere prima dell'apparizione della poesia drammatica la consapevolezza dell'autonoma decisione dell'uomo ad un'azione»²⁵.

Alla rappresentazione del tempo antico come non comparabile con quello del presente, limite in cui secondo Snell incorre Friedrich Zucker, sulla base di un «confronto diretto, e meccanico, tra i nostri concetti e quelli dei Greci» [il corsivo è mio], e a quella di un passato assolutizzato nel presente, visione propria del neoumanesimo proposto da Werner Jaeger²⁶, Snell contrappone l'esigenza di ricostruire i momenti della storia dello spirito cercando quel che di specifico, di proprio, si sia manifestato nei fenomeni che costellano gli ambiti letterari, filosofici e scientifici – dal che l'uso del saggio non come mera tipologia di scrittura, ma come metodo di ricerca –, senza perdere di vista, primo e continuo suo interesse scientifico, i fenomeni linguistici, legandoli, soprattutto in *La cultura greca*, a implicazioni dettate dalle categorie neokantiane, come dimostra l'altro suo lavoro, *La struttura del linguaggio (Der Aufbau der Sprache)*, pubblicato nel 1952, ma di gestazione precedente ed esplicitamente citato nell'*Introduzione a La cultura greca*.

Un impianto teorico e metodologico di ampio respiro cui vanno riconosciuti, insieme, una dimensione di alto e coerente livello sistematico e tutti i limiti di una visione idealistica teleologicamente orientata da un evolucionismo di fatto separato dai conflitti e dalle fratture che le storie aprono in tutti i campi, dalla complessità che avvolge i fenomeni letterari che non conoscono un non meglio definito spirito dei tempi, ma i tempi e gli spazi della loro circolazione e ricezione. Viene tuttavia da Snell una lezione da non disperdere: l'Antico letterario va innanzitutto, per quanto possibile, *conosciuto* per quel che era e non per quel che, sulla base delle categorie interpretative dell'*adesso*, vi cerchiamo; per quel che ha tramandato e che è stato *ri-creato*; per quel che, *nell'ora della leggibilità*, si congiunge, come *alterità*, nell'*immagine* del presente. Come momento fertile di processi di formazione non lineari, nei quali tuttavia si manifestano *innovazioni* destinate a lasciare tracce, spesso *ignorate* e non di rado *attribuite a fasi storico-letterarie successive*, spesso, di secoli e secoli.

²⁵ Cfr. Lanza (1970: 432).

²⁶ Nel merito, *ivi*, 432-440.

Va da sé che qui sarà inevitabile limitarsi a qualche riflessione su qualche poeta con un allargamento, rispetto alla questione trattata, a un solo autore latino, ma molto significativo, Ovidio.

2.2.2. Sondaggi

Nella necessità di operare una scelta limitata, appunto, a qualche sondaggio, si farà qui riferimento per la lirica greca ad Archiloco (metà VII sec. a.C.), Teognide (VII-VI sec. a.C.) e Saffo (contemporanea di Alceo, ultimi decenni VII sec.-primi del VI a.C.)²⁷.

Sarà anche utile, in particolare per Archiloco e Saffo, mettere a confronto spunti presenti in Snell con le più recenti acquisizioni critiche.

Gli oltre 330 frammenti pervenuti attribuiti ad Archiloco danno testimonianza di una produzione che include elegie, trimetri giambrici, tetrametri trocaici, epodi, forse *méle* corali ed epigrammi.

Snell, ad esempio, mette a confronto il v. 228 del l. XIV dell'*Odissea* «ἄλλος γὰρ τ' ἄλλοισιν ἀνὴρ ἐπιτέρπεται ἔργοις» [tal per un'opra s'allieta, e tal per un'altra], con quello di Archiloco: «ἄλλ' ἄλλος ἄλλω καρδίην ἰαίνεται» [ognuno in guisa diversa il cuore si riscalda] (fr. 25, 2 West²), e ne coglie un rendersi più acuto della «sensibilità di fronte ai mutamenti cui va soggetto l'individuo nel tempo»²⁸.

Mette a confronto i vv. 136-137 del XVIII sempre dell'*Odissea*: «τοῖος γὰρ νόος ἐστὶν ἐπιχθονίων ἀνθρώπων / οἷον ἐπ' ἡμᾶρ ἄγῃσι πατὴρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε» [diverso è il pensiero dell'uomo che vive sopra la terra a seconda del giorno che il padre dei Numi fa sorgere], con quelli di Archiloco che così si rivolge all'amico Glauco: «τοῖος ἀνθρώποισι θυμός, Γλαῦκε Λεπτίνεω πάϊ, / γίνεται θνητοῖς, ὁποίην Ζεὺς ἐφ' ἡμέρην ἄγῃ» [vario è l'animo degli uomini, o Glauco, figlio di Leptine: muta a seconda del giorno che Zeus manda loro e il pensiero solo al proprio interesse accorda] (fr. 131 West²)²⁹, e ne ricava il manifestarsi di una consapevolezza di quanto Archiloco «sentisse questo stato incerto dell'uomo»³⁰, e di come pensasse «che l'appa-

²⁷ Per la citazione dei testi, per la bibliografia specifica e di carattere generale si rinvia a Neri (2004), il cui lavoro è stato guida preziosa.

²⁸ Cfr. Snell ([1946] 1963: 92).

²⁹ Ivi, 92-93.

³⁰ Ivi, 93.

renza distrugga il valore interiore»³¹, allorché dichiara: «οὐ φιλέω μέγαν στρατηγὸν οὐδὲ διαπεπλιγμένον / οὐδὲ βοστρύχοισι γαῦρον οὐδ' ὑπεξυρημένον, / ἀλλά μοι σμικρὸς τις εἶη καὶ περὶ κνήμας ἰδεῖν / ροικός, ἀσφαλῆως βεβηκῶς ποσσὶ, καρδίας πλέως» [Non mi piace uno stratego alto o con le gambe larghe, né dei suoi riccioli fiero, né rasato a perfezione: possa averne uno piccino, all'apparenza a gambe storte, ma sui piedi ben piantato saldamente, pien di cuore] (fr. 114 West²). Così come, con moduli e sentire diversi, Saffo (fr. 16 V.) indica, rileva Camillo Neri, «con una forte presa di posizione personale (v. 5: 'io')» alle giovinette del suo gruppo, quale sia la «cosa più bella» in «quel che si ami»³², non in una schiera di cavalieri, dunque, né di fanti, né di navi. E Archiloco rivelerà (fr. 5 W.²) quanto poco gli importi dello scudo perso, se ha salvato la sua vita.

Si manifesta il contrasto che può vivere nei sentimenti. Archiloco: «δύστηνος ἔγκειμαι πόθῳ / ἄψυχος, χαλεπήσι θεῶν ὀδύνησιν ἔκητι / πεπαρμένος δι' ὀστέων» [nel desiderio giaccio, ahì misero! Senz'anima, per volontà superna da orribili pene perforate le ossa] (fr. 193 West²)³³; l'eros dolce-amaro di Saffo, il suo carme (fr. 31 V.) più celebre e ripreso, come richiama Neri, nella storia delle letterature (Catullo, Foscolo, Racine, Tennyson), quell'«esplosivo insieme di reazioni psicofisiche che l'io parlante prova di fronte alla bellezza di una giovane, in dolce colloquio con un uomo davvero beato»³⁴: «καὶ γελαίσας ἰμέροεν, τό μ' ἦ μὰν / καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν» [e sorridi e susciti desiderio, / ciò che mi sconvolge il cuore nel petto] (vv. 5-6). Così come il tramonto della luna (fr. 168B V.) è lo sfondo sul quale la natura incrocia il sentimento della solitudine d'amore: «ἔγω δὲ μόνᾳ κατεύδω» [mentre io da sola giaccio] (v. 4).

È ben noto come gran parte della lirica greca antica, nelle sue diverse forme, soprattutto corale e in modo diverso monodica, sia poesia d'occasione e di commissione, simposi, culti, celebrazioni, poesie per cerchie ristrette, eterie, gruppi femminili. Snell invero non lo nega. Si è ancora in mano agli dei, «mito e realtà – precisa – sono in relazione stretta fra loro»³⁵, ma si manifesterebbe una forma, ancora

³¹ Ivi, 95.

³² Cfr. Neri (2004: 204).

³³ Cfr. Snell ([1946] 1963: 98).

³⁴ Cfr. Neri (2004: 205).

³⁵ Cfr. Snell ([1946] 1963: 111).

embrionale, di una dialogicità di sentimenti, di esiti contrastanti che si legano al *presente* del “dire”, tendenze, precisa altresì, che non portano ancora «a sentire l’azione umana come attività dell’individuo»:

L’emancipazione dal mito avviene quando s’incomincia a concepire il dissidio e l’intensità del sentimento individuale come qualcosa di personale, e nell’ordine e nel senso delle vicende umane s’incomincia a non vedere più, come in Omero, soltanto un ripetuto intervento degli dei, ma l’eterno avvicinarsi delle cose attuandosi per forza interiore³⁶.

Le tracce “personalizzanti” emergerebbero solo quando un ostacolo si frappone al «fluire della vita universale»³⁷.

E un cenno merita quel Teognide, il cui nome è legato a una produzione prevalentemente di distici elegiaci, ascrivibile a un “genere da simposio”, «cantore – rileva Neri – di un’eteria aristocratica e dei suoi valori – l’amicizia come solidarietà politico-sociale e la moderazione, l’avversione per il *dēmos* e il terrore della tirannide»³⁸.

Teognide, nel rivolgersi all’amato Cirno, si riferisce, in un passaggio dall’interpretazione molto discussa, al sigillo (la *sphragis*) da porre ai suoi versi:

Κύρνε, σοφίζομένωι μὲν ἐμοὶ σφρηγίς ἐπικείσθω
 τοῖσδ’ ἔπεσιν-λήσει δ’ οὔποτε κλεπτόμενα,
 οὐδέ τις ἀλλάξει κάκιον τοῦσθλοῦ παρεόντος,
 ὧδε δὲ πᾶς τις ἐρεῖ: “Θεύγνιδός ἐστιν ἔπη
 τοῦ Μεγαρέως”· πάντας δὲ κατ’ ἀνθρώπους ὀνομαστός·

[Cirno, per me, che mi son fatto esperto, un sigillo sia posto a questi versi: quand’anche essi siano rubati, mai potranno trarre in inganno, né si daran per miei versi peggiori della nobile cifra qui presente; così, invece, ognuno dirà: “di Teognide sono i versi, il megarese: tra gli uomini tutti si è invero estesa la sua rinomanza”]

(vv. 19-23 West²)

«di Teognide sono i versi» rappresenterebbe plausibilmente «un “marchio di fabbrica” che sancisce, con l’esistenza e la ‘rinomanza’ (cfr. v. 23) del poeta, anche quella del suo gruppo», rileva Neri³⁹.

³⁶ Ivi, 110.

³⁷ Ivi, 114.

³⁸ Cfr. Neri (2004: 141). Si veda anche Vetta (1995).

³⁹ Ivi, 142.

Un'aurorale coscienza d'autore, per quanto in essa possa essere ravvisabile una voce collettiva.

Per tornare alla tesi di Snell, non sarà forse ozioso citarne un passaggio collocato quasi a conclusione del capitolo dedicato a *Il primo rivelarsi dell'individualità nella lirica greca arcaica*:

Ecco perché, come da molto tempo è stato osservato, i poeti arcaici non si esprimono, come i moderni, in forma monologica, anche se già conoscono il senso della solitudine, ma sentono sempre il bisogno di rivolgersi a qualcuno, o a una divinità (soprattutto nella preghiera) o a un singolo, oppure a una cerchia di uomini. Se questa individualità *sorgente* spezza molti antichi legami, il mondo dell'anima che si viene scoprendo crea un nuovo senso d'unione fra persone animate da uno stesso sentimento. L'evoluzione che porta alla scoperta dell'individuo, porta anche alla *formazione di nuovi legami* [corsivo mio]⁴⁰.

Pur se l'“io” non è sempre quello del poeta e si caratterizza per essere, forse, prevalentemente un “noi”, e nonostante le finalità legate all'occasione e alla commissione, sarebbe incauto, se non si cerca in essi quel che non si può trovare, trascurare quel che emerge dalla lettura dei lirici greci arcaici, d'altra parte ben sintetizzato da Neri:

È innegabile, tuttavia, che sia proprio con i lirici arcaici che i temi della vita del singolo, quali la quotidianità, i sentimenti (l'amore, l'odio, l'amicizia), le scelte (la morale, la politica, la religione), le emozioni (la paura, la speranza, la compassione), fanno massicciamente irruzione nel mondo delle lettere, e che il linguaggio dell'interiorità – fatto di pronomi personali, di diatesi medie, di tempi presenti – cominci qui a definire la propria grammatica e la propria sintassi⁴¹.

E per l'eros, il dolce-amaro che consegna la gioia e il tormento, il rimpianto nella lontananza, il turbamento della presenza, la «norma di reciprocità e irreversibilità» dell'amore, ben sottolineata da Bruno Gentili, che «sarà un principio cardine dell'amore cortese del XII secolo»⁴².

Lo stesso Gentili precisa che

⁴⁰ Ivi, 114.

⁴¹ Ivi, 26.

⁴² Cfr. Gentili (1984: 115-116). Sull'argomento si vedano tuttavia le osservazioni di Ferrari (2017).

sarebbe impossibile nella Grecia del VII sec. a.C. una comunità sia essa femminile o maschile senza una divinità [...] senza un comune vincolo religioso, senza cerimonie, senza un linguaggio 'convenzionale' e infine senza una comunanza di propositi etico-politici⁴³,

ma che nello stesso tempo

è difficile ammettere, soprattutto alla luce dei parteni di Alcmane, che lo scopo essenziale dei tiasi spartani fosse la semplice recitazione culturale di canti corali e tutto il resto accessorio, culto comune di una divinità, rapporti personali, amori, rivalità ecc.⁴⁴.

Se Saffo non va modernizzata, sarebbe altresì possibile intravedere dietro un linguaggio che rivela «la tendenza a esteriorizzare oggettivamente l'idiosincratico e il personale» la coesistenza nella sua poesia di

modi di espressione del proprio io inteso ora come campo aperto a libere forze fattuali e psichiche, ora come uno stato di consapevolezza o di coscienza⁴⁵,

pur se, precisa ancora Gentili, «la consapevolezza non è percettibile nella greicità arcaica prima di Simonide»⁴⁶, dell'anticonformista Simonide (556/553 a.C.-467 a.C.) che, rileva ancora Gentili,

alla utopia della Verità monologica [...] oppone la verità dialogica dell'opinione, desunta dall'osservazione critica del reale, proponendo la nuova verità del divenire, che egli ipostatizza nella personificazione del dio Domani⁴⁷.

Per tornare a Saffo, un cenno meritano alcune del tutto condivisibili osservazioni di Maria Grazia Bonanno che ribadisce come

le vicende narrate dall'Io lirico greco sono 'veridiche', non importa se 'vere' (in ogni caso molte *verisimilmente* si riferiscono alla realtà biografica del poeta), in quanto rispondono allo statuto di 'necessità' e 'verisimiglianza' indicato poi da Aristotele come proprio della poesia in contrapposizione alla *storia*⁴⁸,

⁴³ Ivi, 101.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Ivi, 99.

⁴⁶ Ivi, 124, n. 85.

⁴⁷ Ivi, 202.

⁴⁸ Cfr. Bonanno (2002: 270).

e come

altro è invece, senza confronti, l'Io 'femminile' di Saffo ad esempio nell'ode della gelosia' (dove la gelosia non c'entra affatto), imitata non solo da Catullo: l'Io di Saffo sembrerebbe qui rientrare in pieno addirittura nel caso dell'Io idiosincratico, disamato da Aristotele, amatissimo da tutti i poeti *anciens* e *modernes*. Il 'caso' Saffo è quello che più di tutti, *forse*, mette in *forse* l'Io condiviso (ma non certo quello esemplare) proprio della lirica greca arcaica⁴⁹.

Netti i convincimenti manifestati da Luigi Enrico Rossi:

«L'individualità dell'Io, come la intendiamo noi dopo le tante esperienze in prassi e in teoria durata più di duemila anni, è estranea all'Io lirico arcaico, che non esprimeva mai posizioni personali e idiosincratiche [...]: nella poesia arcaica la funzione conativa [...] prevale nettamente sulla funzione espressiva o emotiva (della prima persona)»⁵⁰.

Convincimenti del tutto corretti qualora si pretendesse di ritrovare nella lirica greca arcaica, dopo oltre duemila anni, l'introvabile. È altresì da precisare che, in linea di principio, diviene centrale comprendere *come* la funzione conativa venga espressa, quali corde dell'Io vi risuonino, quali variazioni sia dato riscontrare fra liriche diverse e chiedersi se non possano, nei vuoti alquanto estesi della documentazione pervenuta, manifestarsi tendenze o tracce di *individualità*, il che appare difficile negare e del che, in ogni caso è quanto mai arduo fornire prove in qualche modo oggettive sia per negarlo che per asserirlo. Ma il punto è un altro, come sopra si è rilevato. Bonanno, soprattutto dal punto di vista metodologico, accede invece a una visione che si può ritenere più aperta, e anche più cauta:

Per concludere, almeno per ora, anche grazie alle 'eccezionali' suggestioni saffiche, ritengo che il problema dell'Io, sia monodico sia corale, nella lirica greca arcaica, non permetta una soluzione unica e totalizzante. A una tale poesia – una poesia della *performance*, i cui destinatari hanno già consumato l'occasione del canto in un tempo e in uno spazio comune – non possiamo applicare regole e statuti definitivi, né di stampo romantico o idealistico, né decostruttivo o distruttivo (quello del *New Criticism* anglosassone), né tanto meno di obsoleta marca positivista, ma neppure di più recente stampo semiologico. La lirica greca, occasionale e pragmatica,

⁴⁹ Ivi, 271.

⁵⁰ Cfr. Rossi (2002: 266).

rifrange una realtà da cui siamo istituzionalmente esclusi: proprio in termini di semiologia del discorso, ripetiamo, non siamo noi i destinatari di quel discorso. In mancanza di verifiche extratestuali o storiche che dir si voglia [...], non possiamo che attenerci alla parola del testo [...]. Ai veri frammenti autobiografici sarà comunque consentito di affiorare *rari nantes* nel vasto gorgo della lirica greca arcaica⁵¹.

E non manca di notare, a proposito del principio dell'*amore reciproco* (e dell'ode saffica ad Afrodite) e della larga fortuna di cui ha goduto, come

le vie dell'amore in poesia sono dunque infinite e, direi, carsiche. Scompaiono e riaffiorano, a volte a dispetto di ogni tentativo storico e filologico di pedinarle appunto *in itinere*. [...] il percorso della poesia – da greca e latina, a cristiano-romanza, umanistico-rinascimentale, e via via oltre il Seicento e il Settecento e l'Ottocento, tra classicismo e romanticismo, e fino al Novecento – dimostra una sorta di 'ansia' di continuità all'interno della cultura europea e occidentale⁵².

3. *L'Io e le forme del suo manifestarsi*

L'Io lirico che si fonda sull'esperienza esistenziale individuale del poeta consapevolmente autore di un *sistema* espressivo, di una parola che ricompone in *Libro*, nel sistema-Libro, l'intima molteplicità di emozioni che lo attraversa, rappresenta due aree semantiche, quella dell'Io *in quanto tale*, cioè la coscienza di non essere "l'altro", e quella della *forma in cui si manifesta*, la lirica, in questo caso, o l'effusione lirica in altre tipologie testuali.

L'essere "sé" e non "l'altro" è a fondamento delle forme nelle quali può apparire, cioè esso si manifesta non solo nell'ambito della parola letteraria, ma anche in quelli religioso, giuridico, sociale, economico...

Diviene allora inevitabile chiedersi quando si costituisca l'idea di "individuo".

È da ritenere sterile cercare la sua *prima* testimonianza, ad altri l'arduo compito. Tralasciando una disamina del ruolo fondamentale ricoperto dalla poesia latina, soprattutto quella elegiaca, sia sufficien-

⁵¹ Cfr. Bonanno (2002: 273).

⁵² Ivi, 281.

te in questa sede limitarsi, ché non alla proposizione di una tesi generale si mira ma solo all'esposizione, forse arbitraria, di dubbi, ad alcuni riferimenti frammentari, ma di certo significativi: Narciso in Ovidio (*Metamorfosi*, III, vv. 339-510), i *Tristia* dello stesso Ovidio, e, per trasferirsi ad altro campo, Agostino.

«*Iste ego sum!*»

[...]

cum risi, adrides; lacrimas quoque saepe notavi
me lacrimante tuas; nutu quoque signa remittis,
et, quantum motu formosi suspicor oris,
verba refers, aures non pervenientia nostras.

Iste ego sum! sensi, nec me mea fallit imago. (vv. 459-463)

[...]

Quod cupio, mecum est: inopem me copia fecit. (v. 466)

[...]

Nec mihi mors gravis est, posituro morte dolores:
hic, qui diligitur, vellem diuturnior esset!

Nunc duo concordēs anima moriemur in una. (vv. 471-473)

[Quando rido, ricambi il riso. Spesso ho anche notato lacrime sul viso tuo, quando lacrimo io, e anche rispondi con un cenno ai segni miei, e a quel che posso arguire dai movimenti della bocca bella, mi rimandi parole che non giungono alle mie orecchie. Ma questo sono io! Ho capito, e la mia immagine non m'inganna più! [...] Quel che bramo l'ho in me: ricchezza che equivale a povertà: [...] E la morte non mi è gravosa, poiché con la morte finirà questa pena; ma vorrei che l'altro, l'amato, vivesse di più. Ora invece morremo congiuntamente, spirando, due, un'anima sola.]⁵³

Così parla, prima di estinguersi, di reclinare il capo stanco sull'erba verde. Narciso comprende di non essere "l'altro", di essere sé, ne acquisisce coscienza: sono io stesso, diverso dall'"altro"! Vorrebbe che "l'altro", l'amato, sopravviva, ma ha compreso che moriranno insieme: nella morte irrompe il baleno del sentire soggettivo che si delimita nel momento in cui cercava "l'altro", tremula immagine sfuggente.

Narciso, «motore del soggettivismo occidentale», rileva Julia Kristeva⁵⁴ che ulteriormente precisa:

⁵³ Si cita, anche per la traduzione, da Bernardini Marzolla (1994).

⁵⁴ Cfr. Kristeva (2012: 102).

L'oggetto di Narciso è lo spazio psichico, la rappresentazione stessa, il fantasma. Ma egli non lo sa, e muore. Se lo sapesse, sarebbe un intellettuale, un creatore di finzioni speculative, uno scrittore, uno psicologo, uno psicanalista. Sarebbe Plotino o Freud⁵⁵.

Un cammino si dirama dal *topos* del riflesso, dal corpus ermetico e dagli gnostici a Plotino, ad Agostino, alla prima patristica.

«*Ille ego qui fuerim, tenerorum lusor amorum*»

L'autore delle *Metamorfosi*, nell'aprire questo vertiginoso spazio sull'abisso mortale, che sopravvive in fiore, della scoperta del "sé" che si riconosce nella mancanza dell'"altro", dovrà sperimentare, nella vita e nella poesia, nella poesia della sua vita, i mutamenti anche dolorosi che il destino riserva.

Sono i *Tristia*, 5 libri di elegie in forma epistolare. La poesia dell'esilio affidata amaramente a un *liber*: «Parve – nec invidio – sine me, liber, ibis in Urbem: / Ei mihi! quod domino non licet ire tuo» I, 1, vv. 1-2) [Senza di me – ma non sono geloso – andrai, piccolo libro a Roma]⁵⁶.

Qui la *sphragis* è chiara, non sottoposta a dubbi: «*Ille ego qui fuerim, tenerorum lusor amorum, / Quem legis, ut noris, accipe, posteritas*» (IV, 10, vv. 1-2) [Chi io fossi, il noto cantore di teneri amori, ascolta, per apprenderlo, posterità che mi leggi].

Qui l'*auctor* "dice", qui passa in rassegna la sua vita, qui rivendica orgoglioso il suo posto nel filone elegiaco: «*Successor fuit hic tibi, Galle, Propertius illi, / Quartus ab his serie temporis ipse fui*» (IV, 10, vv. 53-54) [Egli successe a te, o Gallo, Properzio a lui, quarto dopo questi fui io stesso in ordine di tempo].

Qui l'*auctor* consegna alla parola poetica il rifugio e il sollievo delle sue pene:

Gratia, Musa, tibi! Nam tu solacia praebes,
Te curae requies, tu medicina venis;
Tu dux et comes es; tu nos abducis ab Histro
In medioque mihi das Helicone locum. (IV, 10, vv. 117-120)

[Te ringrazio, o Musa! Infatti tu mi dai il conforto, tu sei riposo agli affanni, tu vieni come medicina; tu sei guida e compagna, tu mi porti via dall'Istro e mi fai posto nel mezzo dell'Elicona]

⁵⁵ Ivi, 103.

⁵⁶ Si cita da Giordano / Mazzanti / Bonvicini (2013).

Qui il tempo e lo spazio, nelle loro coloriture, si vestono degli stati d'animo dell'*auctor*, il mito si lega alla visione valutativa ed emozionale del presente: convincere Augusto, autobiografia come autodifesa, ma sgorga la coscienza dell'*auctor*, forse meno efficace e lieve nella sua resa artistica rispetto ad altre opere, ma prorompente⁵⁷. Come ignorarla?

Ogni confronto con la lirica romanza non sarà certo legittimo, altro tempo, altra parola, altra storia, ma sarà legittimo chiedersi quel che le parole gelate d'altri tempi, una volta riscaldate fra le nostre mani, possono dire.

«*Quid mihi es?*»

A proposito del carattere innovativo della «nuova dimensione introspettiva» che Petrarca imprime al suo *Canzoniere*, quanto mai pertinente è il riferimento ad Agostino che Antonelli richiama:

La lezione di Agostino e delle *Confessiones* sarà allora totalmente incorporata in un Libro che raccoglie (*colligit*) i frammenti, un *Canzoniere*: Agostino, già divenuto nel *Secretum* da *Auctor* solo un personaggio, figura sdoppiata dell'Io petrarchesco, verrà totalmente metabolizzato nella storia della crisi dell'Io⁵⁸,

il che induce a volgere lo sguardo su un'altra fase fondante dell'affermarsi del riconoscimento dell'Io, quella aperta dal cristianesimo: il *figlio dell'uomo* che assume su di sé il dramma del sacrificio per redimere il *noi*, quella dei primi germi autobiografici da Paolo, a Tertulliano a Cipriano, fino appunto all'Agostino delle *Confessiones*, precedute tra l'altro dal *De libero arbitrio*. Quello di Agostino è un «racconto autobiografico come parte di un quadro teologico»⁵⁹, ha rilevato Christine Mohrmann, di ispirazione diversa rispetto al Περὶ ἔαυτοῦ di Gregorio di Nazianzo.

Solo qualche citazione, tanto l'argomento è conosciuto e ampiamente trattato, dalle *Confessiones*⁶⁰: «quid mihi es?», I, 5 [Che cosa sei, Tu, per me?]; «Ubi non mecum ambulasti, veritas, docens, quid caveam et quid appetam, cum ad te referrem inferiora visa mea,

⁵⁷ Su Ovidio, per questi aspetti, si veda in particolare Barchiesi (1994).

⁵⁸ Cfr. Antonelli (2015: 69).

⁵⁹ Cfr. Mohrmann (1998: 9).

⁶⁰ Si cita da Vitali (1998).

quae potui, teque consularem?», X, 40 [Quanto cammino hai fatto al mio fianco, o Verità, per farmi sapere quello che devo evitare, quello a cui devo tendere, in questa esposizione di quello che ho potuto intravedere del mio intimo, che vuole chiedere le tue direttive!]; «Inde mihi visum est nihil esse aliud tempus quam distentionem: sed cuius rei, nescio, et mirum, si non ipsius animi» XI, 26 [Di qui mi parve che il tempo non sia altro se non estensione: di che cosa, poi, non so, se non forse proprio dell'animo].

4. *Per (non) concludere*

Non si profilano conclusioni da trarre né certezze, soprattutto in riferimento alle fasi più antiche della produzione letteraria: biografie e cronologie non di rado incerte, frammenti di versi e profili umani sfuggenti non consentono generalizzazioni.

La nascita del Soggetto e dell'Io lirico, che Antonelli ben delinea per il sistema lirico romanzo fino a Petrarca, è un processo di lunga durata che include i caratteri dell'elaborazione della categoria di "individualità" in quanto singolo ente, le forme della sua espressione religiosa, sociale e politica, le stazioni della sua gestazione filosofica, le forme delle sue manifestazioni letterarie.

Non si tratta di un'evoluzione lineare e omogenea nelle diverse fasi storiche: si manifestano salti e rotture, continuità e discontinuità, la cui ricostruzione, di grande interesse e fascino perché investe il senso della nostra identità nell'adesso, richiede certo trattazione ben più ampia di quella consegnata a questi frammenti.

BIBLIOGRAFIA

- Antonelli, Roberto, 2015. «Identità e riconoscimento dell'Altro nella nascita della lirica romanza», in *Le Forme e la Storia*, 8, pp. 55-70.
- Bachtin, Michail, 1979. «Epos e romanzo», in Id., *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, pp. 445-482 [tr. di *Voprosy literatury i estetiki*, Moskva, Izdatel'stvo «Chudožestvennaja literatura», 1975].
- Barchiesi, Alessandro. 1994. *Il poeta e il principe: Ovidio e il discorso augusteo*, Roma-Bari, Laterza.

- Bernardini Marzolla, Piero (a cura di), 1994. *Publio Ovidio Nasone. Metamorfosi*. Con uno scritto di Italo Calvino, Torino, Einaudi.
- Bonanno, Maria Grazia, 2002. «La lirica classica e noi. Undici domande di Roberto Antonelli a Maria Grazia Bonanno e Luigi Enrico Rossi», in *Critica del Testo. Tra dispersione e riconoscimento: l'Io lirico nella contemporaneità*, 5/1, pp. 265-296.
- Bonazzi, Mauro, 2017. *Atene, città inquieta*, Torino, Einaudi.
- Caciagli, Stefano (a cura di), 2017a. *Eros e genere in Grecia arcaica*, Bologna, Pàtron [*Eikasmos*. Quaderni Bolognesi di Filologia Classica, Studi, 28].
- , 2017b. «Amore fra ἔρως e φιλότης», *ivi*, pp. 1-22.
- Ferrari, Franco, 2017. «Sapph. Fr. 1, 18-24 e la grammatica dell'eros», *ivi*, pp. 85-106.
- Gentili, Bruno, 1984. *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, Roma-Bari, Laterza.
- Giordano, Davide / Renato Mazzanti / Mariella Bonvicini, 2013⁴. *Publio Ovidio Nasone. Tristia*, Milano, Garzanti.
- Jauss, Hans Robert, 1977. *Perché la storia della letteratura?* Introduzione di Alberto Varvaro, Napoli, Guida [tr. di *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Konstanz, Universitäts-Druckerei GmbH, 1967].
- Kristeva, Julia, 2012. *Storie d'amore*. Roma, Donzelli [tr. di *Histoires d'amour*, Paris, Éditions Denoël, 1983].
- Lanza, Diego, 1970. «Bruno Snell: filologia e storia dello spirito», in *Rivista critica di storia della filosofia*, 25, pp. 428-447.
- Lukács, György, [1920] 1972. *Teoria del romanzo*, Roma, Newton Compton Italiana [tr. di *Die Theorie des Romans*, Berlin, P. Cassirer, 1920].
- Mohrmann, Christine, 2008. «Introduzione», in *Sant'Agostino. Le Confessioni*. Traduzione di Carlo Vitali, Milano, BUR, pp. 5-36 [Introduzione costituita da due saggi pubblicati in *Convivium*, 1957 pp. 257-267; 1959, pp. 1-12 e successivamente in Id., *Études sur le latin des Chrétiens*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1961, pp. 277-292; 292-308].
- Neri, Camillo, 2004. *La lirica greca. Temi e testi*, Roma, Carocci.
- Pioletti, Antonio, 1999a. «Gli studi sulla formazione del romanzo fra eurocentrismo e orientalismo», in *Medioevo Romanzo e orientale. Il viaggio dei testi*. Atti del III Colloquio Internazionale (Venezia, 10-13 ottobre 1996), a cura di Antonio Pioletti e Francesca Rizzo Nervo, Soveria Mannelli, Rubbettino, pp. 19-29.
- , 1999b. «Medioevo romanzo e orientale: momenti, percorsi e problemi», in *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare*, direttori Piero Boitani, Mario Mancini, Alberto Varvaro, vol. I, tomo I, Roma, Salerno, pp. 227-259.
- , 2014. «Cercando quale Europa: appunti per un canone euromediterraneo», in *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, a cura di Paolo Canettieri e Arianna Punzi, 2 voll., Roma, Viella, vol. II, pp. 1335-1345.

- , 2016. «Monologismo, plurivocità e sfondo dialogico nell'epica romanza», in *Literatura Medieval (Hispánica): Nuevos Enfoques Metodológicos y Críticos*. Coloquio Internacional AHLM (Catania, 27-30 de septiembre), in c.s.
- Rossi, Luigi Enrico, 2002. «La lirica classica e noi. Undici domande di Roberto Antonelli a Maria Grazia Bonanno e Luigi Enrico Rossi», in *Critica del Testo. Tra dispersione e riconoscimento: l'io lirico nella contemporaneità*, V/1, pp. 265-296.
- Snell, Bruno, [1946] 1963. *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, Torino, Einaudi [tr. di *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*, Hamburg, Claassen Verlag, 1946].
- , 1966. *Gesammelte Schriften*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- , [1928] 1969. *Eschilo e l'azione drammatica*. Traduzione di Dario Del Corno, Milano, Lampugnani Nigri [tr. it. di *Aischylos und das Handeln im Drama*, Leipzig, Dietrich, 1928].
- Vetta, Massimo (a cura di), 1995. *Poesia e simposio nella Grecia antica. Guida storica e critica*, Roma-Bari, Laterza (1983¹).
- Vitali, Carlo (tr. di) 2008. *Sant'Agostino. Le Confessioni*, Milano, BUR (1958¹).
- West, Martin Litchfield, 1977. *The East Face of Helicon. West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth*, Oxford, Oxford University Press.

Arianna Punzi

IL PERCORSO OCCHI-CUORE
IN *STORIA DI UNA CAPINERA* DI GIOVANNI VERGA

Come omaggio alla nostra festeggiata ho scelto di sondare la presenza del percorso “occhi / cuore”¹ all’interno di un autore a lei caro: Giovanni Verga². Mi soffermerò in particolare sul romanzo *Storia di una capinera*, pubblicato prima a puntate in riviste nel 1869 e poi in volume nel 1871³, ambientato nella Sicilia della metà del XIX secolo e costruito intorno alla vicenda di una fanciulla orfana di madre destinata a prendere i voti.

Se la scrittura epistolare sembra richiamare l’*Ortis* foscoliano e il tema della monacazione forzata rinvia alla *Religieuse* di Denis Diderot e alla figura della Monaca di Monza manzoniana, il risultato finale è un prodotto inedito nel panorama italiano. La storia infatti si presenta come un flusso di coscienza che si snoda lungo l’arco di due anni attraverso le lettere di Maria all’amica Marianna. Grazie ad una scrittura in presa diretta, il lettore è condotto all’interno delle emozioni della protagonista il cui punto di vista domina incontrastato, dal momento in cui si ritira in campagna presso il pendio del monte Illice per un’epidemia di colera fino alla morte in convento.

In questo viaggio nelle intermittenze del cuore il percorso occhi cuore si presenta come una componente tematica che percorre l’intero testo sino a diventarne l’ossatura che regge l’insieme. Ba-

¹ Argomento al quale la nostra festeggiata ha dedicato un importante contributo, si veda Spampinato Beretta (1991: 187-221).

² Spampinato Beretta (1988-1993).

³ Il romanzo era apparso prima nella rivista *La ricamatrice*, poi sul *Corriere delle dame* ed infine, grazie all’intervento di Francesco Dall’Ongaro, nel 1871 presso l’editore Lampugnani di Milano.

sterà rileggere l'incipit dove l'autore spiega la ragione della scelta di un titolo⁴:

Avevo visto una capinera chiusa in gabbia: era timida, triste, malaticcia **ci guardava con occhio** spaventato; si rifugiava in un angolo della sua gabbia, e allorché udiva il canto allegro degli altri uccelletti che cinguettavano sul verde del prato o nell'azzurro del cielo, **li seguiva con uno sguardo** che avrebbe potuto dirsi pieno di lagrime. Ma non osava ribellarsi, non osava tentare il rompere il fil di ferro che la teneva carcerata, la povera prigioniera. (p. V)

Lo spazio oppressivo della gabbia consente all'osservatore di fissare lo sguardo sul povero animale che a sua volta guarda l'esterno, e l'occhio spaventato della capinera si fa cifra della storia della protagonista «storia di **un cuore** tenero, timido, che aveva amato e pianto e pregato senza osare di far scorgere le sue lagrime o di far sentire la sua preghiera, che infine si era chiuso nel suo dolore ed era morto». (p. VIII)

E ancora quando alla fine una nuova voce, perché quella di Maria ormai tace per sempre, prende la parola per ricordare gli ultimi istanti di vita della giovane, l'ultimo ricordo di lei declinerà sugli occhi pieni di spavento di Maria, unica traccia di vita della moribonda:

La povera malata rinvenne quando fu nell'infermeria. Non potrebbesi immaginare come **spezzava il cuore con quel solo sguardo spaventato che fissava su di noi...** poiché non poteva più muoversi, la poverina! le sue forze erano esaurite. Durò così tre giorni: tre giorni d'agonia, non si mosse, né parlò più. Rimase come l'avevano distesa sul letto, **cogli occhi spalancati**, tremando sempre, e un rantolo affannoso nella gola. Soltanto all'alba del terzo giorno mi fece capire **cogli occhi** che voleva le volgessi il capo verso la finestra, e quando vide il cielo, **gli occhi** le si riempirono di lagrime.

Povera suor Maria! Non era più che un cadavere. **Gli occhi soli erano ancor vivi, erano i suoi begli occhi!** (...) (p. 248)

Questa insistenza sugli occhi, finestre sul mondo capaci di catturare le immagini esterne e di introiettarle nelle profondità dell'essere dove si agitano le emozioni del cuore, si presenta, in apertura,

⁴ Mi sono servita dell'edizione pubblicata a Milano presso i Fratelli Treves, nel 1894. Tra gli studi dedicati alle reminiscenze letterarie nel romanzo si veda Lockai (2004).

come sguardo che si allarga su un orizzonte infinito in contrasto con lo spazio angusto del convento. Il campo semantico della vista si ripete martellante nelle parole della giovane:

Se tu potessi **vedere** codesti monti, al chiaro di luna o al sorgere del sole, e le grandi ombre dei boschi, e l'azzurro del cielo, e il verde delle vigne che si nascondono nelle valli e circondano le casette, (...) **Se vedessi com'è bello** da vicino il nostro Etna! Dal belvedere del convento **si vedeva** come un gran monte isolato, colla cima sempre coperta di neve; adesso io conto le vette di tutti i codesti monticelli che gli fanno corona, **scorgo** le sue valli profonde, le sue pendici boschive, la sua vetta superba su cui la neve, diramandosi pei burroni, disegna immensi solchi. (p. 3)

Maria fanciullescamente vorrebbe condividere con l'amica la visione tutta nuova della natura del bosco foriera di emozioni euforiche:

Perché non posso abbracciarti e dirti ad ogni istante: **vedi** com'è bello questo? **vedi** com'è piacevole quest'altro?... e mostrarti quanto io son felice, mio Dio! felice come non potrei desiderare dippiù! Che sarebbe poi se tu fossi qui!... (p. 28)

La vista provoca un'emozione forte nell'anima della protagonista, uscita dal convento e ritornata temporaneamente in famiglia a causa di un'epidemia di colera, una mescolanza di gioia, stupore e meraviglia che diviene motore di conoscenza⁵ e sembra restituirle un nuovo sguardo e suscitare nuove emozioni del cuore:

Che ti scrivo, che ti scrivo mai, Marianna?... Tu riderai di me, e di darai del Sant'Agostino in gonnella. Perdonami, mia cara, **ho il cuore così pieno** che senza accorgermene cedo al bisogno di comunicarti tutte le nuove emozioni che provo. Nei primi giorni che uscii dal convento e venni qui, ero sbalordita, astratta, trasognata, come trasportata in un mondo nuovo; tutto mi turbava, tutto mi confondeva. Immaginati un cieco nato che per miracolo **riacquisti la vista!** Ora mi sono assuefatta a tutte coteste nuove impressioni. Ora mi pare di trovarmi il **cuore** più leggero, l'anima più pura. (p. 12)

Ecco così che, stretti in un unico vincolo, il cuore e la vista paiono allargarsi in contrasto con la memoria dell'angustia fisica e morale del convento che assume i contorni di un'oscura prigionie:

⁵ Per il nesso meraviglia-conoscenza basterà fare riferimento al luogo della Metafisica di Aristotele (I, 2, 982b, 12).

Invece qual penoso sentimento di tristezza non provavamo tutte noi, povere **recluse**, te ne rammenti? allorché s'udiva risuonare il mazzo delle chiavi del portinaio, e stridere i chiavistelli! Allora il mio pensiero correva ai poveri **carcerati** e il **mio cuore si stringeva**; (p. 21)

Ma presto la gioia suscitata dalla bellezza della natura cede il posto ad un sentimento radicalmente nuovo quando lo sguardo si pone sul giovane Nino il cui nome viene scandito quasi ossessivamente nella lettera all'amica, come se attraverso il flusso delle emozioni che prendono corpo in parole capissimo, quasi prima della protagonista, quale *immoderata cogitatio* stia per insinuarsi in lei:

il **signor Nino** li seguiva col suo fucile ad armacollo; ... **Il signor Nino** anch'egli ha un bel cane...; (...) **Il signor Nino** mi veniva appresso, mi raccomandava di badare che non cadessi, temeva per me, poverino!...! **Il signor Nino** mi ha offerto venti volte il braccio, (...) io non so come non stringessi la mano al **signor Nino** che mi era accanto!... Son sempre matta!

Crede che tutti in quel momento avran provato quello che io provavo, poiché tutti tacevano. Il **signor Nino** stesso, ch'è sempre allegro, come tu sai, taceva anche lui!!! (...). Il **signor Nino** correva anche lui come un fanciullo, come un matto, né più né meno di tutti noi. (...) e poi il signor Nino non aveva il suo bravo schioppo ad armacollo? (...) ma il **signor Nino** ha la bontà di star di continuo a dirgermi, a consigliarmi, e si contenta di non giocare lui. (p. 35)

La vista dell'amato passa attraverso gli occhi e si imprime nel cuore dove si impone come sovrano incontrastato. I tratti dell'innamoramento si configurano, anche per il lettore meno avveduto, come sintomi noti, preludio a quella malattia dell'anima che può condurre fino alla morte e alla pazzia:

mi sentivo ardere il viso (...) Balbettavo, non sapevo che dire (...) non ci vedevo più provavo le vertigini sentivo un ronzio alle orecchie, e le gambe mi tremavano (p. 40)

Le emozioni sconvolgono il cuore in un contrasto giocato sull'incontro ardore-gelo:

Quanto sofferi, Marianna!... Eppure... allorché egli mi prese per la mano... allorché mi passò il braccio attorno alla vita... mi sembrò che la sua mano **ardesse, che mi bruciasse** il sangue nelle vene, che mi facesse scorrere **un'onda di gelo** sino al cuore!... ma nello stesso tempo par-

vemi che mi confortasse. **Il cuore** mi si spezzava sentendo battere **quell'altro cuore** contro il mio! (p. 40)

Ma l'emozione del cuore si amplifica nell'incontro degli sguardi, degli occhi che si fissano e si fanno veicoli di emozioni:

La voce mi tremava, mi mancava il fiato; (...)!... Ho visto il signor Nino **così commosso!...e guardarmi con certi occhi!**... lui ch'è sempre allegro e mottegevole! (p. 42)

E l'amica di penna, quella Marianna di cui nulla sappiamo, pare anche lei vestire, secondo un *topos* antico, i panni della consigliera, della sorella, di colei che può accogliere i segreti più reconditi, capace di abbracciare la totalità dell'emozione:

Ti ho scritto **tutto** quello che faccio, **tutto** quello che penso, **tutti** i miei divertimenti, **tutti** i miei peccatacci, a costo anche di buscarmi da te una ramanzina... Io non avrei osato confessarmene con quel buon vecchio del nostro cappellano... ma se non ti **narrassi tutto**, sorella mia, se non mi sfogassi con te raccontandoti **tutte** queste cose, mi pare che esse mi opprimerebbero (...) (p. 43)

L'amica diventa necessaria quando il veleno dell'amore comincia a dare i suoi funesti effetti e si trasforma in un'agitazione violenta in contrasto con la pace del chiostro, contrasto anche questo carico di modelli già esperiti dalla letteratura:

Ci son dei momenti in cui questa folla di pensieri fermenta, e mi riempie la testa di vertigini, m'inebbria, mi stordisce. Son folle, tutte queste nuove sensazioni saranno troppo violente per me, abituata alla pace ed al raccoglimento claustrale. (p. 43)

Un veleno che si insinua nel cuore e succhia ogni forza vitale affidando chi ne è preda ad una noia tormentosa, a un *non sapere* e un *non volere*:

Non so quello che m'abbia, **non so**... Tutto quello che più mi allettava mi è venuto a noia. **Non voglio** più passeggiare nel castagneto, **non voglio** più cantare, non posso più ridere, tutto m'infastidisce. La tua povera Maria è assai triste! (p. 49)

Solo l'amica può decifrare il segreto del cuore, può leggere in lei come in un libro aperto e farsi medico:

Ora ti scriverò tutto, vedi!... Ti metterò il **mio cuore** fra le mani; tu l'interrogherai, l'analizzerai meglio di me, e come io non saprei... Tu mi dirai che cosa devo fare per **vincere cotesta malattia** che mi travaglia, e per tornare ad essere gaia, spensierata e felice... Tu mi aprirai le braccia... (p. 57)

La malattia con i suoi sintomi, ampiamente esplorati dalla tradizione letteraria, si esalta nel momento in cui lo sguardo dell'amato si posa su di lei e l'emozione della passione la scuote ancora attraverso il binomio caldo/freddo:

Perché adunque allorché ascolto la sua voce mi confondo? Perché quando incontro il **suo sguardo fisso** su di me mi sento a un tratto una **vampa** al viso e come un **brivido al cuore**? (p. 61)

Brividi e rossore si coniugano ad un altro elemento tipico dell'amore: il sospiro, «motivo indubbiamente canonico della lirica europea, già dai trovatori, e poi, attraverso la poesia italiana delle origini e soprattutto attraverso il magistero petrarchesco, dilagante nell'intera tradizione letteraria moderna»⁶:

Egli non disse più nulla e **sospirò**. Perché **sospirava**? Sarà anch'egli infelice, poverino! Infatti da qualche giorno m'è parso più malinconico... ed in quel momento **che egli sospirava** provavo per lui una gran tenerezza. (p. 66)

E lo sguardo, prima rivolto all'aperto a godere della bellezza della natura, ora sembra solo cercare la notte, prepararsi all'abisso popolato di larve e di insetti ed anche la parola sembra uscire con fatica dal cuore oppresso:

Non posso più scriverti. Vorrei piangere. Ho passato quasi tutta la notte alla finestra, **fissando gli occhi nel buio** profondo che mi sembrava pieno di larve, ascoltando l'uggolare lontano dei cani, il ronzio degli insetti notturni... e non ho avuto paura!... (p. 54)

E la vista, che cerca e fugge l'oggetto amato, provoca nel cuore una fitta e l'immagine sfuma i suoi contorni e si fa ombra, fantasma nella notte:

⁶ Cfr. Gubbini (2017: 357).

Agucchio, agucchio alla mia finestrella, e tutti i giorni allorché odo la sua voce o il fischio con cui chiama il suo cane, laggiù nel bosco, allorché **mi sembra vedere un'ombra** passare rapidamente fra i gruppi lontani degli alberi, **il cuore mi batte** come quando eravamo rimasti in silenzio, l'una accanto all'altro, colle mani posate sulla testa di quel bel cane. (p. 67)

E finalmente l'amore assoluto, totale, violento, affiora alla coscienza, si fissa nello sguardo coniugato ad un profondo senso della colpa che questo sentimento suscita:

Marianna! Marianna!... io lo amo! io lo amo! Pietà! pietà di me! Non mi disprezzare! son molto infelice! perdonami! (...) L'amo! È un'orribile parola! è un peccato! è un delitto! ma è inutile dissimularlo a me stessa. (...). Tutto il mio essere è pieno di quell'uomo: la mia testa, **il mio cuore**, il mio sangue. **L'ho dinnanzi agli occhi** in questo momento che ti scrivo, nei sogni, nella preghiera. (p. 73)

La persistenza del rapporto *visio cogitatio* si dispiega con tutti suoi elementi e si fa strumento conoscitivo. Ma riconoscersi innamorati è per la protagonista castigo e perdizione, un inferno su cui il suo sguardo scosso si posa:

Non posso pensare ad altro; mi pare che ad ogni istante il suo nome mi venga sulle labbra, che ogni parola che profferisco si trasformi nel nome di lui; allorché lo ascolto son felice; **quando mi guarda** tremo; vorrei stargli vicina ad ogni momento e lo fuggo; vorrei morire per lui. Tutto ciò che sento per quell'uomo è nuovo, è strano, è spaventoso... è più ardente dell'amore che porto a mio padre; è più forte di quello che porto a mio padre; è più forte di quello che porto al mio Dio!... Questo è quello al mondo chiamano amore... l'ho conosciuto; **lo veggio...** È orribile! è orribile!... È il castigo di Dio, la perdizione, la bestemmia! Marianna, io son perduta! Marianna, prega per me!... (p. 74)

L'amore si tinge di nubi fosche e assume i connotati di una passione irrefrenabile, capace però di sollevare il velo che offusca la vista e il cuore:

Dacché cotesta tentazione si è impossessata di me, io non mi riconosco più. **I miei occhi vedono più chiaro**, la mia mente scopre misteri che per me avrebbero dovuto rimaner ignorati per sempre; **il mio cuore** prova sentimenti nuovi, che non avrebbe mai provato, che non avrebbe dovuto provare giammai: è felice, si sente più vicino a Dio, piange, si trova piccolo, isolato, debole. (p. 81)

Ormai i suoi occhi vedono senza guardare, percepiscono la presenza di Nino, lo sguardo che la guarda:

Nino teneva gli occhi fissi su di me e non parlava; **io lo vedevo, quantunque non lo guardassi.**

Anche la vista e il cuore sembrano ora smarrirsi o seguire impulsi irrazionali. La gelosia, inevitabile corollario dell'amore, si appunta prima sulle altre donne poi sulla sorella ed è il cuore e non più gli occhi a riempirsi di lacrime:

E poi... vuoi saperlo? Ho provato un nuovo dolore... pensando che egli **avrebbe veduto** tante altre belle signorine, che avrebbe anche balato con quelle!... Pensando a queste cose... **il cuore** mi si è riempito tutto di lacrime... (p. 89)

Se le lacrime offuscano la vista gli occhi della mente vedono lucidamente

Ti scrivo tutto quello **che mi passa pel cuore**, e allorché le lacrime non mi lasciano più vedere quello che scrivo, **guardo** il cielo stellato e l'ombra degli alberi dalla mia finestra; penso a quella festa, e a tutta quella gente allegra, che si diverte, che è vicino a lui!... penso a lui!... E allora non posso più scrivere, non ho pensieri che per lui solo; **bisogna che lo vegga almeno cogli occhi della mente**, mentre egli laggiù balla e ride con un'altra... e ti dico addio... (p. 90)

Ed è il cuore adesso a sentire e vedere, prima che possano farlo gli occhi, e il cuore percepisce la prossimità dell'essere amato, di quell'uomo che la cerca violando la solitudine alla quale i suoi cari l'hanno condannata:

Sapresti dirmi perché il rumore di taluni passi **si senta col cuore** come se **il cuore udisse?** e perché scuota tutti i nervi, e faccia gelare tutto il sangue?... **Levai gli occhi...** la finestra era aperta, e dietro la finestra c'era un'ombra, una voce che mi chiamava sommessamente... Lui! intendi?... Lui!... (...) Io **non osava guardarlo**: ma quelle parole mi scendevano al **cuore** dolci come il miele. «Vostra madre è ingiusta e cattiva con voi. Tutti laggiù si divertono, ed io ho pensato a voi ch'eravate qui sola... Ho fatto male;» aggiunse dopo una breve pausa, durante la quale **avrà udito i battiti del mio cuore**; «mi perdonerete?» Allora **levai gli occhi su di lui e lo vidi** coi gomiti appoggiati sul davanzale e il mento sulle mani come l'avevo visto altra volta. Egli aveva pensato a me e la sua voce tremava! (p. 92)

Ed ancora il gioco di sguardi che s'incontrano *de-sideranti* nel senso etimologico del termine, guardando verso le stelle:

Tenevamo **gli occhi fissi nel cielo**, e mi pareva che le anime nostre si parlassero attraverso l'epidermide delle nostre mani e **si abbracciassero nei nostri sguardi che s'incontravano nelle stelle**. (...) Ora ti lascio. Ho il **cuore troppo pieno** per pensare ad altro. Scrivendoti ho provato ancora le stesse emozioni... Ora ho bisogno di rimaner sola, di sognare e di pensare di esser felice... (p. 96)

La rivelazione degli sguardi e del cuore segna l'inizio del precipizio, da questo punto in poi lo spazio di Maria diventa quello della stanza, sola e isolata e dalla finestra il suo sguardo si perde nell'inverno che diviene anche l'inverno del cuore:

Il cielo è nuvoloso, i campi son desolati, il mormorio del bosco mi fa paura; gli uccelli non cantano più... soltanto qualche volta, laggiù l'assiuolo piange... (...) È l'inverno della natura che sopraggiunge, com'è sopraggiunto l'inverno dell'anima! (pp. 100-101)

Ma i suoi familiari intuiscono il violento turbamento della giovane e la chiudono in una stanza. Ora l'amato è precluso alla sua vista ed è la voce a risuonare nel cuore, con un'inedita riproposizione del *topos* del cuore che esce dal corpo:

Il suono di quella voce sempre nelle orecchie, le mani sempre umide di quel pianto!... Dio mio! Dio mio! Ho udito qualche volta un passo dietro la mia finestra, e il **cuore m'è sembrato scapparmi dal petto**. Provo delle vertigini, degli smarrimenti, dei deliri. Non posso più piangere, non posso più dormire, non posso pregare!... Oh! Marianna mia!... (p. 102)

È il cuore ora a sentire e conoscere:

Poi cerco d'indovinare il punto del davanzale dove egli appoggerà i gomiti allorché aprirà la finestra, (...) perché **il cuore mi dice che il suo sguardo** sarà per la mia finestra, e che egli saprà che io sono stata qui a vederlo dormire, a pensare a lui. Sempre a lui! nei sogni, prima d'addormentarmi, al primo svegliarmi, nella preghiera! (p. 109)

Sembra davvero di essere di fronte ad un'accumulazione di luoghi topici dove al centro troneggia uno dei nodi poetico-ideologici di un'intera stagione letteraria: l'amore come malattia. E questa malattia dell'anima diviene malattia del corpo e il veleno della passione

invade l'essere. La sua vista annebbiata ormai pare confondere sogno e realtà e Maria febbricitante sembra vedere aggirarsi intorno al suo letto volti cari, ma non il giovane di cui pure avverte la vicinanza:

Ho visto tutti quei volti pallidi intorno al mio letto, tutte quelle lacrime che si dissimulavano con un sorriso ancora più doloroso... **ed i miei occhi vedevano come in sogno e guardavano tranquillamente... ho visto tutti i miei cari, tutti... lui solo no!...** gli avranno proibito di venire; eppure, colla squisita sensibilità degli infermi, io sentivo ch'egli era lì, dietro quella finestra, a piangere, a pregare... ed i **miei occhi stanchi** della vita si affissavano su quei vetri da dove un raggio di sole invernale veniva a posarsi sul mio letto. (p. 105)

Ormai l'immagine di Nino pare attraversare come un'ombra grava di morte, morte che è anche quella della natura che la circonda:

Ho veduto laggiù quella casetta, dopo tanto tempo! quella vite quel davanzale, quella porta... il gelsomino non c'è più, la vite è sfrondata, le porte sono chiuse, tutto ha un'aria di tristezza, eppure mi è parso il paradiso... **Mi è sembrato veder** socchiudere la finestra... Mio Dio!... **ho gli occhi così deboli!...** **Ho veduto** un'ombra nel vano delle imposte... Lui!... lui! è lui! **mi ha veduta!**... mi attendeva! Oh! Dio! Dio! è lui, Marianna! **non lo vedi?** è lui! (p. 109)

Ancora una volta la natura partecipa a questa cappa di morte:

Mio Dio! questa è la morte... **la morte della natura come la morte del cuore... come la morte della povera rosa...** E pensare che questi luoghi erano tanto belli! che sono stata tanto felice qui! (p. 127)

Ma la fine del colera segna la fine della vicinanza con Nino, cancella la possibilità di vederlo, ed ecco ancora una volta l'ossessione del cuore si trasforma in ossessione verbale giocata sulla negazione della vista:

Non lo vedrò più!... L'ho saputo a caso, pochi momenti or sono. (...) È per domani! Egli è venuto a dire addio alla mia famiglia, **e non me l'hanno fatto vedere** almeno per l'ultima volta!... **e non lo vedrò più...** e non l'ho saputo che a notte fatta, quand'era buio... quando non potevo più scorgere e salutare quella casetta dove egli passerà l'ultima notte!... (pp. 117-118)

E lo sguardo accarezza i luoghi per salutarli per sempre, luoghi che trasudano la memoria delle emozioni vissute:

Eppure mi pare di lasciare una parte del **mio cuore** in questi luoghi ove ho passato tante ore tristi e tanti giorni deliziosi. Ad ogni oggetto che **ho visto**, ho pensato: domani **non lo rivedrò** più! (...) L'anno venturo, allorché questi monti che adesso tacciono e sono tristi, saranno allegri di suoni, di luce e di fragranze, **quando le villanelle canteranno per le vigne e la lodoletta pei cieli**, i miei parenti torneranno qui... Essi rivedranno questi luoghi deliziosi... Io no! Io sarò lontana, chiusa in convento... e per sempre. (p. 128)

Anche gli oggetti trasudano dolore e il suo sguardo si mescola ad una natura che partecipa alle emozioni patite dalla protagonista:

Ho riveduto quella casetta... Sembra che pianga, che abbia paura, sola, fredda, silenziosa, perduta in fondo alla valle. Ho chiuso l'ultima volta la mia finestra; **ho visto** il crepuscolo morire sui vetri e le stelle accendersi ad una ad una nel firmamento; le pareti illuminate dalla candela dell'ultima sera hanno una fisionomia particolare; quel lettuccio, quel crocifisso, quei mobili, tutte quelle piccole cose son diventate intelligenti, sono meste, mi hanno detto addio... Anch'io son mesta... ho pianto, e mi son sentito alleggerire il **cuore**. (p. 129)

Ma ormai l'ora di rientrare in convento è arrivata e se lo sguardo sembra voler catturare e conservare la memoria di quel tempo di gioia, il dolore dell'addio sembra spezzarle il cuore:

Nondimeno allorché oltrepassai la soglia di quella casa mi sentii un **gruppo al cuore**. (...). Di tratto in tratto **ci volgevamo a guardare** un'ultima volta quei luoghi che abbandonavamo. Allo svoltar del viottolo, laggiù nella valle, siam passati vicino quella casetta... **Il cuore** non mi reggeva a **guardarla**, eppure le menome particolarità di essa mi son rimaste scolpite in mente. (...) Marianna! **non mi regge il cuore** a tutte codeste memorie! (...) Quando siamo entrati in città, **il cuore mi si è fatto leggero leggero**. (...) Scenderò la scala; monterò in carrozza, e fra venti minuti tutto sarà finito! Addio anche a te... Addio! **Il cuore mi si spezza**. (p. 137)

Il ritorno in convento si configura come un precipitare in un luogo dove l'oscurità sembra allungare le sue ombre sul cuore riempiendolo di tristezza e, anche in questo caso, la natura empaticamente intristisce:

Tutto rattrista il cuore e lo spaurisce: quelle fantasime nere che **si veggono** passare sotto la fioca luce della lampada che arde dinnanzi al crocifisso, che s'incontrano senza parlarsi, che camminano senza far ru-

more come se fossero spettri, i fiori che intristiscono nel giardino, il sole che tenta invano [di] oltrepassare i vetri opachi delle finestre, le grate di ferro, le cortine di saia bruna. (pp. 138-139)

È il cuore adesso che si fa protagonista della storia, tutto è affidato a ciò che questo organo pulsante patisce, in un'alternanza di squarci di serenità pronti a cedere il posto alla disperazione più cupa:

Ora son serî, freddi, malinconici; **mi guardano** attraverso le grate della gelosia come viventi che si affacciano alla tomba per vedere cadaveri che parlano e si muovono. Eppure tutte queste privazioni, tutte queste austere pratiche servono a **distaccare il cuore** dalla fragilità della terra, ad isolarlo, a farlo pensare a sé stesso, a dargli quella mutua calma che viene da Dio e dal pensiero che così si abbrevia il nostro pellegrinaggio sulla terra. Mi son confessata. Ho detto tutto! tutto! Quel buon padre ha avuto compassione **del mio povero cuore malato**. Mi ha confortato, mi ha consigliato, mi ha aiutato a strapparmi il demone dal seno. Mi sento più libera, più tranquilla, più degna della misericordia di Dio. (p. 140)

Ma subito gli occhi del cuore, custodi della memoria, alimentano l'oppressione del cuore e gli incubi la fanno vacillare:

E poi un altro pensiero... un altro fantasma... lì... **sempre lì, fisso dinanzi agli occhi...** ai piedi della croce, in mezzo alla folla che ascolta la messa in chiesa, al capezzale del mio letto, dietro quella cortina di saia verde! (...) Delle volte mi è sembrato di divenir pazza, e ne ho ringraziato Iddio, perché i pazzi non sono colpevoli... La domenica, fra tutta, quella gente laggiù in chiesa **mi sembra di veder lui!...** (...) Quante volte, pregando il Signore che mi tolga da cotesta croce, **non ho abbassato gli occhi** verso la chiesa **per vedere** se egli fosse là, per cercarlo tra la folla! e la preghiera è spirata sulle mie labbra!... e il mio pensiero si è arrestato su di lui!... (pp. 144-145)

Ma ecco che in questa tensione fra desiderio del cuore⁷ e violazione del proprio *status*, il peggior incubo si materializza: Nino sposterà la sorella, la bella e leggera Geltrude da sempre destinata ad abitare la vita:

Anch'io **ho visto**, ho sognato tutte quelle cose. Ho veduto Giuditta così bella col suo abito da sposa, col suo velo bianco, e la sua corona di fiori d'arancio!...

⁷ Sulle declinazioni del desiderio nel romanzo si veda Greenfield (2014).

E *lui... lui* che le dava la mano, le sorrideva... andavano in chiesa, circondati d'amici, di parenti, di persone care... l'altare era tutto illuminato, l'organo suonava (...) (pp. 159-160)

Ad altre nozze è destinata Maria e mentre la tomba sembra per sempre murare viva l'infelice ancora la vista e la memoria si intrecciano e la natura si umanizza in un ultimo bagliore di luce:

Quest'immenso sepolcreto si anima soltanto allorché si spalanca per un'altra vittima. È un bel giorno d'Aprile. Il tempo è stato cattivo sino ad oggi; ma adesso brilla un bel sole. Sono stata sul belvedere a respirare un ultimo sorso di vita. Quante cose **ho visto** da lassù, Marianna! i campi, il mare, quell'immenso mucchio di palazzi, l'Etna laggiù, in fondo... Tutte queste cose sembrava che avessero un'aria triste...

Avrei voluto vedere un'ultima volta Monte Ilice, la nostra casetta, quel bel castagneto... **Non ho potuto vederli... non li vedrò più...** ho un gruppo qui nel **cuore!**... (p. 163)

Il senso di morte che si abbatte su Maria nel momento stesso in cui prende i voti invade ormai le sue parole. E in questa atmosfera di morte lo sguardo vaga ormai allucinato come quello di una sepolta viva precipitata nell'abisso del vuoto:

Apro gli occhi come trasognata; **spingo lo sguardo** nell'immensità, fra quel buio, quel silenzio, quella quiete inerte... Tutto è ad una immensurabile distanza. **Ti vedo** come in sogno, al di là dei confini della realtà. ... Sei tu che sei svanita nel vuoto, oppure son io che mi sono smarrita nel nulla?

(...) **Ho visto** tutti quei lugubri apparecchi che stringono il cuore, e si trattava di me?... ed ero io che morivo?... Tutta quella gente vestita a festa, tutti quei suoni, tutti quei lumi erano per me?... Ed io ho potuto acconsentire a morire?... Ho voluto morire?... (...) **Tu mi vedesti; io non vidi nessuno; vidi una nube di incenso**, un brulichio, molte torce che ardevano; udii l'organo che suonava. (pp. 167-169)

La morte che l'attende sembra rifrangersi nelle lacrime dei parenti sui quali lo sguardo della giovane si posa ormai allucinato:

Vidi mio padre che piangeva. Perché piangeva? **Vidi** mia madre, Giuditta, Gigi... Accanto a Giuditta c'era un'altra persona ch'era pallida pallida e **mi guardava cogli occhi spalancati**.

(...) Gli spettri mi abbracciavano, mi baciavano, avevano le labbra fredde e sorridevano senza far rumore. Tutto ciò significava che io morivo! (pp. 168-169)

Al centro troneggia il cuore straziato, progressivamente depauperato di ogni energia, schiantato sotto il peso di un destino ineluttabile:

Ancora il peccato!... ancora!... dopo morta!... Ma anch'esso morrà. **Qui dove c'era il cuore, adesso non c'è più nulla.** Sono gli ultimi aneliti di vita, è la lotta dell'anima che non vuol morire. Penso, gemo, mi agito, soffro, ma sarà per poco. (p. 170)

E se il cuore sembra spegnersi, la notte, foriera di fantasmi, restituisce a Maria, nel delirio, il volto attonito di Nino che fissa il suo sguardo su di lei ormai ridotta ad un nulla:

Tutta la notte, là, al disopra di quella cortina, c'è sempre quel volto... il volto di colui... **mi ha guardato**, muto, pallido, **cogli occhi spalancati**, mentre le forbici stridevano incessantemente fra i miei capelli. Non ho più la forza di piangere: il nulla mi ha invaso. (p. 171)

In questo interesse quasi morboso verso il crescere di una malattia dell'anima, che ci mostra un Verga legato all'atmosfera della scagliatura milanese, anche la natura assume contorni patologici:

E quando, nelle lunghe notti insonni in cui la febbre più mi travaglia, io faccio coteste riflessioni, provo un ribrezzo invincibile, **e veggo i fantasmi avvolti nel velo nero** strisciare lievemente sulle pareti facendo vacillare il debole lume della lampada dal corridoio... ed ho paura, e nascondo il capo sotto i lenzuoli. (...) E quando **il mio cuore** ha maggior bisogno di affetto e di conforto, **non si vede** attorno che i visi delle infermiere, rese impassibili dall'abitudine di veder soffrire. Anche il raggio che attraversa la finestra è pallido, scolorito, malaticcio. (p. 174)

La solitudine della reclusa assume ormai forme di delirio e si materializza nella negazione della vista dei pochi affetti rimasti:

Morirò, Marianna mia; la tua povera amica morirà qui e **non ti vedrà più... e non vedrà più suo padre!** (...) Se dovessi morire, qui, sola!...

(...) Dio mio! se morissi qui!... se morissi... **senza veder** mio padre?

Dev'essere un gran brutto momento quello, Marianna! Ho paura a pensare che sarò sola, senza nessuno che mi conforti... Se potessi **vedere** mio padre almeno! Non ti pare una barbarie codesta di non **farci vedere** i nostri più cari almeno un'ultima volta in quel momento solenne?

(...) Ma come dovrò morire **senza veder** mio padre? **Non dovrò vederlo** più? Dio mio! Dio mio! Son rassegnata a morire, ma vorrei **veder** mio padre per l'ultima volta... (pp. 177-182)

Ma anche la vista delle persone care non cancella i fantasmi e l'incubo del volto dell'amato pallido come un morto, così quando può riabbracciare quella sorella tanto amata e odiata, la moglie di Nino:

Avrei voluto singhiozzare o piangere a voce alta fra le sue braccia, e sentivo che l'affetto di lei mi faceva male al cuore; la guardavo, e gli occhi mi si riempivano di lagrime, e attraverso le lagrime la tentazione mi **faceva scorgere accanto alla sua testa un altro viso pallido pallido...**

Oh! Marianna! è la debolezza che mi viene dalla lunga malattia sono allucinazioni prodotte dal demonio... Dio mio! aiutatemi! (p. 192)

E il momento della separazione ripropone il nesso occhi-cuore congiunto all'intero sistema semiotico relativo alla prigionia con tutte le articolazioni emotive connesse:

Questa volta partì davvero, e il rumore della porta che si chiudeva me lo sentii ripercuotere **nel cuore**; stringevo la grata di ferro con mano convulsa e fissavo ancora **gli occhi** su quella porta chiusa... (p. 194)

E nel cuore domina l'*immoderata cogitatio* che diventa serpe demoniaca che ormai la possiede, e da cui, secondo un antico *topos* ben esplorato dalla letteratura, non ci si vuole liberare:

Lo sai, Marianna? lo sai?... quella tentazione mi possiede ancora! quel serpe l'ho sempre qui, **fitto nel cuore**! Quando ti parlo di cose indifferenti e cerco dissimularlo a te e a me stessa, allora mi morde più aspramente, mi lacera coi suoi denti avvelenati. Ho paura di esser dannata; mi dibatto contro il Demonio, ed esso mi avvinghia più tenacemente... mi possiede! comprendi?... mi possiede! Ora che la malattia mi ha indebolito, io non ho più la forza di lottare. Non vorrei morire perché ho paura dell'inferno... perché *amo il mio peccato!*...

(...) L'amo sempre! l'amo più di prima! l'amo sino alla pazzia... e son monaca!... ed egli è sposo!... sposo di mia sorella! è orribile! è mostruoso!... son perduta, sono maledetta!... Ma che colpa ci ho io?... Come ho potuto meritarmi un castigo sì duro (...) (pp. 196-197)

Ora il cuore preda di una passione malata non può che declinare in una follia cieca, rabbiosa:

Marianna! mi pare di **esser pazza...** Vorrei strapparmi i capelli; vorrei lacerarmi il petto colle unghie; vorrei urlare come una belva, e scuotere codeste grate di ferro che imprigionano il mio corpo, torturano il mio spirito, e che irritano la mia sensibilità nervosa...

Se diventassi **pazza davvero**? Ho paura!... ho paura!... Un brivido mi ricerca tutte le fibre; il sangue mi si agghiaccia nelle vene. (pp. 198-199)

E lo specchio della mente riflette ora l'immagine della pazza, rinchiusa come bestia feroce, e sinistro presagio del destino che l'attende⁸:

Ho paura di quella povera suor Agata ch'è rinchiusa da quindici anni nella cella dei matti. Ti rammenti quel volto scarno, pallido e spaventoso? quegli occhi stupidi e feroci, quelle mani ossee dalle unghie lunghe, quelle braccia nude, quei capelli canuti? Essa si aggira senza tregua nel breve spazio della sua stanzuccia, abbranca le sbarre di ferro e si affaccia alla grata come una bestia feroce, **seminuda, urlando, ringhiando!**... (p. 199)

E la pazzia ormai proietta immagini di delirio e l'amato si materializza contaminando lo spazio sacro del convento:

mi pareva che infine Iddio avesse compassione di me e mi perdonasse; pregavo e **tenevo gli occhi fissi** su di un uomo che stava laggiù in chiesa appoggiato ad una colonna: aveva la sua statura, i suoi capelli neri... (...). **Lo guardavo**... e delle volte mi sembrava che fosse lui senza dubbio... e allora il sangue incominciava a turbinarmi nella testa. Finita la messa, egli si mosse per andarsene, ed io pregavo la Vergine che gli **facesse levare gli occhi** verso la sua immagine ch'è presso al coro **perché io potessi vederlo in viso**; ma partì e non potei accertarmi che fosse lui. Rimasi lì, come pietrificata, non so quanto tempo, **cogli occhi fissi** su quella colonna a cui forse si era appoggiato uno sconosciuto. (p. 201)

Il desiderio di lui si fa grido disperato fino all'invocazione della vista come unica e ultima consolazione:

Voglio vederlo! voglio vederlo! una sola volta! un momento solo!... Dio mio, è un gran peccato **poi vederlo? Vederlo** soltanto... da lontano... attraverso la gelosia! **Egli non mi vedrà**; non saprà che dietro quella gelosia ci è chi muore qui dannata per lui. (...) **Voglio vederlo! voglio vederlo!** fosse anche per l'ultima volta! (p. 203)

⁸ E si osservi come la descrizione di suor Agata richiami un'analogia immagine descritta nella *La Religieuse* di Diderot: «Un giorno avvenne che una di queste scappò dalla cella nella quale la tenevano rinchiusa. Io la vidi. Ecco l'epoca della mia felicità e della mia sventura, a seconda del modo, signore, mi tratterete. Non ho mai visto niente di più orrido. Era scarmigliata, quasi senza l'abito, e si trascinava dietro catene di ferro; aveva gli occhi smarriti; si strappava i capelli; si percuoteva il petto con i pugni: correva, urlava, rivolgeva a sé e alle altre le più terribili imprecazioni, cercava disperatamente una finestra per buttarsi di sotto. Fui presa dal terrore. Tremavo in tutte le membra. Vidi la mia sorte nel destino di quella sventurata e senza indugio, dentro di me, presi la mia decisione: sarei morta mille volte piuttosto che subire quella sorte».

Finalmente questo disperato desiderio è soddisfatto, ma la vista dell'amato nella sua normalità, sorridente e gioviale, non può che accentuare il drammatico contrasto fra la notte dell'anima della reclusa e la spensieratezza della vita:

L'ho veduto, Marianna! l'ho veduto! Ho provato quest'altro spasimo! Che Dio sia benedetto!...

Egli passava insieme ad altri suoi amici... **Non ha levano nemmeno gli occhi...** Non si è forse rammentato che in questo convento ci doveva essere la sua Maria... la sua povera Maria di Monte Ilice, che è pallida, che piange, che trema di febbre, che muore, che lo ha **sempre qui nel cuore...** le scintille che scaturivano **dai miei occhi** non l'hanno abbarbagliato! ... parlava, rideva, aveva il sigaro in bocca, e il fumo saliva verso la mia finestra... **l'ho visto, sì, sì, lui,** il suo viso, i suoi abiti, i suoi movimenti, e ho avuto paura di quell'uomo che sorrideva, che fumava, che discorreva coi suoi amici... non era una cosa orribile, mostruosa?... Poi è sparito; ha svoltato il canto di un'altra **via, e non l'ho più visto...** (p. 205)

E la vista dell'intimità della casa di Nino, che lei riesce a scorgere dal convento, colto in teneri atteggiamenti con la moglie, inchioda Maria alla sua condanna, denuncia la tragedia di una monacazione forzata, l'essere sepolta viva, ed esplose in una disperata invocazione all'amato:

Io **cercavo cogli occhi** intorno a me e **lo vidi, lo vidi** alla finestra di una casa poco lontana... Era *lui!* proprio lui!... coi gomiti appoggiati al davanzale, colla pipa in bocca, e respirava tutta quella festa di un bel mattino. **Oh! il mio povero cuore! il mio povero cuore!** (...) **Ora lo vedevo** lì, oh Dio! perché? perché?... che faceva? che pensava?... mi vedeva? no! no! i **suoi occhi erano distratti... eppure avrebbero dovuto vedermi,** col mio vestito nero, il mio velo bianco, le braccia distese... Che aveva in cuore quell'uomo? - (...)

Nino! Nino! son qui! son io! non mi vedi? non ti rammenti? che hai? che ti ho fatto?... Oh! la mia testa! Nino! guardami! vedi come son pallida! senti come il petto mi duole!... **Oh Nino! fammi la carità di guardarmi!...**

(...) Tu non puoi sapere quello che ci sia di ebbrezza, di rabbiosa volontà nell'imporsi un'atroce tortura... si divora sé stessi poiché non si può divorar altri... **io ho visto quell'uomo abbracciare quella donna...** quell'uomo, Nino! lei, mia sorella! li ho visti sedersi accanto, parlarsi tenendosi per le mani, sorridersi, rubarsi i baci a vicenda... ho indovinato tutte quelle dolci parole che si dicevano, ho visto, per un miracolo di intuizione, i più piccoli moti della sua fisionomia, quello **che c'era nei**

suoi occhi; nessuno ha potuto vedere quello che ho io visto...i miei occhi asciutti si dilatavano; il mio cuore non batteva più; c'era un profumo di Satana in me (pp. 219-225)

Ma ormai la pazzia la invade e gli incubi notturni assumono sempre più i contorni dell'inferno:

(...) **tutto è funereo**; si vedono sulle pareti disegnarsi figure mostruose; sul capezzale, ai piedi del crocifisso sta **quel teschio informe**, si ha paura dell'aria che si respira, del silenzio che ci nasconde sinistri rumori, dello spazio che ne circonda, delle coltri che ci pesano sul corpo (p. 212)

Ma nella disperazione si fa strada la lucida consapevolezza che il pensiero va messo a tacere perché foriero di memoria e il cuore, schiacciato dal peso di una passione malata, strappato dal corpo:

non voglio più pensare, non voglio rimaner più sola; **il pensiero è il nostro male, la nostra tentazione**. Non ti scriverò più, Marianna, poiché per scriverti dovrei rammentare... non voglio più rammentarmi di te, di mio padre, di nessuno!... Perdonatemi, miei cari... **il cuore è un gran pericolo... Se ci potessimo strappare il cuore**, saremmo più vicini a Dio! (p. 212)

L'angoscia del cuore si trasforma in un ultimo grido lacerante, un'ultima invocazione perché la vista possa abbracciare l'uomo amato:

(...) Nino! Nino! ov'è Nino?... **voglio vederlo!...perché non me lo fanno vedere?... voglio veder lui solo! non vedrò mio padre, non vedrò mio fratello... non vedrò mia sorella...** (...) perché **non posso vederlo?**... (p. 236)

Ecco la cella dei pazzi finalmente spalancarsi per lei e le lettere all'amica registrano come in presa diretta le urla laceranti di Maria:

(...) Ah! ah! la cella dei matti! la cella di suor Agata!... Ah! no! no! per pietà, non son matta! ho paura! ho paura! non lo farò più... Eccomi... rimarrò qui; sarò buona; pregherò... Che volete? che volete?... Chiamate mio padre, chiamate Marianna... vi diranno che non son matta! Ah! Nino!... Nino!... perché non senti... Nino?... Che urlì! che strida! quali lagrime! quanta schiuma sulla bocca! quanto sangue!... Nino! aiuto! Ecco! ecco! aiuto!!... morderò! morderò! son belva! son belva!... Ah! ah!... No! no! Grazie! **No!... Lì no!... Nino!**... (p. 241)

Ma il cuore non può più sopportare e la morte, destino degli amanti infelici, ormai l'attende. E sugli occhi disperati e agonizzanti di Maria declina la storia, come narra Suor Filomena che, in un ultimo gesto pietoso, raccoglierà le lettere e i pochi oggetti conservati per consegnarli all'amica:

Non potrebbsi immaginare come **spezzava il cuore con quel solo sguardo spaventato che fissava su di noi...** poiché non poteva più muoversi, la poverina! le sue forze erano esaurite. Durò così tre giorni: tre giorni d'agonia. non si mosse, né parlò più. Rimase come l'avevano distesa sul letto, **cogli occhi spalancati**, tremando sempre, e un rantolo affannoso nella gola. Soltanto all'alba del terzo giorno mi fece capire **cogli occhi** che voleva le volgessi il capo verso la finestra, e quando vide il cielo, gli **occhi** le si riempirono di lagrime. Povera suor Maria! Non era più che un cadavere. **Gli occhi soli erano ancor vivi, erano i suoi begli occhi!** (p. 247)

Se dunque anche Maria, come poi i protagonisti dei grandi romanzi verghiani, è una vinta senza riscatto, incolpevole, tuttavia ciò che nella scrittura di questo testo interessa Verga è descrivere il progressivo cammino verso la follia di una giovane donna che chiedeva solo di guardare il mondo e di vivere con pienezza le emozioni del cuore.

BIBLIOGRAFIA

- Greenfield, Jessica, 2014. «Manifestations of desire in Giovanni Verga's *Storia di una Capinera*», in Elena Borelli (edited by), *The Fire Within: Desire in Modern and Contemporary Italian*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, pp. 2-17.
- Gubbini, Gaia, 2017. «Petrarca: "spirti" e "amarissimi sospiri"», in Francesco Mosetti Casaretto (a cura di), *Homo interior. Presenze dell'anima nelle letterature del Medioevo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 355-366.
- Lockai, Rodney, 2004. *All'ombra dell'ilice nera. Reminiscenze nella Capinera di Verga*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.
- Spampinato Beretta, Margherita, 1988-1993. Giovanni Verga *Tigre reale*, a cura di M. S. B., 2 voll., Le Monnier, Firenze. (Edizione nazionale delle opere di Giovanni Verga, V-VI).
- , 1991. «Il percorso *occhi-cuore* nei trovatori provenzali e nei rimatori siciliani», in *Messana*, ns. 8, pp. 187-221.

Ferdinando Raffaele

ALISCANS: DALLA VIOLENZA RECIPROCA
ALLA SCOPERTA DELL'ALTRO

1. *Violenza senza limiti*

La veïssiez fier estor esbaudir,
Tant hante freindre et tant escu croissir
En tant haubert derompre et dessarcir,
Tant pié, tant poing, tante teste tolir,
L'un mort sus l'autre trebuchier et cheïr.
Plus de .X.M. en veïssiez gesir.
Les criz puet on de .V. liues oïr [...].
(vv. 58-64)¹

Un'apoteosi di violenza: è quel che *Aliscans* propone fin dalle prime lasse e che, in uno dei testimoni della *chanson*, è prefigurato già dalla rubrica incipitaria: «Ci commence la bataille d'Arleschans et la grant destrucions»². Malgrado un certo compiacimento estetizzante nella descrizione dei combattimenti³, i versi di *Aliscans* emanano una violenza radicale; una violenza che non conosce limite ed è alimentata dalla risoluta volontà di annientare la parte contrapposta che anima tanto le schiere franco-cristiane, guidate da Guglielmo d'Orange, quanto i Saraceni di Spagna, condotti da Deramé di

¹ Tutte le citazioni sono tratte dall'edizione Régnier (1990), che si basa sul ms. Parigi, BNF, fr. 1449 [classificato con la sigla A²]; il testo, con traduzione a fronte in francese moderno è ristampato in Régnier / Subrenat (2007); per la tradizione manoscritta della *chanson* è di fondamentale riferimento Tyssens (1967).

² Régnier (1990: 45).

³ Cfr. Andrieux-Reix (1993) e Guidot (1993b), con i relativi riferimenti bibliografici.

Cordova. Peraltro, la guerra narrata dalla *chanson* si presenta come l'ultimo anello di una catena di vendette: Deramé, alla testa di uno straboccante esercito venuto dal mare, invade le terre sottoposte alla signoria feudale del conte Guglielmo per lavare l'oltraggio subito dal pagano Tiebaut, al quale proprio Guglielmo ha sottratto la città di Orange nonché la consorte, Orable, poi battezzata con il nome di Guiborc e divenuta sua sposa. La genesi del conflitto è però ben più remota, e in ultimo dipende dalla contrapposizione di due mondi tra loro antitetici, ciascuno dei quali si pone come espressione di un principio trascendente – Dio per i Cristiani; Maometto e le altre divinità pagane per i Saraceni⁴ – che si connota per una proiezione universale e planetaria. Tra Cristiani e Saraceni intercorre per l'appunto una 'rivalità originaria', la cui memoria si dissolve nel tempo⁵: i contendenti, cioè, hanno perduto di vista le ragioni politico-strategiche che li hanno indotti allo scontro bellico e finiscono per combattersi esclusivamente per motivi di prestigio. Estremizzando la violenza, essi trasformano il conflitto in un "duello su vasta scala"⁶, rivolto unicamente all'annientamento dell'avversario.

Del duello, del resto, la battaglia che ha luogo sui campi di Alicans presenta almeno tre caratteri distintivi: si svolge in uno spazio circoscritto che si configura come un'immensa arena; i contendenti danno fondo a tutte le forze di cui dispongono; e soprattutto esigono soddisfazione per un punto d'onore: la città di Orange e la sua signora (Orable / Guiborc). Non solo: il duello assume una valenza ordalica, perché la vittoria sancirà la veridicità della fede professata dalle parti in conflitto. In tale contesto, il comportamento dei combattenti finisce con l'assomigliarsi sempre di più, ed essi, analoghi nel comune desiderio di sopraffazione, appaiono l'uno il doppio

⁴ Per il politeismo attribuito ai Saraceni si veda almeno Martin (1997).

⁵ Desumo il concetto di "rivalità originaria" da Fornari (2014: 66-67).

⁶ Riguardo all'idea di "duello su vasta scala", rinvio alla lettura che René Girard (2008: 29ss) fa del celebre trattato *Della guerra* di Carl von Clausewitz. Anche il concetto di rivalità di prestigio è qui mutuato da Girard (2009: 3), che così ne illustra la matrice: «[...] superato un certo grado di intensità, gli antagonisti perdono di vista il vero e proprio oggetto del contendere, concentrandosi in una competizione reciproca che può definirsi come *rivalità di prestigio*. Nella specie umana questo processo conduce rapidamente alla vendetta senza limiti [...]» (corsivo dell'autore).

dell'altro⁷. Che differenza di comportamento c'è, infatti, tra Guglielmo e gli avversari con i quali incrocia le armi lungo il percorso che da Aliscans lo conduce a Orange? Oppure tra lo smisurato Rainouart e gli abnormi e mostruosi Saraceni che egli affronta in battaglia? O ancora, tra gli eserciti nemici, pronti a scagliarsi gli uni contro gli altri? È di tutta evidenza come i personaggi, speculari nelle rispettive azioni, rimangano avviluppati in un'irrefrenabile *escalation* di violenza, che finisce per guidarne la volontà e determinarne le scelte. E tuttavia, se è vero che tanto Guglielmo quanto Rainouart, ossia i personaggi che incarnano la risposta cristiana all'attacco saraceno, sono animati dal medesimo "sentimento ostile" nei confronti del nemico⁸, è altrettanto vero che essi al termine delle prove che sono chiamati a sostenere rivelano una diversa interiorizzazione delle esperienze vissute: mentre Guglielmo rimane sostanzialmente uguale a se stesso, Rainouart vive invece un processo di maturazione interiore che lo sottrae alla pervasività del mimetismo violento⁹.

2. Guglielmo: da Aliscans a Orange

Si apprezza meglio il significato della sequenza di prove a cui Guglielmo è sottoposto, se si confronta *Aliscans* con il modello dal quale dipende, ossia la *Chanson de Guillaume*¹⁰. Sconfitto dopo una

⁷ Cfr. Girard (2001: 43): «Più gli antagonisti desiderano differenziarsi e più diventano identici. È nell'odio dell'identico che l'identità raggiunge il suo compimento».

⁸ Girard (2008: 31) distingue l'"intenzione ostile", ossia la deliberazione razionale ispirata da motivi politici di intraprendere una guerra, dal "sentimento ostile", che esprime una passione guerriera, potenzialmente senza limiti, e che mira all'annientamento del nemico.

⁹ Ho illustrato il percorso di cambiamento interiore di Rainouart, attraverso l'esame della serie di prove affrontate dal personaggio, in Raffaele (2007); quanto alla funzione strutturante della categoria di "prova", faccio riferimento a Pioletti (1998). Va peraltro considerato come il racconto di *Aliscans* denoti significativi punti di congruenza con le forme del romanzo, cfr. Frappier (1955: 258). Tali caratteri dell'opera troveranno poi una ben più ampia esplicazione nel *Roman de Guillaume d'Orange*, del quale essa costituisce una delle matrici principali, cfr. Guidot (2014-2015).

¹⁰ Numerosi elementi testuali inducono a ritenere che *Aliscans* costituisca una riscrittura della seconda parte della *Chanson de Guillaume* – quella comunemente indicata con G2 –, senza che ciò implichi l'attribuzione di «une acception dépréciative,

durissima battaglia nella pianura di Aliscans, nella quale si batte con indomito ardore, ma vede totalmente annientato il suo esercito e perde il nipote Viviano¹¹, Guglielmo abbandona il campo per cercare rifugio a Orange e da qui predisporre il contrattacco. Egli è dunque costretto a intraprendere un itinerario irto di ostacoli, che nella *Chanson de Guillaume* è descritto in poche lasse, mentre in *Aliscans*, oltre ad avere un'estensione di gran lunga maggiore¹², risulta inframmezzato da numerose digressioni nelle quali sono illustrate le motivazioni che spingono il personaggio all'azione. Seguiamone perciò le tappe.

La ritirata dell'eroe cristiano ha inizio con la constatazione della preminenza numerica degli avversari, che è tale da rendere velleitaria una resistenza a oltranza:

Or fu Guillelmes sus el tertre montez;
 Voit des paiens toz les vaus encombrez,
 Et les granz pleins et les puis arestez:
 Tot le país en estoit si pueplez
 Qu'il n'i avoit ne passage ne guez
 Ou il n'eüst .M. Sarrazins armez,
 Tot por Guillelme, qu'il ne fust eschapez.
 (vv. 719-725)

Pertanto, al contrario del nipote Viviano – che si era immolato per ottemperare al voto di non arretrare mai dinnanzi al nemico –, egli più pragmaticamente preferisce ritirarsi, con la speranza di raccogliere nuove forze e tentare la riscossa:

ce que d'aucuns ont été tenté de faire par le passé», Guidot (1993a: 10). *Aliscans*, anzi, mostra significativi elementi di originalità, sia per l'amplificazione di episodi che nel racconto-modello sono delineati solo fugacemente, cfr. Guidot (1993a: 18), (2014-2015: 167), sia per il sensibile accrescimento della dimensione interiore dei protagonisti, cfr. Boutet (1993: 46ss), che si esplicita soprattutto nelle loro preghiere, nei dialoghi e in quei monologhi in cui essi riflettono sul proprio destino. I rapporti tra le due *chansons* sono stati chiariti in modo convincente da Frappier (1955: 148) e da Wathelet-Willem (1975: 483-496); di diverso avviso è Rychner (1955) e (1999: 159-160) che invece considera G2 dipendente da *Aliscans*.

¹¹ Com'è noto, Viviano è il suo uomo di maggior valore, nonché personaggio di primo piano di altre *chansons* del "piccolo ciclo di Guglielmo".

¹² Nella *Chanson de Guillaume* il racconto del tragitto va dalla lassa CXXXIII, ove si riferisce della morte di Viviano, alla CXLII, allorché a Guglielmo sono aperte le porte di Orange, per complessivi 274 versi; in *Aliscans* esso va dalla lassa XXX alla XLIX, e include oltre mille versi.

[...] Puis que il voit qu'il ne puet efforcir
 Et que sa force ne le puet resbaudir,
 Se plus demeure, por fol se puet tenir,
 Quant por un cop en vet .C. recuillir!
 (vv. 692-695)

La sincerità della sua intenzione è oltretutto confermata dal narratore, che si premura di dissolvere ogni dubbio sul suo coraggio e di garantirne l'assoluta dedizione alla causa cristiana:

Bien vos puis dire, por voir e sanz mentir,
 Qu'ainz tel fes d'armes nus hom ne pot sofrir
 Con fist Guillelmes, que Dex puist beneir.
 Mout se pena torjorz de Deu servir
 Et de sa loi essaucier et cherir,
 Onc n'ot nul jor vers païen loisir [...].
 (vv. 696-701)

Dopo avere offerto a Viviano morente i conforti religiosi e averne raccolto le ultime parole, Guglielmo si pone dunque in marcia verso Orange. Gli scontri con i nemici che gli si frappongono lungo il cammino ne scandiscono il tragitto¹³, mentre il successo dell'impresa è attribuito all'intervento divino. Come prima prova, Guglielmo deve affrontare quindici re saraceni che gli sbarrano la strada. Ne abbatte undici e costringe i rimanenti alla fuga. Nell'episodio, è interessante segnalare l'invocazione che il personaggio rivolge a Dio affinché gli conceda la vittoria: «Dex, dist Guillelmes, or ai de vos mestier; / Secorez, Sire, le vostre chevalier!» (vv. 1059-1060); invocazione alla quale per un verso fanno eco le parole del cantore della *chanson*: «Or porrez ja fiere bataille oïr; / Jhesu le puisse secorre et maintenir!» (vv. 1151-1152), e per altro verso fanno da contrappunto le frasi oltraggiose pronunciate dai Saraceni: «Païen li criënt: “N'en irez, lo-sengier! / Ja vostre Deu ne vos avra mestier, / Ne vos porra secorre ne aidier”» (vv. 1062-1064). Il combattimento si trasfigura perciò in un'ordalia nella quale, nonostante la vistosa disparità numerica tra le parti, ha la meglio Guglielmo proprio perché è protetto da Dio.

Una scena analoga si ripropone poco dopo, quando Guglielmo è intercettato da altri due emiri. Dopo avere ucciso il primo, egli

¹³ Invece nella *Chanson de Guillaume* un solo saraceno, Alderufe di Palermo, attacca Guglielmo nel corso della sua fuga verso Orange.

cerca di venire a patti con il secondo, Aérofle, ma senza successo. Nello scontro che segue, nonostante la maggiore prestantza del suo antagonista, prevale ancora Guglielmo, in quanto «Li Sarrazins [...] / Grant fu et fort, mes onques Deu n'ama» (vv. 1547-1548).

Proseguendo nel suo cammino, Guglielmo si scontra ancora con un altro drappello di Saraceni guidato dall'emiro Baudus, e benché accerchiato riesce a sfondare la linea nemica, disarcionando lo stesso Baudus e proseguendo alla volta di Orange. Giunto infine sotto le mura della città, non vi viene ammesso perché, a motivo dell'armatura di foggia saracena che indossa, in precedenza sottratta ad Aérofle, né il guardiano delle porte né la moglie lo riconoscono. Dovrà quindi provare la sua identità, sgominando sotto gli occhi di Guiborc una colonna di Saraceni che nel frattempo stava avanzando minacciosamente. L'impresa riesce con un'azione temeraria, che oltretutto gli fa acquisire un ingente bottino e un cospicuo numero di prigionieri. Solo allora, dissolto ogni dubbio, gli saranno aperte le porte della sua città.

Prima di mettervi piede, però, Guglielmo massacra i guerrieri saraceni appena catturati: «Toz les paiens a ensemble enenglez / Devant la porte entre pont et le guez; / La les a toz ocis et demembrez» (vv. 2153-2155). Si tratta di un atto non propriamente eroico, perpetrato contro nemici inermi; un atto che la *chanson* giustifica come imposto dalla previsione di un lungo assedio, che non avrebbe consentito ai difensori di Orange di dare alimento a un così grande numero di prigionieri: «De ce fist mout que sages et membrez, / Qu'a norreture n'en a il nul lessez» (vv. 2156-2157). E tuttavia, in questo eccidio si scorge con chiarezza da parte di Guglielmo una vendetta liberatoria per la sconfitta subita ad Aliscans, per i tanti compagni uccisi, per le peripezie affrontate. Insomma l'episodio sancisce il trionfo di quel "sentimento ostile" di cui il personaggio è latore; sentimento, peraltro, che non si appaga soltanto con l'uccisione del nemico già vinto, ma giunge al punto da esigerne lo 'smembramento' del cadavere.

3. *Rainouart: sui campi di Aliscans*

L'incombere delle forze saracene su Orange posta sotto assedio induce Guglielmo, su viva sollecitazione di Guiborc, a lasciare la

città per recarsi in cerca di soccorso presso la residenza imperiale. Oltrepasate con uno stratagemma le linee nemiche, Guglielmo raggiunge Laon, ove dimora il re Luigi. L'accoglienza è però sconsolante. Essendo risaputo lo stato di estrema precarietà in cui versa il suo dominio, a séguito della sconfitta di Aliscans, sia il sovrano sia la cerchia dei suoi più stretti vassalli si mostrano visibilmente infastiditi del suo arrivo. Peraltro, l'*élite* del regno franco non percepisce la gravità della situazione, e non si rende conto del fatto che il successo della spedizione saracena guidata da Deramé potrebbe risultare letale non soltanto per il feudo di Guglielmo ma per l'intera Cristianità. Sono solo l'atteggiamento risoluto e le vibrante proteste di Guglielmo – al quale dà man forte la madre, Hermenjart di Pavia, che inveendo contro i maggiorenti del regno giunge addirittura a esclamare: «Par Deu, François, tuit estes recreant!» (v. 3097)¹⁴ – a indurre l'irrisolto Luigi a concedere a Guglielmo quel sostegno militare che gli servirà per conseguire la vittoria¹⁵.

Mentre è in corso l'allestimento dell'armata che si dirigerà alla volta di Aliscans, ha tuttavia luogo un incontro che si rivelerà decisivo per le sorti del conflitto. Ripetutamente preannunciato dal narratore quale artefice della riscossa cristiana, entra finalmente in scena Rainouart, uno sguattero assegnato alle cucine le cui dimensioni gigantesche e la cui smisurata forza fisica impressionano Guglielmo. Egli, intuendone il potenziale valore, lo vuole con sé in battaglia; e dopo qualche insistenza ne ottiene del re la custodia.

Di Rainouart, nel corso della *chanson*, si dirà che è figlio del re saraceno Deramé e che da ragazzo è stato sottratto alla famiglia, per essere poi venduto come schiavo e acquistato da Luigi, il quale lo ha tenuto per sette lunghi anni in una condizione servile, relegato nelle cucine della corte e sottoposto alle continue beffe dei suoi

¹⁴ Hermenjart era appena giunta a corte insieme al marito, Aymeri, e agli altri figli. Va notato come ella sia l'esponente del clan familiare che interviene con maggiore decisione a favore di Guglielmo.

¹⁵ Cfr. Combarieu du Grès de (1993: 58-62). A conferma della scarsa simpatia di cui Guglielmo gode a corte sta il tentativo della regina Blanchefflor, sorella dello stesso Guglielmo, di dissuadere il marito dal concedere il contingente militare richiesto. La furibonda reazione di Guglielmo si conclude con una sequenza di irriferribili insulti, che sostituiscono la vendetta fisica. Su tale tema, ricorrente nella letteratura medievale, si vedano le dense osservazioni di Spampinato Beretta (2014).

compagni di lavoro. Da questa condizione disonorevole – tanto più opprimente, se se ne considera la stirpe – è riscattato per l'appunto da Guglielmo, che lo eleva alla condizione di guerriero. Verso di lui, Rainouart stabilisce perciò un vincolo talmente profondo da rompere quello di sangue che lo legava alla famiglia d'origine. E per questo motivo ne condivide incondizionatamente la missione di liberare la Francia (e la Cristianità) dalla minaccia saracena¹⁶. Si tratta di una nuova dimensione esistenziale, che il personaggio così rappresenta al suo benefattore:

“Sire Guillelmes, je me vouill esprover.
 Trop longuement m'ai lessié asoter;
 Si m'aïst Dex, nel puis mes endurer.
 Ja en cuisine ne ruis mes converser;
 Se Dex plesoit, ainz voudroie amender;
 Mal soit del fruit qui ne velt meürer.
 Se le congié ne me volez doner,
 Par saint Denis, que je doi aorer,
 Tot sol irai, qui qu'en doie peser,
 En la bataille en Aleschans sor mer.
 N'i perteré ne chauce ne soller,
 Fors un tinel que je feré ferrer.
 Tant me verrez de Sarrazins tüer
 Nes oserez voier ne esgarder”.

(vv. 3728-3741)

Importa qui rilevare come Rainouart, nel momento in cui chiede di essere messo alla prova sul campo di battaglia, esprima il medesimo “sentimento ostile” che muove Guglielmo contro i Saraceni: *Tant me verrez de Sarrazins tüer ...*; e come per lui abbia inizio una militanza che da lì a poco lo vedrà indiscusso protagonista.

Ulteriormente rafforzato nel suo proposito dall'incontro con Guiborc¹⁷, Rainouart non perde poi occasione per manifestare il suo impellente desiderio di combattere contro l'invasore. Lo fa il giorno

¹⁶ Malgrado non sia stato battezzato – per scelta di Luigi, che non si fida di lui, lo considera uno sciocco e vorrebbe tenerlo in una condizione di perenne minorità –, egli però di conoscere i fondamenti della fede cristiana, le sue devozioni e suoi i riti, cfr. Subrenat (1997: 94).

¹⁷ Guiborc, che si rivelerà essere sua sorella, lo convince a cingere una spada e a indossare un'armatura, alludendo a una vestizione cavalleresca; sul rapporto che lega i due personaggi, cfr. Combarieu du Grès de (1993).

prima della partenza, quando si augura: «Par foi, mout le desir. / Et moi et els [i Saraceni] metez al convenir» (vv. 4480-4481); auspicio che ribadisce poco dopo: «Se je sui ajostez, / Mort sont paien, si que vos le verrez» (vv. 4506-4507). Rivolto a Guiborc, le assicura che «N'i a paien, tant se doie proisier, / Se ge l'ateig par mi l'elme vergier / C'a un sol cop nel face trebuchier» (vv. 4699-4701). Al cospetto dei guerrieri franchi, stupefatti per la facilità con la quale poco prima aveva sollevato il suo pesantissimo *tinel*, esclama: «Mes, par la foi que je doi saint Thomas, / Se Dex me sauve mon tinel et mes bras, / Les Sarrazins vos cuit fere toz mas» (vv. 4856-4858). A Guglielmo poi: «Se je pooie cest tinel emploier / Et sor les Turs ma grant force essaier, / Je n'en dorroie de .C.M. un denier; / En petit d'ore feré le champ vuider» (vv. 4878-4881). E ancora, scambiando un manipolo di guerrieri franchi, che per viltà aveva disertato il campo, con dei Saraceni, pregusta con gioia di farne strage: «Quant Renoart les voit toz arouter, / Cuida qu'il fussent Sarrazin ou Escler; / Ne fust si liez por l'or de Saint Omer» (vv. 5039-5041). Animato da tali propositi, Rainouart si appresta dunque a calcare il terreno della battaglia, ove già violentissimi divampano i combattimenti:

Grant fu la freinte, et la poudre est levee,
 En Aleschans, ou l'erbe est defolee.
 La ont li nostre gent paiene encontree.
 N'i ot parole dite ne devisee:
 Tant com cheval corent de randonee,
 Se vont ferir sanz nule demoree;
 A l'encontrer fut mout grant la crie.
 La veïssiez tante lance quassee,
 Tant elme fret, tante broigne faussee,
 Et tante targe perciee et estrouee,
 Tant pié, tant poing, tante teste copee,
 Maint Sarrazin gesir goule bae,
 Qui par le cors saut fors la boelee!
 En Aleschans est l'erbe ensanglantee.
 (vv. 5347-5360)¹⁸

¹⁸ Il proseguimento della *chanson*, del resto, è costellato da richiami all'intensità dello scontro: «En Aleschans ot merueilleus hustin» (v. 5380); «En Aleschans fu mout grant la bataille» (v. 5502); «Li estorz fu et forz et adurez» (v. 5511); «En Aleschans ou mout grant chaploison» (v. 5807); «Biaus fu li jorz et li solauz luit cler, / Et la bataille fist mout a redouter» (vv. 5846-5847); «Grant fu l'estor, longuement a duré» (v. 6000). Riguardo al lessico della violenza nell'epica oitanica, si veda Barbieri (2017: 124ss).

E infatti, non appena raggiunge Aliscans Rainouart subito assume a un ruolo apicale. Piomba come una furia sugli avversari, sterminandone intere schiere a colpi di *tinel*: «Le tinel lieve, qui fu grant et quarrez. / A .IIII. cox en a .XX. affrontez, / Et a .IIII. autres autant escervelez, / Si les abat com la fauz fet les prez» (vv. 5528-5530); e con esso traccia lungo il campo di battaglia un'interminabile scia di sangue, che la *chanson* descrive con vivo compiacimento:

Sore li corent Sarrazin et Persant,
 Et Renoart en vet tant ociant
 A son tinel, qui la mace ot pesant,
 Que nel puet dire juglerres qui en chant.
 Des Arrabis i avoit tant jesant
 Que parmi els ne pot aler avant.

(vv. 5652-5657)

La violenza giunge qui al suo culmine. A questo punto, però, la narrazione assume una prospettiva diversa, tralascia la descrizione dagli scontri collettivi e si concentra su quelli individuali. Rainouart è ora chiamato a sostenere una catena di duelli singolari con avversari di dimensioni smisurate e dalle fattezze mostruose. Ad alcuni di essi, oltretutto, è legato da vincoli di sangue. Il primo nemico che affronta è Margot de Bocidant, un guerriero dai tratti animaleschi che, armato di un enorme flagello, sta incalzando minacciosamente Guglielmo. Vedendo il suo signore in difficoltà, si precipita sul nemico e lo uccide con un solo colpo di *tinel*. E quando Guglielmo lo ringrazia, gli rivela di essere cugino di quell'orribile pagano: «Mort son paien et livré a torment. / N'espargneré ne frere ne parant; / Mes cosins iert Margot de Bocidant» (vv. 5980-5983). La precisazione – *N'espargneré ne frere ne parant* – è rilevante: benché la *chanson* non spieghi in che modo Rainouart sia venuto a conoscenza dell'identità e del grado di parentela del suo antagonista, le sue parole provano la preminenza del nuovo vincolo di appartenenza su quello di sangue.

Se ne ha conferma poco dopo, allorché compare sul campo di battaglia un altro combattente saraceno di smisurata potenza, che fa scempio di guerrieri cristiani. Si tratta di Aerné, ed è anch'egli parente di Rainouart:

N'ot si felon deci en Dure Esté,
 Ainc ne fu hom de si grant cruauté;
 Maint François a mengié et estranglé.

Un mail d'acier porte grant enhanté,
 De nostre gent a forment lapidé,
 Plus de .L. en a au mail tüé.
 (vv. 6029-6034)

I due personaggi appaiono speculari nella loro prestanza fisica, nell'uso di armi che non si addicono propriamente a un cavaliere – Aerné adopera un enorme maglio – e soprattutto nell'esorbitante furore che ne anima le azioni. Rainouart, tuttavia, si dimostra più forte e uccide il suo nemico con il consueto colpo di *tinel*. Solo che stavolta, a differenza che nell'episodio precedente, il ricordo del suo parentado gli balena nella memoria: un ricordo che per un attimo sembrerebbe frenarlo nell'azione bellica, ma che si dissolve subito al cospetto dell'acquisita fede cristiana, della fedeltà a Guglielmo e della devota reverenza verso Guiborc: «Ja n'i avra gardé fraternité» (v. 6055).

Rituffatosi nell'agone bellico, Rainouart abbatte in sequenza una serie di nemici, per poi a un certo punto trovarsi di fronte un altro di straordinaria crudeltà e di immane forza fisica, il quale armato di un enorme *croc* sta facendo strage di Cristiani. È Valegrape. I due si scambiano una serie di colpi furibondi, senza che l'uno riesca a prevalere sull'altro. A un certo punto, durante un breve intermezzo, Valegrape chiede a Rainouart di rivelargli la sua identità e scopre con stupore che ha di fronte il fratello, del quale da tempo non ha notizie (lassa CXLII). Desidererebbe allora porre fine al duello e reintegrare Rainouart nel clan familiare: «Mahomet sire, tu soies aorez! / Renoart frere, bien soiés vos trovez! / Venez ça, frere, par Mahom m'acolez!» (vv. 6598-6600). Ma la risposta è perentoria: non potrà esserci alcuna riappacificazione se prima Valegrape non avrà accolto il battesimo:

Dist Renoart: “Vassal, ensus estez!
 Si m'eüst Dex, n'iere de vos privés [6601a]
 S'ançois nen estes bautizieez et levez;
 Dont vos sera mon corot pardonnez”.
 (vv. 6601-6603)

Restando entrambi fermi sulle rispettive posizioni, la parola non può che tornare alle armi. Anche questo confronto si trasfigura in un'ordalia, che dopo un intensissimo scambio di colpi vede soccombere Valegrape. Stavolta però, dopo un'innumerabile serie di

uccisioni il cadavere del nemico suscita in Rainouart un sentimento di sgomento:

Le paien chiet et un grant bret jeta,
 Tot li Archant et la terre en crolla,
 Et Renoart mout forment l'esgarda.
 Or se repent forment que ocis l'a.
 (vv. 6644-6647)

Nel parossismo violento che domina l'azione del personaggio si apre dunque uno spiraglio, ancora fugace ma destinato ad ampliarsi. Incalzato dalle strabordanti schiere saracene, infatti, Rainouart è costretto a rituffarsi nella mischia, e così proseguendo nella sua devastante percussione delle linee nemiche a un certo punto si ritrova contrapposto al padre. In piena simmetria con l'episodio precedente, Rainouart e Deramé hanno dapprima un violento scambio di colpi, al quale seguono il reciproco riconoscimento e l'offerta da parte del sovrano saraceno a Rainouart della piena reintegrazione nel legittimo *status* regale, a condizione che egli riabbracci l'antica fede. Ne riceve però un secco rifiuto:

Dist Renoart: "Ja n'en soiez maris.
 Se je t'eschap, tu seras malbaillis.
 Ne te leré jusqu'au port de Lutis
 Borc ne chastel, cité ne plesseis
 Que ne t'abate, tant soit forz ne garnis".
 (vv. 6808-6812)

Nell'inevitabile ripresa dello scontro, Rainouart, dopo averlo idealmente disconosciuto quale padre, riduce Deramé a mal partito, e per lui non ci sarebbe stato scampo, se non fosse intervenuta in suo soccorso un'imponente schiera di Saraceni.

La battaglia continua, e a sostegno di Rainouart, che nel frattempo è stato circondato dai nemici, arriva Guglielmo con un manipolo di cavalieri. Egli può perciò disporre di una breve tregua che, sottraendolo al cimento della lotta, gli consente di scorgere sul *tinell* le tracce del sangue dei suoi familiari. Le convinzioni che fino a quel momento ha propugnato ora vacillano, scosse dal richiamo che su di lui continua comunque a esercitare il legame di sangue. Si presenta qui la situazione tipica del dramma, in ordine alla quale il personaggio deve necessariamente scegliere tra opzioni tra loro confliggenti:

De son lignage s'est un poi porpensez.
 "A! las, dist il, tant sui maleürez!
 Or ai ocis les miens amis charnez,
 Et a mon pere ai brisié les costez.
 Icist pechié ne m'iert ja pardonnez".
 (vv. 6860-6864)

Posto di fronte a un bivio ideale, il "novello eroe cristiano" cade in uno stato di impotente disperazione e giunge a disfarsi della sua arma, che ora gli è invisibile perché con essa ha dato la morte a tanti suoi consanguinei¹⁹. Non ha comunque tempo per indulgere in tali pensieri, poiché è di nuovo assalito da una moltitudine di nemici e non può più temporeggiare.

Progressivamente, tuttavia, le sorti della battaglia volgono a favore dei Cristiani. Rainouart continua a imperversare sui Saraceni, tanto da costringere Deramé a riprendere la via del mare, fuggendo con quanto resta del suo esercito. In campo rimangono invece solo pochi irriducibili, che preferiscono cadere con le armi in pugno piuttosto che arrendersi. Tra questi c'è Bauduc, anch'egli cugino di Rainouart, contro il quale ben presto si trova di fronte. La sequenza dello scontro replica le precedenti: c'è il riconoscimento – «Et dit Bauduc: «Je te connois assez. / Mes cosins est, quar de m'antain fus nez; / Mes oncles est li forz rois Desramez» (vv. 7058-7060) –, a cui fanno seguito i reciproci inviti alla conversione, i quali però cadono nel vuoto, sicché ancora una volta la parola passa alle armi²⁰. È un'altra ordalia, solo che in questo caso Rainouart prega Dio di concedergli, insieme alla vittoria, anche il ravvedimento del suo antagonista: «Garis mon cors de mort et de prison, / Et que conquiere Bauduc cest Esclavon / Et que gel puisse avoir a compaignon» (vv. 7229-7231). Segue un micidiale scambio di colpi, che rivela l'intervento divino. Vistosi battuto ma sopravvivendo al *tinel* di Rainouart, Bauduc riconosce la verità della fede cristiana e chiede il battesimo: «Aïde moi por Deu de maiesté, / Tant que je fusse en sainz fonz generé; / Et ge t'afi desus ma læauté [...]» (vv. 7317-7319). La pre-

¹⁹ Sul viscerale legame tra Rainouart e la sua arma, si veda almeno Guidot (1995).

²⁰ Rainouart, peraltro, rifiuta l'aiuto di Guglielmo, il quale si limita quindi ad assistere al combattimento insieme ai suoi cavalieri: «La bataille ont tot en pes esgardee» (v. 7269).

ghiera di Rainouart è andata dunque a buon fine: ne dà conferma il narratore: «Mes Dex de gloire a le paien sauvé [dal colpo mortale di Rainouart]; / Ne velt que muire, si ait crestienté» (vv. 7312-7313); e lo rimarca lo stesso personaggio allorché si rivolge a Guglielmo per presentargli il nemico convertito:

Dist Renoart: «Beau sire, avant venez.
Ge l'ai conquis, Dex en soit aorez!
Mes cosins est, quar de m'entain fu nez;
Si vorra estre en fonz regenererez».

(vv. 7352-7355)

Con questo episodio la *chanson* giunge praticamente a conclusione: i Saraceni sono stati sterminati o costretti alla fuga; l'esercito di Guglielmo fa ritorno a Orange, ove, dopo avere appianato un inaspettato malinteso, Rainouart riceve formalmente il battesimo; lì è raggiunto qualche giorno più tardi da Bauduc, che ottiene il battesimo insieme a centomila Pagani. Il lieto fine è poi completato dal matrimonio tra Aélis, la figlia del re Luigi, e Rainouart, a cui Guglielmo affida due feudi come ricompensa per il servizio prestato²¹.

4. *Mimetismo violento e scoperta dell'Altro*

Come si è visto, il confronto tra le due sequenze di prove alle quali i coprotagonisti di *Aliscans* sono sottoposti fa emergere, accanto a ovvie analogie, una differenza decisiva: Guglielmo è trascinato nella sua azione da un irrefrenabile desiderio di vendetta, che culmina nell'eccidio dei prigionieri saraceni sotto le mura di Orange; al contrario, Rainouart, dopo avere ucciso alcuni suoi consanguinei e ferito gravemente il padre, pone un limite al suo desiderio di violenza. Il dissidio tra il senso di appartenenza familiare e quello religioso-feudale ha lasciato in lui un profondo rimorso che lo induce a non desiderare più la morte del nemico, bensì la sua conversione.

Siamo così giunti al nucleo centrale del tema qui in esame. Premesso che entrambi i personaggi agiscono entro un contesto bellico

²¹ Si tratta di Tortose e Pourpaillart-sur-mer, destinati a fare da scenario per altre *chansons*, a questo proposito si veda la scheda relativa al ciclo di "Rainouart" in Tysens / Wathelet-Willem (2001: 63-77).

che li identifica totalmente con la Cristianità, va precisato che, come scrive Guidot (1993a: 12), *Aliscans* offre una «extraordinaire peinture de deux mondes qui s'affrontent avec une violence inouïe»: una violenza così acuta che «transforme les opposants en horribles démons» e che innalzandosi vorticosamente tramuta ciascun antagonista nel doppio dell'altro. E tuttavia, a un certo punto, proprio tale estremizzazione fa scorgere a Rainouart l'umanità del nemico. Perché è il sangue dei suoi familiari a rivelargli la radicale contraddizione insita nella logica della vendetta; quella logica che poco prima lo aveva indotto a promettere che non avrebbe risparmiato “né fratello né parente”. Oltrepassando dunque il limite sacro del legame familiare, egli va incontro a un turbamento interiore che scuote le sue certezze e gli fa scoprire l'Altro²². E a questo punto non desidera più l'eliminazione fisica del nemico, ma la sua inclusione nell'ordine della Cristianità.

L'epilogo della *chanson* lascia quindi intravedere nell'interiorità del personaggio il maturare in senso cristiano di una coscienza individuale che tende a sottrarlo al dominio dell'appartenenza collettiva (religiosa, feudale, familiare, di stirpe, ecc.) e, soprattutto, dei conflitti a essa connessi. Insomma, nel dolore che egli prova al cospetto del “suo sangue” (che assume un valore sacrificale), Rainouart può constatare la fallacia della violenza reciproca. E sotto quest'ottica, *Aliscans* testimonia l'articolarsi di un processo fondamentale nella storia del pensiero e della sensibilità dell'Europa occidentale, i cui sviluppi sotto molti aspetti appaiono ancora in evoluzione²³.

BIBLIOGRAFIA

- Andrieux-Reix, Nelly, 1993. «*Grant fu l'estor, grant fu la joie: formes et formules de la fête épique: le cas d'Aliscans*», in Dufournet (éd.) 1993, pp. 9-30.
 Barbieri, Alvaro, 2017. *Angeli sterminatori. Paradigmi della violenza in Chrétien de Troyes e nella letteratura cavalleresca in lingua d'oïl*, Padova, Esedra.

²² Valgano a tale proposito le parole di Girard (2008: 13), quando ricorda che solo la comprensione delle conseguenze della violenza reciproca consente di «pensare un'autentica identificazione con l'altro».

²³ Rinvio alle illuminanti pagine di Dawson (2010: 204ss).

- Boutet, Dominique, 1993. «*Aliscans*: une expérience esthétique», in Dufournet (éd.) 1993, pp. 31-53.
- Combarieu du Grès, Micheline de, 1993. «*Aliscans* ou la victoire des “nouveaux” chrétiens (étude sur Guiborc et Rainouart)», in Dufournet (éd.) 1993, pp. 55-77.
- Dawson, Christopher, 2010. *La formazione della Cristianità Occidentale*, Crotone, D’Ettoris [tr. di *The Formation of Christendom*, New York, Sheed and Ward, 1967].
- Dufournet, Jean (éd.), 1993. *Mourir aux Aliscans. Aliscans et la légende de Guillaume d’Orange*, Paris, Champion.
- Fornari, Giuseppe, 2014. *Catastrofi della politica. Dopo Carl Schmitt*, Roma, Gangemi.
- Frappier, Jean, 1955. *Les chansons de geste du cycle de Guillaume d’Orange. I. La Chanson de Guillaume, Aliscans, La Chevalerie Vivien*, Paris, Société d’édition d’enseignement supérieur.
- Girard, René, 2001. *Vedo Satana cadere come la folgore*, a cura di Giuseppe Fornari, Milano, Adelphi [tr. di *Je vois Satan tomber comme l’éclair*, Paris, Grasset, 1999].
- , 2008. *Portando Clausewitz all’estremo. Conversazione con Benoît Chantre*, a cura di Giuseppe Fornari, Milano, Adelphi [tr. di *Achever Clausewitz*, Paris, Carnets nord, 2007].
- , 2009. «Mito e antimito. *Il terremoto in Cile* di Kleist», in Maria Stella Barberi (a cura di), *Catastrofi generative. Mito, storia, letteratura*, Ancona-Massa, Transeuropa, pp. 3-20 [tr. di *Mythos und Gegenmythos. Zu Kleists Das Erdbeben in Chili*, in David E. Wellbery (herausgegeben von), *Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists Das Erdbeben in Chili*, München, Beck, 1985, pp. 130-148].
- Guidot, Bernard, 1993a. «Presentation» di *Aliscans*. Traduit en français moderne par B. G. et Jean Subrenat, Paris, Champion, pp. 9-27.
- , 1993b. *Le monde de la guerre dans Aliscans: horreur et humour*, in Dufournet (éd.) 1993, pp. 79-102.
- , 1995. «Un éminent protagoniste d’*Aliscans*: le tinel de Rainouart», in Id. (éd.), *Burlesque et dérision dans les épopées de l’Occident médiéval*. Actes du colloque international des Rencontres européennes de Strasbourg et de la Société internationale Rencesvals. Strasbourg, 16-18 septembre 1993, Paris, Les Belles Lettres (Annales littéraires de l’Université de Besançon, 558) pp. 133-150.
- , 2014-2015. «La *Chanson des Aliscans* dans le *Roman de Guillaume d’Orange*. Mémoire, glissements et dérives», in *Bulletin bibliographique de la Société Rencesvals*, 46, pp. 167-194.
- Martin, Jean-Pierre, 1997. «Les Sarrasins, l’idolâtrie et l’imaginaire de l’Antiquité dans les chansons de geste», in Jean-Claude Vallecalle (éd.), *Littérature et religion au Moyen Âge et à la Renaissance*, Lyon, Centre d’études sur la littérature du Moyen Âge et de la Renaissance, pp. 27-46.

- Pioletti, Antonio, 1998. «La categoria di “prova” nelle letterature romanze: tradizioni e innovazioni», in Giovanni Ruffino (a cura di), *Atti del XXI Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza*. Palermo, 18-24 settembre 1995, 6 voll., Tübingen, Niemeyer, vol. VI, *Edizione e analisi linguistica dei testi letterari e documentari del Medioevo - Paradigmi interpretativi della cultura medievale*, pp. 703-717.
- Raffaële, Ferdinando, 2007. «Dalla frontiera geografica alla frontiera interiore. Ipotesi di ricerca sui conflitti identitari nei personaggi delle *chansons de geste*», in Stoyan Atanassov (éd.), *L'idée de frontière dans les littératures romanes*. Actes du Colloque international organisé par le Département d'Études romanes de l'Université de Sofia «Saint Clément d'Ohrid», Sofia, 25-27 février 2005, Sofia, Presses universitaires de Sofia «Saint Clément d'Ohrid», pp. 36-49.
- Régnier, Claude, 1990. *Aliscans (Rédaction A)*, éd. par Cl. R., 2 voll., Paris, Champion («Les Classiques Français du Moyen Âge», 110-111), 1990.
- Régnier, Claude / Jean Subrenat, 2007. *Aliscans*. Texte établi par Cl. R. Présentation et notes de J. S. Traduction revue par Andrée Subrenat et J. S., Paris, Champion («Champion Classiques. Moyen Âge», 21).
- Rychner, Jean, 1955. «Sur la Chanson de Guillaume», in *Romania*, 76, pp. 28-38.
- , [1955] 1999. *La Chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève, Droz.
- Spampinato Beretta, Margherita, 2014. «La violenza verbale nel tardo Medioevo italiano: analisi di corpora documentari», in Paolo Canettieri / Arianna Punzi (a cura di), *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, 2 voll., Roma, Viella, vol. II, pp. 1629-1646.
- Subrenat, Jean, 1997. «Le heurt des religions dans *Aliscans*», in AA.VV., *Comprendre et aimer la chanson de geste (A propos d'Aliscans)*, Fontenay-St.Cloud, Feuillet de l'E.N.S., pp. 87-105.
- Tyssens, Madeleine, 1967. *La geste de Guillaume d'Orange dans les manuscrits cycliques*, Liège-Paris, Les Belles-Lettres.
- Tyssens, Madeleine / Jeanne Wathelet-Willem (éds.), 2001. *Les épopées romanes*. 1/2. 3. *La geste des Narbonnais (cycle de Guillaume d'Orange)*, in Hans Robert Jauss / Erich Köhler (herausgegeben von), *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, 11 voll., Heidelberg, Winter, 1968ss.
- Wathelet-Willem, Jeanne, 1975. *Recherches sur la Chanson de Guillaume. Études accompagnées d'une édition*, 2 voll., Paris, Les Belles Lettres.

Stefano Rapisarda

“ART DEL SANC” O “ART DEL SAUT”?

UNA RARA TECNICA DIVINATORIA IN ANGLO-NORMANNO
NEL MS. LONDRA, BRITISH LIBRARY, ADDITIONAL 18210*

Il ms. Londra, British Library, Additional 18210 è dotato di caratteri di eccezionalità tra i circa cinquanta manoscritti anglo-normanni contenenti testi di materia divinatoria. Esso conserva un vero e proprio corpus di tecniche di pronosticazione, alcune delle quali molto rare o addirittura in attestazione unica nel panorama delle lingue sia latina che volgari, romanze e non.

È un manoscritto fattizio, contenente una raccolta di 20 fascicoli alquanto eterogenei, di diversa epoca e provenienza, contenenti testi di materia scientifica, prevalentemente di medicina¹. Conta attualmente 181 fogli, su pergamena, attribuibili ai secc. XIII-XIV, generalmente di dimensioni medie (230 × 162 mm) ma di vario formato, rilegati in epoca moderna in cuoio rosso-scuro sotto il titolo di «Tractatus varii philosophici». Dei venti fascicoli, diciassette conservano testi esclusivamente in lingua latina, tre riportano testi in

* Questo lavoro si inserisce nelle attività di ricerca del progetto «Schicksal, Freiheit und Prognose. Bewältigungsstrategien in Ostasien und Europa», promosso dal Bundesministerium für Bildung und Forschung della Repubblica Federale di Germania presso l'Internationales Kolleg für Geisteswissenschaftliche alla Friedrich-Alexander-Universität di Erlangen-Nürnberg e del progetto «Ciencia vernácula en la Corona de Aragón y en su contexto románico (siglos XIII-XVI)» dell'Universitat de Barcelona (FFI2014-53050-C5-3-P, 2015-2018), che partecipa al network «Lengua y ciencia» (FFI2015-68705-REDT), promosso dal Gobierno de España, Ministerio de Ciencia e Innovación (MICINN), successivamente Ministerio de Economía y Competitividad (MECO), e coordinato dalla Universitat Autònoma de Barcelona.

¹ Per una descrizione più dettagliata del manoscritto rinvio a Rapisarda (2017a: 199-201).

anglo-normanno, tutti copiati dalla stessa mano, sullo stesso tipo di pergamena, con una messa in pagina omogenea e senza soluzione di continuità. I testi in questione vanno dal f. 85r^o sino al f. 106v^o, con riferimento alla foliazione moderna a matita che si legge all'angolo superiore destro del ms.

Se il catalogo della biblioteca fornisce un inventario sufficientemente preciso per quanto riguarda i testi latini², lo stesso non può dirsi per quelli volgari, che sono descritti assai sommariamente. Eppure, già a un primo sguardo, questi tre fascicoli contengono materiale di grande interesse non solo per quanto riguarda le tecniche di pronosticazione usate nell'Inghilterra plantageneta³, ma anche, come si è detto in apertura, per la divinazione in volgare nel senso più ampio.

La raccolta divinatoria inizia con una chiromanzia, che si estende per 4 pagine di scrittura, ff. 85r^o-86v^o. Dal catalogo è correttamente, ma sommariamente, censita come trattato "on palmistry (or chiromancy)" senza ulteriori specificazioni. Reca il titolo «Treis natureles lignes sunt en la paume de chescun main que funt un triaungle» e, grazie ai recenti lavori di Charles Burnett sulle chiromanzie latine, è stato possibile identificarla come un volgarizzamento della *Chiromantia parva*⁴. Il testo è stato da me editato e prossimamente sarà ristampato in un corpus di chiromanzie anglo-normanne che sto preparando insieme a Tony Hunt⁵. Quello recato dall'Additional 18210 è un testo interessante perché la *Chiromantia parva* è la prima chiromanzia 'sistematica' d'Occidente o almeno la prima che sistematicamente distribuisca e rappresenti sul palmo della mano le predizioni circa le linee naturali e il triangolo da esse formato. Le chiromanzie che parrebbero precedenti (cioè quella del Salterio di Eadwine e la Sloane) non danno un quadro altrettanto sistematico del palmo della mano: la Eadwine dà una semplice lista di segni il cui significato è indipendente dalla posizione nel palmo e la Sloane fornisce una breve descrizione delle tre linee e quindi l'elenco dei

² Accessibile in rete: <<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=2320>>, cons. in data 1 gennaio 2018.

³ Per la divinazione alla corte d'Inghilterra vd. Hunt (2013) e Rapisarda (2017b).

⁴ Burnett (1996) per l'edizione del testo-fonte latino.

⁵ Rapisarda (2005: 111-124) per l'edizione del volgarizzamento. La nuova edizione in corpus sarà ospitata nella serie «Divinatoria» dei Classiques Garnier, Paris.

segni, il cui significato predittivo è, come per la Eadwine, anch'esso sostanzialmente indipendente dalla posizione nel palmo. Invece la *Chiromanzia parva* è la prima a dare una sistematica descrizione geometrica del triangolo e delle tre linee naturali, e una descrizione topografica del palmo, con variazione della predizione a seconda del luogo in cui il segno si manifesta⁶.

Segue la chiromanzia ai ff. 87r^o-89r^o un testo di scapulomanzia, la tecnica di divinazione che interpreta le scapole di pecora e di altri ruminanti. Nonostante una riga lasciata in bianco dal copista per segnalare il cambio di testo, la presenza della spatulomanzia è sfuggita agli antichi catalogatori, anche – a giustificazione – a causa della rarità di questa tecnica e della somiglianza della terminologia specifica tra le due tecniche. Il testo, che inizia con “Qui velt saver de scapulomancie”, è stato identificato per la prima volta nel repertorio di Dean e Boulton⁷; gli attuali catalogatori hanno preso atto dell'identificazione, e il testo è oggi correttamente censito come «spatulomancy (the use of the shoulder bone in divination)»⁸. È stato da me recentissimamente edito⁹. Si tratta, come dicevo, di un testo molto raro in Occidente; nelle culture estremo-orientali invece questa tecnica ha un'immensa importanza storico-culturale; si pensi soltanto che le più antiche attestazioni di scrittura cinese sono datate a circa dodici sec. prima di Cristo e sono su scapole di animale. La mia edizione raccoglie vari *Ur-Texten* di svariata provenienza (in lingua greco-bizantina, araba e latina, e altre versioni esistono in lingue mongoliche) ma per quanto riguarda una lingua volgare medievale, quella dell'Additional 18210 è l'unica a tutt'oggi conosciuta. Essa utilizza nella definizione della topografia della scapola una terminologia araba traslitterata, e le parti della scapola sono denominate *lalamud* = ar. *al 'amud*, la colonna, il lato lungo della scapola; *algodrop* = ar. *al ghudrūf*, la cartilagine; *l'alloc / alloc* = ar. *al-huqq*, la 'cavità'; più un termine, *algodicos*, che non risulta immediatamente trasparente. Questo uso della terminologia araba lo collega immediatamente al testo del *Liber alius de eadem* del ms. Paris, Lat. 4161, di cui è un aderente volgarizzamen-

⁶ *Ibid.*, per es. nei pronostici 15-16, 34, 37.

⁷ Dean / Boulton (1999: 205-206).

⁸ Vd. ancora una volta <<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=2320>>.

⁹ Rapisarda (2017a: 208-231).

to; quanto al contenuto, il volgarizzatore omette la prefazione che illustra i fondamenti ‘ermetici’ della scapulomanzia e procede senza esitazione verso l’esposizione della ‘pratica’. La stessa terminologia araba mette in imbarazzo il compilatore, dato che il testo possiede sì una preziosa e rara *expositio verborum*, un glossarietto topografico che spiega il lessico specifico, ma questa contiene più spazi bianchi che definizioni: «*Algodrop* est dors l’espaulle que est eslevee, *alloc* si est [... BIANCO] de l’espaulle, *lalamud* si est [... BIANCO]». Tanto il «Qui velt saver de la scapulomancie» che la sua fonte latina citano in un passo il fatto che gli astronomi potrebbero usare la scapola ai loro fini pronostici (lat. «Naturale astronomicum multa mirabilia potest uidere in spatula» > anglo-norm. «Naturele chose est astronomiens veer mutes merveilles en l’espaulle») e si tratta di un fatto unico in tutta la tradizione spatulomantica, e peraltro di un’occasione mancata per la disciplina. Per esempio si sarebbero potute attribuire influenze astrali alle diverse regioni della spalla, parallelamente a ciò che accade nell’evoluzione della chiromanzia, che prosegue perché si salda con l’astrologia attribuendo influenze o stabilendo connessioni astrali alle parti della mano e alle dita. In ogni caso, dopo un’effimera ri-apparizione alla corte medicea alla metà del sec. XVI, la scapulomanzia, forse per una vaga affinità con una tecnica come l’aruspicina o addirittura con una tecnica proibitissima come la necromanzia, sparisce totalmente dall’orizzonte mentale dell’uomo contemporaneo a differenza di altre tecniche come la chiromanzia o la cartomanzia¹⁰.

Ai ff. 89v° e 102r° segue una geomanzia astrologica, con l’associazione figura-pianeta, recentemente edita da Tony Hunt¹¹, *inc.*: «Ceo sunt les signes XII ki sunt mult necessaires en geomancie par les quels hom puet deviner quanque est a venir par reisun od tote ceste art de geomancie ici prendrai une manere de jus ke tote genz ne sevent pas. Al comencement mustrai les nons des signes e des figures», *expl.*: «En la quinzime meson si vus pointez de bien, signifie bien, si de mal, signifie mal.» È noto come a un dato punto della sua storia, la geomanzia latina si sia collegata con l’astrologia, producendo della forme di geomanzia astrologica. Tutti quei dati che,

¹⁰ Per ulteriori informazioni sulla origine e diffusione della scapulomanzia rinvio a Rapisarda (2017a).

¹¹ Hunt (2013: 315-332).

se calcolati usando tavole e procedure astrologiche avrebbero richiesto calcoli di notevole complessità e il possesso di un’elevata cultura astronomico-astrologica, se determinate con procedura geomantica appaiono invece assai più semplici da utilizzare. Questo punto è specificamente sottolineato dall’autore di una geomanzia astrologica in occitanico edita da Gianfranco Contini: «Astronomia es de gran afar» (‘Astronomia è una cosa difficile’)¹². La determinazione dei segni e dei pianeti con procedimento geomantico, dunque con il cosiddetto “getto dei punti”, si adatta perfettamente a coloro che non sono a loro agio con sfere armillari, astrolabi e quadranti, e preven- gono la difficile lettura specialistica «del las taulas toletanas» (come quelle di Alfonso X) e simili complicazioni numeriche. Questo metodo semplificato permette di disegnare oroscopi anche a persone che non sono dotate di specifiche abilità superiori nella scienza di- vinatoria.

Se passiamo adesso alla c. 102v^o, essa reca nella prima colonna di scrittura un testo relativo a una tecnica che i catalogatori della British Library hanno classificato come «hematoscopy (prognostication by inspection of the blood)». Questa identificazione pone dei proble- mi. Innanzitutto il contesto è divinatorio, dunque il testo farebbe ri- ferimento a un uso divinatorio del sangue più che a un uso nell’am- bito della prognostica medica. L’osservazione del sangue a scopo di- vinatorio è una tecnica mai altrove attestata, a mia conoscenza, sep- pure teoricamente possibile dato che in linea di principio la gam- ma delle possibili “-manzie” è amplissima e si può fare “-manzia” o “-scopia” praticamente di qualunque cosa, dalla aracnomanzia alla spondilomanzia¹³. In realtà però a leggere meglio, e a non farsi in- gannare dalla confusione -n-/-u- e -c-/-t-, la lezione soggiacente alla presunta ematoscopia, «art del sanc», si rivela un errore di lettu- ra. Non di «art del sanc» si tratta, bensì di «art del saut», letteralmen- te ‘arte del salto’ o sussulto o palpitazione, nella quale i cultori di tecniche divinatorie avranno già identificato la *salissatio* o palmo- manzia o palmoscopia, cioè la tecnica fondata sull’interpretazione

¹² Contini ([1940] 2007: 19-20).

¹³ Costanza (2009b). Etnologi e antropologi hanno censito nelle culture del mondo più di cinquanta tecniche diverse, dall’Oceania all’America latina. Quelle di cui esistano testi scritti di produzione euro-mediterranea sono una quindicina circa.

dei movimenti involontari del corpo, degli starnuti, dei sussulti, delle contrazioni muscolari, degli spasmi, dei pruriti improvvisi e inspiegabili¹⁴. Il lavoro classico è quello di Hermann Diels¹⁵, cui si aggiunge il recente corpus greco edito da Salvatore Costanza¹⁶. Diels ne dava una rassegna di straordinaria erudizione plurilingue e di visione “mondialista”, rintracciando, editando, commentando e traducendo testi palmomantici da Oriente a Occidente, e attestazioni in molte lingue del mondo, dall’ebraico all’arabo, dal turco al sanscrito, al greco bizantino alle versioni balcaniche. Gli esempi europei che Diels registrava erano tuttavia per la maggior parte moderni e riportati nel capitolo «Europäischer Volksglaube». Le testimonianze raccolte dal filologo renano non provengono infatti dalla cultura scritta, ma dal folclore, germanico, inglese e francese. Nessun testo “europeo” risultava noto ai tempi di Diels. Gli esempi francesi in particolare provengono da una raccolta vallone del 1908 e tutti i pronostici sono frutto di raccolta orale sul campo, vd. per es.:

128. Saignement du nez, signe de nouvelle (Liège), signe d’argent. (Pays-de-Herve.)
129. Démangeaison au derrière, signe qu’on va manger de la bonne soupe (Namur), de la tarte (Liège, Nivelles) ; signe que le beurre diminuera de prix. (Pays de Herve.)
130. Démangeaison au ventre, signe qu’une prostituée meurt. (Liège.)
131. Démangeaison à l’oreille, signe qu’on parle de vous (Borinage). Si c’est à l’oreille droite, on pense du bien de vous ; à l’oreille gauche, on pense du mal. (Spa.)
132. Si les lèvres vous démangent, vous recevrez un baiser. (Liège.)
133. Si votre joue droite brûle, on dit du bien de vous; si c’est la gauche, on dit du mal. (Liège.)¹⁷

Alcuni dei pronostici registrati oralmente nella Vallonia del sec. XIX coincidono con quelli dell’Additional a mostrare un’eccezionale continuità nel tempo di un patrimonio di conoscenze che da

¹⁴ Vd. la definizione che ne dà Isidorus Hispalensis (1911: VIII, 9, 29): «Salissatores vocati sunt, quia dum eis membrorum quaecumque partes salierint, aliquid sibi exinde prosperum seu triste significare praedicunt.» [I salissatores hanno ricevuto tale nome perché sostengono che la *salissatio*, ossia la palpitazione, di una qualche parte delle proprie membra, è per loro presagio di un qualcosa di lieto o di triste.]

¹⁵ Diels (1908).

¹⁶ Costanza (2009a).

¹⁷ Diels (1908: 126).

scritto e “colto” si tramuta in orale e “popolare”. Come per la scapulomanzia, questa palmomanzia dell’Additional 18210 parrebbe dunque l’unico testo scritto di ambito occidentale a tutt’oggi scoperto. Ancor più eccezionale risulta per comparazione coi testi citati da Diels, se pensiamo che il testo è della fine del sec. XIII-inizio del XIV, ed appartenente a un ambiente di elevata cultura di corte.

Il corpus divinatorio dell’Additional 18210 si conclude con un’onomanzia (ff. 102r^o-103r^o, la 103r^o è bianca per la quasi interezza della seconda colonna). Anche questa onomanzia è sfuggita ai catalogatori¹⁸ e a oggi non risulta censita in catalogo, *inc.*: «<P>ar iceste art que jo vus aprendrai ici, poez vus saver del malade si il vivera ou nun mes ke vus sachez qu’il accocha et de deus champion li quels veinca.», *expl.*: «Li juesdi a nombres .xix.. Li vendresdi a nombres .xxx. ou .xxij. Li samedi a nombres .xxiiij.» Il testo è copiato su due colonne, come la palmomanzia che la precede e senza soluzione di continuità, il che ha probabilmente determinato l’omissione dei catalogatori. In generale l’onomanzia consiste nel codificare numericamente di nomi personali, ad es. di due generali uno di fronte all’altro sul campo di battaglia, quindi nell’attribuire a ciascuna lettera un determinato valore numerico, successivamente nel sommare il valore delle lettere, infine operare altre operazioni aritmetiche fino a quando rimangono solo due numeri finali. A quel punto i due numeri vengono confrontati e il pronostico di vittoria andrà assegnato al numero più alto. Nel caso dell’Additional 18210 si ha un breve preambolo, in cui si illustra l’utilità dell’onomanzia per prevedere molteplici eventi, dalla guarigione di un infermo al vincitore di una battaglia. Si riportano le lettere dell’alfabeto e a ciascuna si attribuisce un valore numerico. Elaborato questo semplice calcolo, lo si riporta su una delle otto “distinctions” e si ricava un pronostico. Il metodo per l’interrogazione tuttavia non è esplicitato, né la differenza tra le “distinctions”.

In conclusione, il corpus dell’Additional 18210, e l’“art del saut” in particolare, getta nuova luce sulla pratica delle discipline divinatorie alla corte plantageneta. È famosa sia la rassegna di divinatori che Giovanni di Salisbury fa nel *Policraticus* (c. 1159), menzionando *incantatores, arioli, aruspices, phycii, vultivoli, imaginarii, coniectores, chiro-*

¹⁸ Ancora una volta il catalogo è stato consultato in data 1 gennaio 2018.

mantici, specularii, mathematici, salissatores, sortilegi e augures (I, 12)¹⁹, sia la reprimenda anti-divinatoria che egli indirizza a Thomas Becket, che, secondo voci insistentemente circolanti a corte, pervicacemente consultava chiromanti e aruspici tristemente votandosi alla fine di Saul. La maggior parte del capitolo 27 del II libro del *Policraticus* è infatti dedicato alla storia di Saul e della maga di Endor, a illustrazione dell'ammonimento che egli rivolge al dedicatario del libro: «Lege libros, revolve historias, scrutare omnes angulos scripturarum, nusquam fere in bona significatione divinationes invenies» (II, 27)²⁰. Altrettanto nota è la violenta invettiva anti-divinatoria che Pietro di Blois (1135 ca.-1204 ca.), giurista e consigliere regio, segretario di Eleonora d'Aquitania, indirizza per lettera a un amico non nominato ma certamente di altissimo rango, onde dissuaderlo dall'utilizzare presagi derivanti da «ominosis occursibus, somniis, volatilibus, sternutamentis»²¹. Nel corpus di testi conservato nell'Additional 18210 si trova riscontro oggettivo del fatto che le tecniche divinatorie citate nelle reprimende di Giovanni di Salisbury o di Pietro di Blois non sono puramente tradizionali e 'citazionali', non sono cioè la pura, semplice e vischiosa ripetizione di elenchi di tecniche provenienti da fonti enciclopedico-vocabolaristiche come le *Etimologie* di

¹⁹ Iohannes Saresberiensis (1909: I, 50-54). L'elenco di Giovanni di Salisbury si fonda su quello di Isidoro di Siviglia (ca. 570-636), con poche variazioni, la principale delle quali è l'aggiunta dei chiromanti; per Isidoro l'elenco delle tecniche divinatorie proibite comprende *magi*, cioè coloro che fanno malefici, *hydromantii*, che divinano il futuro nei riflessi dell'acqua, *divini*, che operano con le parole, *arioli*, che pregano gli idoli, *haruspices*, che indagano le viscere e le ore del giorno, *augures* e *auspices*, che studiano gli uccelli e il loro volo, *phytones*, che divinano per "entusiasmo", *astrologi*, *genethliaci* e *horoscopi*, che studiano l'ora della nascita, *mathematici*, che studiano le costellazioni, *sortilegi*, che divinano aprendo a caso il vangelo o i testi sacri, e *salissatores*, che interpretano i movimenti repentini e involontari del corpo umano (vd. Isidorus Hispalensis 1911, VIII, 9-35).

²⁰ Iohannes Saresberiensis (1909: 151) [Leggi i libri, studia e ristudia la Storia, scruta negli angoli più reconditi della Scrittura e puoi stare sicuro che quasi in nessun luogo troverai scritto che la divinazione è una cosa buona].

²¹ Petri Blesensis [Pietro di Blois], 1847, p. 188. L'epistola è intitolata «Docet amicum non esse licitum auguris, somniis, visionibus [...] futurorum explorare notitiam» [Insegna all'amico che non è lecito indagare in materia di pronostici, sogni, visioni di cose future] e menziona, tra gli altri, i casi di Saul, Ocozia, Alessandro Magno e Crespo, nonché l'esempio più recente di Guglielmo il Conquistatore; al contrario tra gli uomini di governo più 'razionali' e meno suggestionabili spicca in particolare Giulio Cesare.

Isidoro da Siviglia o fonti giuridiche. Le reprimende c'erano perché i testi erano effettivamente letti e copiati.

Adesso l'*art de saut* dell'Additional 18210 esce dall'oblio di una trasmissione puramente meccanica e 'citazionale' e la si ritrova come testo effettivamente letto e copiato alla corte plantageneta. Tony Hunt ha recentemente sottolineato come più della metà dei testi anglo-normanni non ancora editi appartengono al genere prognostico-divinatorio²². Ciò contribuisce a confermare l'area anglonormanna come uno dei principali crocevia della divinazione medievale, che tuttavia per la sua complessità anche linguistica (mi riferisco naturalmente al trilinguismo latino/anglo-normanno/anglo-sassone) è ancora in attesa di una sintesi complessiva²³.

IL TESTO

Per i criteri di edizione e di resa grafica rinvio a quelli seguiti nei *Textes médiévaux de scapulomancie* per il testo anglo-normanno ivi pubblicato. Il termine-chiave è il 29 volte ripetuto *manjue*, una volta in forma sostantivale, le rimanenti 28 in forma verbale. Per la forma sostantivale si veda *Gdf*, vol. V (L-P), p. 144, col. 1, s.v. *mangeue*, ove si registra la doppia forma *manjue/menjue* nel senso di prurito, «*démangeison*»; ancora, *manjue* sost. è registrato in *AND-e* sotto l'esponente *mangue* tra gli allografi, *manjue*, *mangewe*, *mangiwe*; per la forma verbale, *manjer* nel senso di “to itch, be irritated” è registrato in *AND-e* sotto l'esponente *manger*, insieme a *mangier*, *manjer*, *mainger*, *menjer*, ecc.

Confesso difficoltà col termine *cuissent/cuissins*. Si tratta evidentemente di una parte del corpo e altrettanto evidente è che si tratti di un'allografia, o una semi-allografia con variazione della desinenza, del medesimo termine, data la posizione omologa che il termine ha nell'elenco di parti del corpo soggetta a *manjue*; sembra in connessione etimologica con il lat. *cōxa* (come in *FEW ad l.*) esattamente che di poco lo precede nell'elenco, ma non è chiaro a quale

²² Hunt (2013: 7).

²³ Costituiscono un significativo avanzamento in questa direzione Hunt (2013), Chardonnens (2007), Liuzza (2010), nel quadro del trilinguismo dell'Inghilterra dei secc. XII-XV, per il quale vd. Scahill (2003).

parte anatomica facciano esattamente riferimento i *cuisseins*. Purtroppo la lessicografia disponibile non risolve. Per quanto io abbia cercato, non ho trovato alcun termine anatomico che corrisponda a *cuisent/cuisseins*; la prima forma, *cuisent*, parrebbe in qualche maniera allografa di *cuisson*, registrata in quanto parte di armatura, ‘protezione della coscia’ o ‘cosciale’; la seconda, *cuissein*, allografa di *cussin* ‘cuscinno’, di significato ben diverso, ma entrambi – ripeto – etimologicamente collegati a *cōXA*: «The etymology (*COXINUM from COXA) suggests that originally the word referred to a specific type of cushion used for supporting the hips or upper legs (cf. → *cuisse*). However, in many instances the sense seems to have widened, and the word is also used with reference to a bed-pillow or bolster». (v. *AND-e*, forma *cuissein*, voce a esponente *cussin*). Solo il *DEAF* riporta un *cuisent* con punto interrogativo, che, parrebbe, per giunta in attestazione unica. Uno spiraglio è dato forse da una delle occorrenze di *coscia* in *TLIO*; in un passo ivi registrato s.v. *coscia*, la parola sta indubitabilmente per ‘parte del corpo su cui ci si siede’ piuttosto che per ‘parte della gamba tra anca e ginocchio’, dunque gluteo. Capita anche in ant. fr. che *cuisse* possa essere usato in senso estensivo, e non riferito alla coscia in senso anatomico stretto, per es. nell’esempio fornito in *AND-e* s.v. *cuisse*: *frut de sa cuisse* per tradurre il lat. *de fructu lumbi*. Ma ciò in realtà, a ben vedere, dimostra soltanto che il termine *coscia* può essere usato estensivamente per indicare un’area del corpo più vasta della coscia. Insomma, se non m’inganno, questa coppia di allografi ha tutta l’aria di essere un *hapax* anatomico che, alla luce di queste considerazioni, azzarderei tradurre con “glutei” o forse meglio con “lombi”; ma, in attesa di reperire ulteriori attestazioni, la questione resta aperta e certamente meriterebbe l’intervento di *detectives* lessicali più esperti di me.

Diverso il discorso per *beiser*: in un caso traduco “rapporto sessuale”, per analogia con la parte del corpo che prude, la coscia, mentre nell’altro caso, il labbro, non è di per sé obbligatorio spingere necessariamente la traduzione verso esiti che vadano oltre i preliminari del bacio.

/c. 102v a/

Ici comence l’art del saut [ms. sanc] et de la manjue de chescun membre solunc la destre.

- Le temple destre saut, si signifie angouisse.
 L’oreille manjue, si signifie bien.
 L’oil manjue, si signifie tencon.
- 5 La ioue manjue, diminuicion.
 Le nes manjue, convive.
 La gole manjue, signifie ami.
 L’espaule manjue, langor.
 Le braz manjue, tort.
- 10 Le coste, chemin ou il avera gain.
 Les cuisses manjuent, lute.
 Le petit genuil manjue, tristece.
 Les cuissent manjuent, beiser.
 Le pie manjue, acressemet d’avoir.
- 15 La sole del pie manjue, longe veie.
 Le pie tremble, signe bon message.
 Le temple senestre manjue, si signifie enfermetez.
 L’oreille senestre manjue, ioie.
 L’oil senestre manjue, honor.
 Le nes manjue, si signifie ioie.
- 20 Les ioues manjuent, accusors.
 Le levre de sus manjue, besier.
 Le haterel manjue, grief damage.
 Le col manjue, aventure.
- 25 La gole manjue, rire.
 Les reins manjuent, bien.
 Le braz manjue, convive.
 Le coste manjue, travail.
 Les cuissins manjuent, tenzon sanz achesun.
- 30 Le petit genuil manjue, †us† naturel.
 Les cuisses manjuent, ioie.
 La sole del pie manjue, convive.

Trad. Qui comincia l’arte della palpitazione e del prurito di ciascun membro [del corpo], secondo la destra. La tempia destra palpita, significa angoscia. L’orecchio prude, significa bene. L’occhio prude, significa disputa. La guancia prude, perdita. Il naso prude, convivio. La gola prude, significa amico. La spalla prude, appetito. Il braccio prude, torto. Il costato, cammino in cui si avrà un guada-

gno. Le cosce prudono, lotta. Il ginocchio prude, tristezza. I lombi prudono, rapporto sessuale [o baciare]. Il piede prude, aumento dei beni. La pianta del piede prude, lunga via. Il piede trema, segno di messaggio propizio.

[Sinistra]. La tempia sinistra prude, significa malattia. L'orecchio sinistro prude, gioia. L'occhio sinistro prude, onore. Il naso prude, significa gioia. Le guance prudono, accusatore. Il labbro superiore prude, baciare [o rapporto sessuale]. La nuca prude, grave danno. Il collo prude, avventura. Le reni prudono, bene. Il braccio prude, convivio. Il costato prude, travaglio. I lombi prudono, disputa senza ragione. Il ginocchio prude, †us† naturale. Le cosce prudono, gioia. La pianta del piede prude, convivio.

BIBLIOGRAFIA

- Burnett, Charles, 1996. *Chiromancy: supplement. The Principal Latin Texts on Chiromancy Extant in the Middle Ages*, in *Magic and Divination in the Middle Ages: Texts and Techniques in the Islamic and Christian Worlds*, Aldershot, Variorum, X, pp. 10-17 (Variorum collected studies series, CS557).
- Chardonnens, László Sándor, 2007. *Anglo-Saxon Prognostics, 900-1100. Study and Texts*. Leiden, Brill (Brill's Texts and Sources in Intellectual History, 3).
- Contini, Gianfranco [1940], 2007. *Un poemetto provenzale d'argomento geomantico*, Fribourg en Suisse, 1940 (rist. in Id., *Frammenti di filologia romanza. Scritti di ecdotica e linguistica (1932-1989)*, a cura di Giancarlo Breschi, Firenze, SISMELE-Edizioni del Galluzzo, pp. 861-932 (Archivio Romanzo, 11).
- Costanza, Salvatore, 2009a. *Corpus Palmomanticum Graecum*, Firenze, Gonnelli (Papyrologica Florentina, XXXIX).
- , 2009b. *La divinazione greco-romana: dizionario delle mantiche: metodi, testi e protagonisti*, Udine, Forum Edizioni.
- Dean, Ruth J. / Maureen B. M. Boulton, 1999. *Anglo-Norman Literature. A Guide to Texts and Manuscripts*, London, Anglo-Norman Text Society, pp. 205-206 (Anglo-Norman Text Society Occasional Publications Series, 3).
- Diels, Hermann, 1908. «Beiträge zur Zuckungsliteratur des Occidents und Orients. II. Weitere griechische und aussergriechische Literatur und Volks-Überlieferung», in *Abhandlungen der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften. Jahrgang 1908. Philosophisch-Historische Klasse*, IV, pp. 1-130.
- Hunt, Tony, 2013. *Writing the Future. Prognostic Texts of Medieval England*, Paris, Classiques Garnier («Textes littéraires du Moyen Âge» 24, Série *Divinatoria* 2).

- Hunt, Tony / Stefano Rapisarda (eds.), in prep. *Anglo-Norman Chiromancies*, Paris, Classiques Garnier.
- Iohannes Saresberiensis [Giovanni di Salisbury], 1909. *Policraticus*, a cura di Clement C. I. Webb, 2 voll., Oxford, Clarendon Press.
- , 1993. *Policraticus I-IV*, a cura di Katharine S. B. Keats-Rohan, Turnhout, Brepols (CCCM, 118).
- Isidorus Hispalensis [Isidoro di Siviglia], 1911. *Etymologiarum sive Originum libri viginti*, a cura di Wallace M. Lindsay, Oxford, Clarendon Press, 2 voll. [trad. it. Isidoro di Siviglia, *Etimologie o Origini*, a cura di Angelo Valastro Canale, Torino, UTET, 2004, 2 voll.].
- Liuzza, Roy M., 2010. *Anglo-Saxon Prognostics: An Edition and Translation of Texts from London, British Library, MS Cotton Tiberius A.iii*. Edited with a translation by R. M. Liuzza, London, Boydell-Brewer (Anglo-Saxon Texts, 9).
- Petri Blesensis [Pietro di Blois], 1847. *Bathoniensis archidiaconi opera omnia: nunc primum in Anglia ope codicum manuscriptorum editionumque optimarum*, vol. 1. *Epistulae*, Oxford, Parker, pp. 187-192.
- Rapisarda, Stefano, 2005. *Manuali medievali di chiromanzia*, Traduzioni e note di Rosa Maria Piccione / S. R., Roma, Carocci, pp. 111-124 (Biblioteca Medievale, 95).
- , 2017a. *Textes médiévaux de scapulomancie*, éd. par S. R. *Textes latins* éd. par Charles Burnett. Traductions de Benoît Grévin / Marco Miano / Stephanie Vlavianos, Paris, Classiques Garnier («Textes littéraires du Moyen Âge» 45, Série *Divinatoria* 6).
- , 2017b. «Chiromanzia e spatulomanzia in anglonormanno nel ms. Additional 18210 della British Library», in Alessandro Palazzo / Irene Zavattero (eds.), *Geomancy and Other Forms of Divination*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo (Micrologus Library, 87), pp. 1-22.
- Scahill, John, 2003. «Trilingualism in Early Middle English Miscellanies: Languages and Literature», in *The Yearbook of English Studies*, 33, *Medieval and Early Modern Miscellanies and Anthologies*, pp. 18-32.

Sitografia e sigle

- British Library: <<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=2320>>, cons. in data 1 gennaio 2018.
- AND1 = *An Anglo-Norman Dictionary*, ed. by Louise W. Stone, T. B. W. Reid and William Rothwell, London, Publications of the Modern Humanities Research Association, 1977-1992.
- AND2 = *An Anglo-Norman Dictionary*. Second Edition. A-E. General Editor William Rothwell, ed. by Stewart Gregory, William Rothwell and David Trotter, with the assistance of Michael Beddow *et al.*, 2 voll., London, Publications of the Modern Humanities Research Association, 2005.

- AND-e* = *Anglo-Norman Dictionary on-line*: <<http://www.anglo-norman.net/gate>>.
- FEW* = Walter von Wartburg, *Französisches etymologisches Wörterbuch*, 25 voll., Bonn-Basel, Klopp-Zbinden, 1928-2003.
- DEAF* = *Dictionnaire étymologique de l'ancien français*, Kurt Baldinger *et al.*, Heidelberg, Heidelberger Akademie der Wissenschaften, 1971.
- DEALél* = version digitale du *Dictionnaire étymologique de l'ancien français*, actuellement lettres G-K: <<http://deaf-server.adw.uni-heidelberg.de>>
- DMF* = *Dictionnaire du Moyen Français*, version 2012 (DMF 2012). ATILF-CNRS & Université de Lorraine: <<http://www.atilf.fr/dmf>>
- Gdf / GdFC* = Frédéric Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, 10 voll. (8 voll. + *Compléments*), Paris, Vieweg, 1880-1902.
- REW* = Wilhelm Meyer-Lübke, *Romanisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, Winter, 1911-.
- TL* = Adolf Tobler - Erhard Lommatzsch, *Altfranzösisches Wörterbuch*, 11 voll., Berlin-Wiesbaden, Weidmann-Steiner, 1925-1989.
- TLIO* = *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, fondato da Pietro G. Beltrami, direttore Lino Leonardi: <<http://www.vocabolario.org>>.

Giovanni Ruffino

CORRISPONDENZE GALLOROMANZE
NEL LESSICO VENATORIO SICILIANO

L'interesse per il lessico venatorio¹ è pari, in me, all'avversione per una pratica che, oggi, la definizione "sportiva" rende ancor più sgradita. Ma qui prevale l'interesse per un vocabolario particolarmente stratificato che connota l'evoluzione della pratica venatoria, a partire dai tempi più lontani. Tra le componenti di tale vocabolario, quella galloromanza (e anche galloitalica, se ci riferiamo alla Sicilia) mi pare la più significativa (sono gallicismi alcune voci centrali del lessico venatorio italiano, come *segugio*, *guinzaglio*, *carriere*, *quaglia*).

Distribuisco i materiali lessicali qui considerati in tre distinte sezioni:

1. Ornitonomi della trattatistica medievale.
2. Altri zoonimi.
3. Voci relative a oggetti, azioni, tecniche della pratica venatoria.

1. *Ornitonomi della trattatistica medievale*

Se consideriamo il più celebrato e importante dei trattati di falconeria, il *De arte venandi cum avibus* dell'imperatore Federico II (ma si tratta in realtà di un trattato generale di ornitologia), possiamo già verificare la consistenza dei gallicismi, prevalentemente di tramite normanno. Questa considerevole presenza è d'altra parte conferma-

¹ Ho effettuato ricerche in Sicilia in un ampio arco di tempo, e con lunghi (forse troppo lunghi) intervalli a partire dai primi anni Settanta. L'obiettivo resta quello di pubblicare un Vocabolario venatorio di impianto diatopico. Sono stati intanto pubblicati tre saggi, cfr. Ruffino (1980), (1984) e (1990).

ta da testi di epoca successiva, quali il trattato del XV secolo di Petrus Falconarius (*aliter dictus Petrus de l'Astore*)², come pure dalla trattatistica venatoria meridionale di epoca aragonese, studiata da Antonio Lupis³.

Nel trattato fridericiano, l'elemento volgare nel testo latino è in buona parte costituito da francesismi, molti dei quali sopravvivono tuttora nei dialetti meridionali e siciliani. Si tratta – come ha osservato Giovanni Alessio⁴ – di francesismi di matrice prevalentemente normanna. Ciò è dimostrato anche dall'origine germanica di alcuni termini del lessico ornitonimico, che conferma la provenienza dalla Francia settentrionale (dove più forte è stato l'influsso linguistico del substrato francone), piuttosto che dalla Francia meridionale e dalla Provenza. Il richiamo all'area provenzale riconduce, semmai, a una seconda e parallela corrente linguistica che, muovendo dal Nord verso la Sicilia, consente di risalire all'intera area occidentale al di qua e al di là delle Alpi: territori galloromanzi meridionali (provenzali e franco-provenzali), ma anche galloitalici (liguro-piemontesi). Come infatti osserveremo, alcuni gallicismi di marca occitana hanno anche corrispondenti in area galloitalica⁵.

Riprendendo il discorso sugli ornitonimi, proverò a ricostruire il sistema delle varianti dialettali, muovendo dalla originaria voce francese antica.

Aubain (anche prov. *alban*, *albanel*): nel *De arte venandi* il tipo *albanus* va connesso con le forme galloromanze, testimoniate anche da riflessi sic. e merid. quali *arbanedda*, 'denominazione generica di rapaci sparvieriformi' (per es. *arbanedda càusi rrussi*, in *VS*).

Bernicle: in *De arte venandi*: «que anseres dicuntur bernecle ...». La voce, che si è diffusa anche nell'anglo-normanno⁶, si riflette nell'it. *bernaccia* e nell'it. scient. *bernicla*, ma potrebbe anche nascondersi, per il richiamo al becco dell'oca, nel traslato sic. *virnìchciu*

² Cfr. Lupis (1979).

³ Si tratta di testi custoditi nella Biblioteca aragonese di Napoli; cfr. Lupis (1975).

⁴ Si rinvia al denso contributo nel quale Giovanni Alessio, sulla base del *De arte venandi cum avibus*, studia le vie di penetrazione e di diffusione di voci della terminologia venatoria nella lingua letteraria e nei dialetti siciliani e meridionali aperti all'influsso normanno; cfr. Alessio (1963).

⁵ Approfondimenti nelle mie *Postille galloitaliche*, cfr. Ruffino (2008).

⁶ Cfr. ingl. *bamacle*. Per il parallelo influsso sull'inglese, v. più avanti la voce *butor*.

‘pezzetto di canna o altro, foggato a forma di molletta, che i ragazzini inforcavano sul naso come gli occhiali’ (VS), e forse anche in *virnicchiari*, ‘strillare, lanciare grida acute’ (VS).

Buisard: *besardi* in *De arte venandi*, con corrispondenze meridionali: sic. ant. *buxardu auchellu* (XVI sec., SCOBAR), anche *vuxardu* ‘avis tarda’, cal. *busciardu* ‘bozzacchio’ (NDC), salent. *busciarda* ‘varie specie di falco’ (VDS). La voce si è anche trasferita all’ingl. *buzzard* (Alessio 1963: 98).

Bistarde: dalla voce ant. fr., che designa un genere di oca selvatica (otarda), si diparte un marginale filone it. (*bistarda*, sec. XV Pulci), uno ingl. (*bustard*) e un terzo sic. Quest’ultimo, che ha prodotto il tipo assai diffuso *pitarra* ‘gallina prataiola’, è accuratamente illustrato da Alessio (1963: 98-99) e ripreso da Lanaia (2003).

Cisne: si riflette nell’ant. it. *cesno* (1 occ. in *Corpus OVI*) e nel sic. ant. *cinnu* ‘cigno’ (in *EneasXIVF*, *cinnu*, 2 occ., *cinni*, 1 occ.)⁷; XVI sec. SCOBAR: *cinna*, *cinno*, *czino*).

Cresserelle: la voce ant. fr. è al centro di una intricata serie di varianti regionali ant. (pittavine, normanne, inglesi), con le quali vanno messe in rapporto numerose voci it. merid., a partire dal sic. *crisaredḍa* ‘gheppio’ (con molte varianti, per cui cfr. VS), cal. *crisarieddḍu* (NDC), salent. *crisariellu* (VDS). L’intero sistema è assai ben ricostruito da Alessio (1963: 99).

Esprevier (anche prov. *esparvier*): voce di origine francone, poi lat. tardo SPERVARIUS, è passato al sic. *spruveri*⁸ con numerose varianti, per cui cfr. VS e Lanaia (2003: 90). Ma il tipo *sparviere* (per cui cfr. anche DEI 3579, *DELIn* s.v. *sparviero*, Cella 2003: 556) è diffuso anche nei dialetti centro-sett.

Hairon: il sic. *airuni*, che parrebbe un italianismo, è in effetti registrato sin dal XIV sec. (in *ARTESIA* solo in *DeclarusXIVM*, *ayruni*, 2 occ.) e successivamente sino ai vocabolari siciliani sette-ottocenteschi (Pasqualino, Del Bono, Traina, poi ripresi da VS). Anche questa voce si qualifica come originario germanismo (**haigro*).

⁷ Va però detto che in sic. ant. <nn> rappresenta anche [ɲɲ]; vedi, per es., in *ARTESIA* le occorrenze di <sinni> : ['sɲɲi]; in *EneasXIVF*, invece, [ɲɲ] è sempre rappresentato da <gn> e in 5 casi da <ngn>. Occorre tuttavia osservare che in un centro interno della Sicilia occidentale, Alimena, si registra un esito residuale [nn].

⁸ Da *spruveri* deriva *spruvictari* ‘cacciare con lo sparviere’; in *ARTESIA* unicamente attestato in *DeclarusXIVM* (1 occ.).

Jai: la voce fr. ant., che continua il lat. GAJUS, si riflette in un gran numero di forme sic. indicanti la ghiandaia (*giàju*, *ciàju*, *giàu*, *iàia*, ecc. per cui cfr. VS, Genchi-Cannizzaro 2000, Lanaia 2003), già sic. ant. *iay auchellu* (SCOBAR, sec. XVI). Qui rientra anche il tipo *carraggiàu* (anche cal.) ‘ghiandaia marina’.

Livergin: i riflessi di questa voce normanna e la sua problematica origine sono stati ampiamente studiati da Alessio (1963: 129-149). Nel trattato fridericiano, *livercinus* ricorre più volte, e la descrizione che se ne dà consente di includerlo tra gli ‘uccelli di ripa’ (*aves de rivera quorum mansio est in aquis et circa aquas*), cioè occhioni, beccacce di mare, pivieri, pavoncelle, chiurli, beccaccini. In Sicilia e nelle regioni merid. sopravvive un gran numero di varianti (per cui cfr. VS e Lanaia 2003: 76-77, NDC, VDS), generalmente col. sign. di ‘occhione’: sic. *libbrazzinu*, *rivirsinu*, cal. *riversinu*, salent. *leversina*⁹.

Mallart: *maslardus* ‘anatra selvatica’ nel *De arte venandi*, di origine controversa (da MASCULUS attraverso *mâle*? dal fiammingo *maske-laar?*). Numerosi i riflessi: sic. *maḡḡarda*, *miḡḡarda* (VS), cal. *mallardu* (NDC) con ulteriori varianti salent. e nap. (cfr. Alessio 1963: 105).

Mauviz: il *malvicius* del *De arte venandi* designa il tordo sassello e corrisponde da una parte all’ingl. *mavis* ‘tordo’ e dall’altra a un gran numero di forme sic. e it. merid. (dal cal. merid. alle parlate abr. e molis., per cui cfr. Alessio 1963: 105), designanti varie specie di tordo. Per il sic. *marvizzu*, *maluwizzu*, cfr. VS e Lanaia (2003: 98-99). Quanto all’origine della voce ant. fr., è plausibile l’ipotesi MALVA (> *mauve*), anche se le forme sic. presuppongono varianti con il nesso - LV - intatto (*malvis* più che *mauvis*).

Ostor (anche prov. *austor*), a sua volta da ACCEPTOR per ACCIPI-TER, continua nel sic. ant. *asturi* ‘uccello rapace dei falconiformi’, presente in DeclarusXIVM, 2 occ. (sec. XIV) e SCOBAR (sec. XVI)¹⁰, nei dialetti calabro-salentini (*asturi*, *sturi* NDC, *stora*, *stola* VDS), oltre che nel tosc. ant. *astore* (cfr. DELIn).

Pinson: dal lat. tardo PINCIO, -ONIS, è presente nel *De arte venandi* nella forma *pinzones*. Alessio (1980: 26) cita una forma fr. ant.

⁹ Lupis (1978) riprende ulteriori varianti da trattati dei secc. XIV-XVII: *liurtino*, *lebricino*, *livercine*, *libbrazzino*.

¹⁰ Cfr. anche in ARTESIA SCorradoXVR, p. 136, 7: «Et vinutu lu jornu, li soy famigli foru apparichati per andari a cacha cum li loru cani et furecti et falcuni et **asturi** et cavalli currenti per secutari li bestii salvagi».

pinçun (sec. XII, Marie de France). Un isolato riflesso it. ant. si ha in Sacchetti (sec. XIV: *pincione*, 2 occ.)¹¹, ma la voce che designa il fringuello si è radicata in Sicilia e nelle altre regioni meridionali: sic. *spinzuni*, *pinzuni*, *spunzuni* (*VS*), cal. merid. *spinzu*, *spìnciu* (*NDC*), salent. *pinzu*, *prinzu* (*VDS*).

Pluvier: *pluerius* nel *De arte venandi*¹². Da qui l'it. *piviere*¹³ (ant. *pivaro*, *pivero*, *piviero*: *DELIn*)¹⁴ con sporadiche testimonianze it. merid.: sic. *pileri* (*VS*), salent. *pilieri*, *pruvieri*, *pluvieri* (*VDS*).

Pur non figurando nel trattato fridericiano, sono sicuri gallicismi alcuni altri ornitonimi quali sic. ant. *ayculi* (*Vita di S. Onofrio*, XIV sec., 1 occ.)¹⁵, *aquila* (*TransituXVDG*, 1 occ.), *aiquula* (*SCOBAR*, sec. XVI) da *aigle* (anche prov. *aigla*), poi nei vocabolari sino a TRAINA e *VS*¹⁶; sic. *butornu*, *buturnu* 'tarabuso' e anche 'airone cenerino', da un fr. ant. *butorn* (*FEW* 1: 656), se non da *butor* con l'inserimento di una cons. nasale (Varvaro¹⁷), presente anche nell'ingl. *bittern* 'airone cenerino'¹⁸. Un caso più controverso è rappresentato dal sic. *criveddu* (anche al femm.) 'gheppio', sinonimo di *cazzaventu* e *cristaredda*, che *DEI* 2: 1167 collega al fr. *escrevian*, ma che Varvaro (*VSES* 323) riconduce a tipi galloitalici (piem. *crivela* 'gheppio', ecc.).

2. Altri zoonimi

Altri gallicismi riguardanti l'avifauna, sono i composti con *pirciari* e il tipo it. *ventriglio*/sic. *vintrìgghiu*. Nel primo caso, le voci che qui si citano hanno in comune il fr. ant. *percer*¹⁹ (< *pertuisier* < PERTUS(I)ARE < PERTUNDERE) unito ad altro francesismo nel caso di *perciacàia* /per-

¹¹ Nel *Corpus OVI* unicamente attestato in Sacchetti.

¹² Da PLUVIA, perché arriva nella stagione delle piogge (*DELIn*).

¹³ Anche ingl. *plover*.

¹⁴ Cfr. anche *TLIO*, s.v.

¹⁵ Testo non ancora indicizzato in *ARTESIA*; cfr. Palma (1909: 65): «Tucti quil-li ki susteninu lu Signurj mutanu furticza et mectinu pinnj comu li ayculi».

¹⁶ Il settecentesco vocabolario del Pasqualino registra anche il dimin. *aiculòccia*.

¹⁷ Cfr. Varvaro ([1980] 2004: 147).

¹⁸ La parallela penetrazione in Inghilterra potrebbe avvalorare l'origine normanna della voce, così come per alcune attestazioni nel *De arte venandi* prima considerate. Su tale questione, cfr. Ruffino (2004: 286), dove – muovendo da *piercing* /*pirciari* – si propongono alcune altre corrispondenze anglo-siculo-normanne.

¹⁹ Cfr. Ruffino (2004).

ciagàia ‘scricciolo; sterpazzolina’ (VS, con numerose varianti locali), che ripropone il tipo *forasiepe* (cfr. fr. ant. e mod. *haie* ‘siepe’), assieme ai composti *perciasipala* e *perciasciara* ‘gallinella d’acqua’; inoltre *perciamacchi* ‘scricciolo’, *perciamuru* ‘id.’, *percianocchi* ‘ciuffetto’, *perciarruvetti* ‘scricciolo’. Per *ventriglio* (da cui sic. *vintrìgghiu* con vari sign. traslati in VS) si può supporre una mediazione prov. (*ventrehl* < VENTRICULUM).

Lasciando da parte gli ornitonimi, è appena il caso di menzionare noti francesismi venatori quali *furetto* (sic. *furettu/firettu*)²⁰ da fr. ant. *furet* (pur con qualche dubbio); *levriero*²¹ (sic. *livveri*)²² da fr. ant. *levrier*; sic. *gurpigghiuni* ‘volpacchiotto’²³ (fr. ant. *golpil*, poi *goupillon*), che continua verosimilmente un lat. tardo VULPICULUS incrociatosi col francone **hwelp* ‘il giovane degli animali da preda’ (Alessio 1980: 117). Notissimo anche il caso di *badđottula* ‘donnola’, paretimologizzato su *badđa* ‘palla’, ma in realtà adattamento sic. di una variante dial. *ballotte* del fr. ant. *belette* (FEW 2: 319 s.v. BELLUS). Altrettanto nota è l’evoluzione del fr. ant. *plançon* ‘piantone’ (dal lat. tardo PLANTIO - ONIS < PLANTA) da ‘pollone, germoglio’ a ‘piccolo animale’, che, in ambito venatorio²⁴, si coglie in *branzuni* ‘coniglio giovane’, anche *pranzuni*, *sbranzuni* con numerose varianti sic. or., per cui cfr. Ruffino (1984: 516).

Assai interessante è, infine, una spia isolata dell’antica presenza in Sicilia del fr. *louve* < LUPUS. Il cognome *Livatera*, sporadicamente attestato nella Sicilia nord-orientale (CARACAUSI) corrisponde a un quartiere di Montalbano Elicona²⁵ (ME), centro con forti tracce galloitaliche. D’altra parte, derivati di *louve* sono presenti nella toponomastica settentrionale (cfr. per es. lig. *bric du luvu*²⁶) e nel lessico

²⁰ Cfr. *supra*, n. 10.

²¹ Cfr. TLIO, s.v.

²² In ARTESIA 3 occ. in VitiiVirtutiXIVB.

²³ A proposito dei nomi della volpe, non si può non ricordare l’altro francesismo *rinauda*, da *renard*, penetrato in Sicilia «grazie alla fortuna del merid. Roman de Renart» (VSES 871). Anche alcune denominazioni scherzose della volpe (*Giovanna* e sic. *ggiuanna*, *ggiuannedda*, *zza vanna*, *vannichiedda*) riconducono a tradizioni sett. e gallo-romanze (cfr. l’articolo JOHANNES nel FEW, e Ruffino 1984: 519).

²⁴ Analoga trafila ‘giovane ramo → giovane coniglio’ si ha nel sic. *saittuni*. Un’altra ipotesi richiama il fr. *branseau* ‘rameau’ < *BRANCIA (REW 1272).

²⁵ Devo questa informazione all’amico Giuseppe Pantano, acuto osservatore delle tradizioni montalbanesi.

²⁶ Cfr. Marrapodi (2005).

venatorio francese: cfr. in Lenoble-Pinson (1977: 300) *louvetière* e *louvâtier* «celui qui est désigné officiellement par le préfet, pour organiser et diriger les chasses et les battues au loup ainsi que la destruction des autres animaux dits nuisibles».

3. Oggetti, azioni, tecniche della pratica venatoria

La matrice galloromanza (spesso affine a quella galloitalica), caratterizza anche il lessico generale della caccia: attrezzi, tecniche, situazioni tipiche dell'esercizio venatorio. Si tratta, come si vedrà, di parole della più schietta tradizione venatoria medievale, oppure di forme di ambito non esclusivamente venatorio, o ancora di traslati spesso scherzosi costruiti su antichi e consolidati francesismi.

Mi riferirò prevalentemente al *patrimonio siciliano*, proponendo un piccolo elenco alfabetico di voci dialettali di origine galloromanza o comunque connesse col francese, con essenziali riferimenti anche areali, ricavati dalle mie inchieste venatorie antiche e recenti.

Addudmari (Montelepre PA) sparare al selvatico: *addùmacci na bbuotta!* sparagli un colpo! Da fr. *allumer*, prov. *allumar*, ma v. anche it. ant. *allumare* (TLIO s.v., GDLI 1, 33 e DEI 1, 137). Sic. *addumari* 'accendere', panregionale, ha qui un valore espressivo-scherzoso.

Addummisciri (Alcamo TP, Montelepre PA) abbattere il selvatico, propr. 'addormentare, indurre il sonno', richiama l'argot *endormir* 'uccidere'. Analogo procedimento allusivo si osserva in *asciucari* (nella forma pronom. *asciucàrisi*), con richiamo ancora una volta all'argot *sécher* 'ammazzare' (Ferrero 1972: 55).

Aggiuccari (Alcamo TP, Prizzi PA) colpire in pieno il selvatico che stramazza al suolo. Voce fig. scherz.: sic. *aggiuccàrisi* 'appollaiarsi, accovacciarsi' da *giuccu* 'bastone del pollaio', da connettersi con l'ant. fr. *juc*, anche se non può escludersi un'origine it. sett. (piem. *giuc*, lig. *giucu*, Rohlf's 1965: 81). Non può escludersi un'origine gergale: in Ferrero (1972: 48) *aggiuccari* vale 'uccidere'.

Agliattari (Ravanusa, Licata AG; Villalba CL), *agghiattari* (Sciara PA), *aggrattiri* (Lascari PA), *agguattari* (Cerami EN) 'abbaiare furioso del cane che incalza da presso il selvatico'. Già in DeclarusXIVM (sec. XIV): «*glatire*, latrare et proprie canum sequentium animalia». Non si può escludere un'origine dal fr. ant. *glatir* < GLATTIRE, assie-

me all'it. *ghiattire* (TLIO²⁷, GDLI, DEI), sal. *ajattà* (VDS), cal. *agliattà* (NDC).

Ammucciàgghia (Roccamena PA) 'appostamento del cacciatore'. Voce già registrata in DeclarusXIVM (sec. XIV): «celamada de... absconsio, *amuchiagla*». Deverbale di *ammucciari* 'nascondere', da fr. ant. (normanno) *muchier*, di origine celtica (DEI), con continuatori anche it. sett. e toscani (*mucciare*). Ma si può sostenere l'indipendenza della voce sic. rispetto al tosc. proprio in virtù della testimonianza antica *amuchagla*, di ambito venatorio, e quindi penetrata verosimilmente nel siciliano in età normanna.

Arrampari (Alimena PA, San Cataldo, Vallelunga, Villalba CL) 'schizzare dalla tana o dal nascondiglio', anche nella forma transitiva: 'stanare'. Come suggerisce VSES 834, «la voce sic. è probalbil. formata sul verbo it. *rampare* o meglio su ant. fr. *ramper* 'grimper'».

Arringari, con le varianti *rringari*, *ringaniari*, *rringuniari* (panregionale) 'seguire il selvatico attraverso il mirino prima di sparare (nel lessico venat. it.: accompagnare)'. Proverbio: *lu cacciaturi nun fallisci quannu arringa*. Sulle numerose accezioni di *arringari* (collocare in fila), cfr. VS. Si veda anche l'it. ant. *arrigare* 'disporre a semicerchio' (TLIO 2, GDLI 1, 689), dal fr. ant. o prov. *renc* 'ligne de guerriers, de soldats' (FEW 16, 240 s.v. *hring*). Discussione in VSES 871-873. Se si permane nella sfera dello 'sparare al selvatico', vanno richiamate espressioni (cfr. Ruffino 1980: 451-454) – anch'esse gallicismi – quali *sparari a bbuzzunata* 'a volo, d'imbracciata' (fr. ant. *bouzon* da long. **bultjo*, it. *bolzone* 'ariete', DEI I: 555); *sparari a ffrotta* o *a ffruttuni* 'allo stormo' (fr. ant. *flotte*); *sparari a ntrasattu*, *a la ntrasatta*, *a strasattu*, *di strasattu* 'a un selvatico di cui si intuisce la presenza, per es. in un cespuglio'; anche *ntrasattari* (fr. ant. *entresait* 'immediatamente' < IN TRANSUCTU, REW 4510); *sparari a pperciabbuffa* o *a pperciavisazza* 'a bruciapelo, dall'alto in basso'; propr. 'a fora-rospo', 'a fora-bissaccia' (fr. ant. *percher* < *PERTUS(I)ARE); *sparari a ttruppeddu*, (con le varianti *a ttruppiddu*, *a ttrippeddu*, *ô trippeddu*, *a struppièddu*, *a ttruppiddari*, *a ştruppiddari*) 'al selvatico che, spostandosi trasversalmente, costringe chi impugna l'arma a ruotare sul proprio asse' (fr. ant. e prov. *tropol* 'troupe de soldats', e anche 'troupe d'animaux', e ancora 'movimento accelerato di varie persone o cose' (FEW 17: 396).

²⁷ Che allega come unico esempio il precedentemente citato DeclarusXIVM.

Assamari (Troina EN) ‘di volatili che, improvvisamente riuniti in stormo, rapidamente si allontanano’. Da *assamu* ‘sciame’, fr. ant. *essaim* (< EXAMEN), *essamer*.

Bùggia, bùggia ‘tasca del cacciatore; carniera’. Da fr. *bouge* dal lat. gall. BULGA ‘sacca dei pastori’. La voce ha riflessi molteplici nell’area romanza (per es. it. *bolgia*²⁸, cat. *butxaca*, sp. *burjaca*) e anche nell’ingl. (*budget*). Cfr. anche per l’it. merid., salent. *bùggia* ‘carniera dei cacciatori’ (VDS), cal. *bùggia* ‘tasca, saccoccia’, sic. *buggiacca* (di tramite cat.).

Çiuscianti (San Cipirello PA) ‘schioppo’. Il motivo del soffiare ricorre anche nel gergo dei malfattori (Ferrero 1972: 106) e si ritrova nell’argot: *soufflant* ‘revolver’ (FEW 12: 408).

Fari ‘addestrare, riferito al cane o al furetto’: *cani fattu* ‘cane pronto per la caccia’. Questo particolare uso di *fare* richiama il fr. *far un falcon* ‘addestrare un falcone’ (Lupis 1979: 109), e conferma la speciale circolazione del lessico venatorio.

Fileri ‘corda dello zimbello’. Fr. ant. *filier* ‘lacet’, ‘cordeau avec lequel on retenait l’oiseau qu’on devait instruire’ (cfr. FEW 3: 526).

Fuattari (Sciara PA), *fugattari* (Alimena PA, Villalba CL) ‘aizzare il cane contro il selvatico’. Cfr. fr. *fouetter* ‘sferzare’, da *fouet* ‘staffile’ < FAGUS, potendosi pensare ad una frusta costruita con legno di faggio. Cfr. anche VSES 395 e Ruffino (2001: 66).

Jappiari (tipo catan.-sirac.: anche *appiari*, *lappiari*) ‘abbaiare del cane sulla preda’, corrisponde al prov. *japar* e al fr. *japper*, ma anche a forme lig.-piem.

Jetti (Riesi CL), *cetti* (Alimena PA, Centuripe EN), *scetti* (Castelbuono PA, Troina EN), *cètuli* (Adrano CT), *ièttitu* (Alessandria della Rocca, Bivona, Cianciana AG; Villalba CL) ‘sistema di cappi per la cattura della pernice’. Corrisponde all’it. *geto* (it. ant. *getto*) ‘pasta formata da due legacci riuniti per mezzo di un anello, che serviva a legare le zampe dei falchi da caccia e degli altri uccelli da rapina’ (GDLI 6: 713, TLIO, 3). Riflessi del fr. ant. *jet*, *giet* (di sign. analogo: cfr. Cella 2003: 240).

Lascia ‘guinzaglio’, dal fr. *laisse*, da *laisser*. Anche cal. (DEI 3: 2173).

²⁸ Cfr. TLIO, s.v.

Lòiru (ant.) ‘arnese per richiamare il falcone’, da cui *alloirari* ‘chiamare i falconi’ (con estensione a un uso più generale: ‘attirare, richiamare’). Corrisponde a it. *logoro/logro* (*TLIO*, s.v. *lógoro*), da fr. ant. *loirre*, prov. *loire* (Cella 2003: 463). SCOBAR (sec. XVI) ha *loyru di cachaturi*.

Ncarnari (Catania, Montalbano Elicona ME) ‘aizzare i cani contro la preda’, corrisponde a it. *incarnare* ‘allenare il falcone o il cane alla preda’ e richiama il fr. *encharner*, di eguale sign. (Lupis 1979: 102).

Pirciaga (Buscemi SR), *pucciaga* (Palazzolo Acreide, SR) ‘tana breve e superficiale’. Fr. ant. *percher* < PERTUS(I)ARE.

Pirtusu ‘tana’ (oltre al sign. generale di ‘buco’). Voce panmeridionale e it. (*pertugio*), presuppone il fr. ant. *pertuis*. Da notare in ambito venatorio l’appellativo irridente (*pirtusaru*) rivolto al cacciatore maldestro, metafora non infrequente anche nel linguaggio sportivo: bucare la palla ‘fallire l’intervento’.

Rizzàgghiu (Adrano, Bronte CT; Centuripe, Troina EN) ‘carniere costituito da una reticella che, molto spesso, viene applicata a una tasca di cuoio’. Corrisponde al prov. *rezailh* < RETIACULUM.

Sbrògghiu (Caltabellotta AG), *sbògghiu* (Siacca AG) ‘frullar d’ali della coturnice che si leva in volo’. Deriv. *sbugghiari* (Siacca AG) ‘levarsi in volo’, *brugliari* (S. Stefano di Quisquina, Alessandria della Rocca AG) ‘stanare il selvatico, riferito partic. al coniglio’. Tali sign. vanno connessi col senso più generale di ‘emettere l’infiorescenza, germogliare’. L’origine è il prov. *brollh* dal gall. **brogilos* ‘ce-spuglio’ > **brojlo* (REW 1324), con continuatori anche piem.-lomb.-emil.

Sfrinziari (Lìmina ME) ‘colpire il selvatico con la parte esterna della rosata’. Sign. secondario e speciale di *sfrinzari* ‘sfrangiare’ (e altri sign. traslati, per cui cfr. *VS*), da *frinza* ‘frangia’, assieme all’it. *frinzello*, fr. ant. *frenge* (DEI 3: 1719).

Trappa ‘traccia lasciata dal selvatico’, rientra nella famiglia etim. di TRAPPA (francone) ‘trappola’, fr. *attraper*, prov. *atrapar*, it. *attrappare* ‘afferrare’ (Cella 2003: 327). Nel vocabolario settecentesco di Vinci: *andari a li trappi* ‘cum quid per indicia investigamus’.

Trippari, *trippari* ‘ruzzare dei conigli o lepri nella radura dove si recano, solitamente all’alba, per fare i loro bisogni’ (v. qui *triscu*). Già in DeclarusXIVM (sec. XIV): «trepo ... salire, vel, ut vulgo di-

citur, *trippari*», poi in tutti i vocabolari sic. e cal., sino a *VS* e *NDC*. Le numerose attestazioni it. sett. (dal romagn. *tripé*, *DEI* 5: 3885, al lig. *trepà*, Plomteux) riconducono al fr. *treper* ‘frapper du pied en signe de joie o d’impatience, sauter, danser’ (sec. XII, FEW 17: 364), prov. *tregar* (ma anche sp. e cat. *tregar*), di prob. origine germanica.

Triscu (Mazara del Vallo, Vita TP) ‘radura dove conigli e lepri ruzzano e saltellano, specialmente all’alba’. Corrisponde a *trippaturi* (v. qui *trippari*). Da *triscu*, *trischiar*, sic. ant. *triscari* ‘saltare et hinc inde se movere’ (1 sola occ. in *ARTESIA*, sec. XIV, DeclarusXIVM). Anche it. ant. *tresca*, *tresco* ‘tipo di ballo; movimento frenetico’, poi col sign. di ‘intrigo, imbroglio’ e anche di ‘relazione amorosa illecita’. Fr. ant. *treschier*, di origine germanica (Cella 2003: 567-568); cfr. anche *TLIO*, s.v. *tresca*.

Vulari ‘indurre al volo un volatile per poterlo meglio abbattere’. Il valore transitivo richiama il fr. *voler* ‘rubare’, da cui *voleur* ‘ladro’: Benveniste²⁹ osserva che «troviamo questo contesto nel linguaggio della falconeria» (*le faucon vole la perdrix* ‘il falco ghermisce in volo la pernice’). Cfr. sic. (gergo della malavita) *vulari a quàgghia* ‘portare a termine un’impresa ladresca’: «il paragone scultoreamente è preso dalla fraseologia dei cacciatori» (Calvaruso).

L’interessante caso di *vulari*, che pone questioni morfosintattiche oltre che semantiche, conferma l’ampio spettro di rapporti che caratterizzano il vocabolario della pratica venatoria, particolarmente italiana meridionale e siciliana, a partire dall’epoca di Federico II.

BIBLIOGRAFIA

Sigle *Corpus Artesia*:

DeclarusXIVM - Angelo Senisio, Declarus	Marinoni (1955)
EneasXIVF - Angilu di Capua, Istoria di Eneas, ms. A	Folena (1956)
SCorradoXVR - S. Corrado, Vita	Rotolo (1995)
TransituXVDG - Libru di lu transitu et vita di misser sanctu Iheronimu	Di Girolamo (1982)
VitiiVirtutiXIVB - Libru di li vitii et di li virtuti	Bruni (1973)

²⁹ Benveniste ([1966] 1994: 346-347).

- Alessio, Giovanni, 1963. «Note linguistiche sul *De arte venandi cum avibus* di Federico II: l'origine di Livercinus = Norm. Livergin» in *Archivio storico pugliese*, 16, pp. 84-149.
- , 1980. «Normandismi e francesismi antichi nei dialetti romanzi e romaici dell'Italia meridionale», in *Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani*, 14, pp. 5-36.
- ARTESIA = Mario Pagano / Salvatore Arcidiacono (a cura di), *Corpus ARTESIA. Archivio testuale del siciliano antico*, Università di Catania-Centro di studi filologici e linguistici siciliani, <<http://artesia.ovi.cnr.it>>, aggiornamento 19.12.2016 (ultima consultazione: 30.9.2017).
- Benveniste, Émile, [1966] 1994 *Problemi di linguistica generale*, Milano, Il Saggiatore (1966¹) [tr. di *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966].
- Bruni, Francesco, 1973. *Libru di li vitti e di li virtuti*, a cura di F. B., 3 voll., Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani (Collezione di testi siciliani dei secoli XIV e XV, 12-14).
- CARACAUSI = Girolamo Caracausi, *Dizionario onomastico della Sicilia. Repertorio storico-etimologico dei nomi di famiglia e di luogo*, 2 voll., Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 1993 (Lessici siciliani, 7-8).
- Cella, Roberta, 2003. *I gallicismi nei testi dell'italiano antico (dalle Origini alla fine del sec. XIV)*, Firenze, Accademia della Crusca.
- Corpus OVI = Pär Larson / Elena Artale (dir.), *Corpus OVI dell'Italiano antico*, Firenze, Istituto Opera del Vocabolario Italiano, <gattoweb.ovi.cnr.it> (ultima consultazione: 30.9.2017).
- De Angelis, Alessandro (a cura di), 2008. *I dialetti meridionali tra arcaismo e intemperanza*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani.
- DEI = Carlo Battisti / Giovanni Alessio, *Dizionario etimologico italiano*, 5 voll., Firenze, Barbera, 1950-1957.
- DELI = Manlio Cortelazzo / Paolo Zolli, *Il nuovo Etimologico con CD-ROM. DELI - Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, seconda edizione in volume unico a cura di Manlio Cortelazzo e Michele A. Cortelazzo, Bologna, Zanichelli, 1999.
- Di Girolamo, Costanzo, 1982. *Libru di lu transitu et vita di misser sanctu Iheronimu*, a cura di C. DG., Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani (Collezione di testi siciliani dei secoli XIV e XV, 15).
- Ferrero, Ernesto, 1972. *I gerghi della malavita dal '500 a oggi*, Milano, Mondadori.
- FEW = Wilhelm von Wartburg, *Französisches Etymologisches Wörterbuch, eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes*, Bonn-Leipzig-Basel, K. Schoeder-Klopp-Zbinden, 1928 ss.
- Folena, Gianfranco, 1956. *La istoria di Eneas vulgarizata per Angilu di Capua*, a cura di G. F., Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani (Collezione di testi siciliani dei secoli XIV e XV, 7).
- GDLI = Salvatore Battaglia / Giorgio Barberi Squarotti, *Grande dizionario della lingua italiana*, 21 voll., Torino, UTET, 1961-2002.

- Genchi, Massimo / Gioacchino Cannizzaro, 2000. *Vocabolario del dialetto di Castelbuono*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani (Materiali e ricerche dell'Atlante Linguistico della Sicilia, 9).
- Lanaia, Alfio, 2003. *Ornitonomia etnea. Saggio onomasiologico*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani (Materiali e ricerche dell'Atlante Linguistico della Sicilia, 14).
- Lenoble-Pinson, Michèle, 1977. *Le langage de la chasse. Gibier et prédateurs*, Bruxelles, Facultés Universitaires Saint-Louis.
- Lupis, Antonio, 1975. *La sezione venatoria della Biblioteca Aragonesa di Napoli e due sconosciuti trattati di Ynnico d'Avalos, conte camerlengo*, Bari, Adriatica.
- , 1978. «Addenda cynegetica a DEI e a Battaglia», in *Annali della Facoltà di Lingue e Letterature straniere dell'Università di Bari*, 9, pp. 219-261.
- , 1979. *Petrus de l'Astore*, Bari, Adriatica.
- Marinoni, Augusto, 1955. *Dal Declarus di A. Senisio. I vocaboli siciliani*, a cura di A. M., Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani (Testi siciliani dei secoli XIV e XV, 6).
- Marrapodi, Giorgio, 2005. «“La zia Caterina è una volpe”»: esempi di rapporti tra antroponimi e zoonimi con riferimento all'Italoromania e alla Gallo-romania», in *Quaderni internazionali di RION*, 1, pp. 275-292.
- NDC = Gerhard Rohlfs, *Nuovo dizionario dialettale della Calabria*, Ravenna, Longo, 1977.
- Palma, Giov. Battista, 1909. «Vita di S. Onofrio. Testo siciliano del secolo XIV», in *Archivio Storico Siciliano*, 34, pp. 33-86.
- REW = Wilhelm Meyer-Lübke, *Romanisches Etimologisches Wörterbuch*, Heidelberg, C. Winter, 1935.
- Rohlfs, Gerhard, 1965. «Correnti e strati di romanità in Sicilia», in *Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani*, 9, pp. 74-105.
- Rotolo, Francesco 1995. *Vita Beati Corradi. Testo siciliano del XIV-XV sec.*, Introduzione e note. Precisazioni sulla vita di s. Corrado e suo itinerario spirituale. Presentazione di S. Guastella, Noto-Palermo, Editrice Alveria-Biblioteca Franciscana.
- Ruffino, Giovanni, 1980. «Tre voci del Lessico venatorio siciliano», in *Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani*, 14, pp. 447-456.
- , 1984. «Invenzione e metafora nel linguaggio dei cacciatori siciliani», in AA.VV., *I mestieri. Organizzazione, tecniche, linguaggi*, in *Quaderni del Circolo semiologico siciliano*, 17-18, pp. 511-534.
- , 1990. «I cacciatori», in AA.VV., *Le forme del lavoro. Mestieri tradizionali in Sicilia*, Palermo, Flaccovio, pp. 136-148.
- , 2001. *Sicilia*, Roma-Bari, Laterza (Profili linguistici delle regioni).
- , 2004. «Da “pertundere” a “piercing”. Itinerari anglo-normanni e siculo-normanni», in AA.VV., *Le parole dei giorni. Scritti per Nino Buttitta*, 2 voll., a cura di Maria Caterina Ruta, Palermo, Sellerio, vol. I, pp. 279-298.
- , 2008. «Postille galloitaliche», in De Angelis 2008, pp. 25-51.

- SCOBAR = *Il Vocabolario siciliano-latino di Lucio Cristoforo Scobar*, a cura di Alfonso Leone, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 1990 (Lessici siciliani, 5).
- TLIO = *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, fondato da Pietro G. Beltrami, direttore Lino Leonardi, Firenze, Istituto Opera del Vocabolario Italiano, <<http://www.ovi.cnr.it/>> (ultima consultazione: 30.9.2017).
- TRAINA = Antonino Traina, *Nuovo vocabolario siciliano-italiano*, Palermo, Giuseppe Pedone Lauriel editore, 1868.
- Varvaro, Alberto [1980] 2004. «Les Normands en Sicile aux XI^e et XII^e siècles. Présence effective dans l'île des hommes d'origine normande ou gallo-romane», in *Cahiers de civilisation médiévale*, 23, 1980, pp. 199-213, in Id., *Identità linguistiche e letterarie nell'Europa romanza*, Roma, Salerno, 2004, pp. 127-150.
- VDS = Gerhard Rohlfs, *Vocabolario dei dialetti salentini (Terra d'Otranto)*, 2 voll., München, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1956.
- Vinci = Joseph Vinci, *Etymologicum siculum*, Messanae, ex Regia Typographia Francisci Gaipa, 1759.
- VS = Giorgio Piccitto / Giovanni Tropea / Salvatore C. Trovato (a cura di), *Vocabolario siciliano*, 5 voll., Palermo-Catania, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 1977-2002 [vol. I (A-E) a cura di G. Piccitto, 1977; vol. II (F-M) a cura di G. Tropea, 1985; vol. III (N-Q) a cura di G. Tropea, 1990; vol. IV (R-Sgu) a cura di G. Tropea, 1997; vol. V (Si-Z) a cura di S.C. Trovato, 2002].
- VSES = Alberto Varvaro, *Vocabolario storico-etimologico del siciliano*, 2 voll., Palermo-Strasbourg, Centro di studi filologici e linguistici siciliani-Éditions de linguistique et de philologie, 2014.

Oriana Scarpati

«DES TROÏENS LI PLUS HARDIZ».
LA *DESCRIPTIO* DI ETTORE IN BENOÎT DE SAINTE-MAURE

Nel prologo del terzo libro del *Curial e Güelfa*, l'anonimo autore si rivolge al lettore invitandolo a un implicito paragone tra il valore del protagonista Curial e quello dell'eroe troiano Ettore, figura che ricorre a più riprese nel romanzo catalano del XV secolo¹. Appare difatti in sogno a Curial, che dovrà ergersi a giudice in una delicata questione di onore cavalleresco. Curial è visibilmente in soggezione di fronte all'illustre troiano: «Fonc-li mostrat en aquell somni Hèctor, fill de Príam, lo qual ell tota la sua vida veure havia desitjat; e la paor que d'ell hagué fonc tanta que si Honorada, sa mare, fos estada present, dins lo seu ventre, si pogués, o almenys davall les sues fal-des, vergonyosament fugint, esglaiat, se fóra amagat de por» (III, 10, 3)². L'Anonimo tuttavia non ha dubbi sulla liceità di paragonare i due eroi:

Dirà's, per ventura, Hèctor occís en batalles molts reis e grans cavallers forts e molts valents, e null temps fonc sobrat per cavaller qui ab ell combatès, no obstant que, en batalla no forçat ne sobrat, mas sinistrant la For-

¹ Si contano nel romanzo otto riferimenti all'eroe tra II e III libro. Cfr. Badia / Torró (2011: 746). Il *Curial e Güelfa* si inserisce, come spiegano i due editori, nel dibattito che interessava le corti aragonesi del XV secolo tra supremazia della verità poetica, rappresentata da Omero e Virgilio, e della verità storica, di cui sono rappresentanti Darete Frigio e Ditti Cretese: «L'Anònim escenifica aquesta polèmica amb la discussió cortesana sobre Hèctor i Aquil·les [...] i, finalment, expressa la seva posició en el judici de Curial al Parnàs: "Jo trobe Hèctor ésser lo millor cavaller que fos entre los troians e Aquil·les lo millor que fon centre los grecs; e que Hèctor féu més, pus solemnes e majors coses, hac més virtuts e fonc menys viciós"» (2011: 92).

² Badia / Torró (2011: 427).

tuna, per desventura morís. Respon e dic-te que és ver que Hèctor, en batalles, de moltes gents fonc lo millor cavaller del món mentre visqué e és ver que volenterosament acceptà batalla a cos a cos faedora ab Aquil·les e no romàs per ell que no es faés. Emperò no he llegit, sabut ne oït, que ell ne algun dels dessús dits entràs en lliça o camp clos (les cirimònies del qual són espaventables e temedores) ab algun cavaller semblant d'ell mateix, ab egual armes, així ofensives com defensives, e que, entrat, d'allí eixir no pogués sinó mort o vencedor. Pens jo ara que aquests nomenats, e encara molts altres d'aquell temps qui nomenar se porien, venint a ells lo cas que sens lliça finir no es pogués, l'hagueren acceptat. Mas açò és per venir, e a Curial vénc moltes vegades, segons en los passats llibres porets haver vist, així que una és la raó del que ho faria, altra del que ho ha fet. E al que no ho ha fet, però faria-ho, oferint-se lo cas, no li carreguem colpa, ne tampoc callem ne ho tengam amagat a aquell qui, no una sola, mas moltes vegades, ho ha fet, car seria malícia (III, 1, 6)³.

Le virtù di Curial, in relazione a quello che è considerato il più eccellente tra tutti i guerrieri, appaiono se non più, almeno altrettanto meritevoli di quelle di Ettore. Benché non si metta in dubbio l'altissimo valore dell'eroe troiano, Curial risulta da questo confronto vincitore: a differenza di Ettore, infatti, Curial è tenuto a confrontarsi sistematicamente con i valori e le pratiche dell'onore cavalleresco.

Non è che un esempio, questo, della notevole fortuna, diretta o indiretta, del *Roman de Troie* nel medioevo romanzo. Anche se la fonte del romanzo catalano è con tutta evidenza la *mise en prose* latina del romanzo di Benoît de Sainte-Maure, ossia la *Historia destructionis Troiae* di Guido delle Colonne⁴ che dichiara debiti solo nei confronti di Darete Frigio e di Ditti Cretese – autori, rispettivamente, del *De excidio Troiae* e del *De ephemeris belli troiani*, ossia le

³ Badia / Torrò (2011: 394).

⁴ L'Anonimo autore rimanda a Guido delle Colonne in tre momenti diversi del romanzo: nel primo libro, quando attraverso una *praeteritio* afferma di non volersi atardare a descrivere la bellezza di Elena («qui ho voldrà saber llija Guido de Columnis allà on descriu la bellesa d'Helena», I, 14, 10, Badia / Torrò 2011: 162); nel terzo libro, quando Curial deve esprimere il suo giudizio nella *querelle* Ettore vs. Achille e Guido viene descritto come fonte fededegna («segons que ho ha tret d'ells maestre Guido de Columnis, feel relator de tots aquells fets», III, 11, 4, Badia / Torrò 2011: 433), e alla fine del romanzo, poco prima dell'*explicit*, quando invita il lettore a rifarsi a Guido delle Colonne quale fonte affidabile («perquè maestre Guido s'és treballat molt en fer tals descripcions, a ell ho recoman», III, 40, 5, Badia / Torrò 2011: 531).

fonti dichiarate da Benoît per la sua operazione di *mise en roman* – è fuor di dubbio, come chiarisce Alfonso D’Agostino, che in molti punti del testo la fonte di Guido delle Colonne è in realtà il *Roman de Troie*, e che il fatto che Guido non citi Benoît «non è del tutto strano, pensando che anche molti degli autori delle *mises en prose* del *Roman de Troie* non lo fanno; il fatto è che spesso gli autori citavano di preferenza le fonti più antiche, e preferibilmente le fonti latine e non le volgari»⁵.

Che Ettore rappresenti, ben più che il greco Achille, l’eroe per antonomasia delle vicende legate alla guerra di Troia, è cosa certa. Se l’esempio tratto dal *Curial e Güelfa* rappresenta una fase tarda della ricezione senz’altro influenzata dalle *mises en prose* volgari e latine del romanzo anticofrancese, la fortuna del personaggio è immediata e continua nel corso della letteratura cortese medievale. All’interno della lirica trobadorica Ettore costituisce spesso un termine di paragone quando si tratta di cercare un *comparatum* retoricamente efficace, sia in fatto di valore nelle armi («no·m par qu’Ectors ni Tideus / fezes doas jostas negus / plus tost en un besong qu’eu faz») ⁶, sia quanto a prodezza («Mal resenblan al pro N’Ector!») ⁷, che in termini assoluti. Lo nomina infatti in questo senso un trovatore anonimo, descrivendolo, in una *cobla* in cui assegna a diversi personaggi il primato in una virtù (Alessandro è il più generoso, Tristano è il più leale e coraggioso, Galvano il più cortese, Salomone il più saggio), semplicemente ‘il migliore’ tra tutti i cavalieri: «etz Ectors fon le meillers, ses falhensa, / de cavalliers en faz et en parvensa» ⁸. Tale primato è lo stesso che gli accorda Benoît de Sainte-Maure, in un punto-chiave del suo romanzo.

Nel catalogo degli eroi che occupa i vv. 5093-5582 del *Roman de Troie* spicca, tra tutti, il ritratto di Ettore. È, infatti, il ritratto più lungo tra quelli composti da Benoît, che vanno dai quattro versi dedicati a Menelao, Protesilao e Re di Persia, ai ben sessantotto della

⁵ D’Agostino (2006: 95). Sulle *mises en prose* del *Roman de Troie* si veda il punto fatto da Mantovani (2013: 193-197).

⁶ Aimeric de Peguilhan, *Can qe·m fezes vers ni canço*, *BdT* 10.44, vv. 38-40, Shepard / Chambers (1950: 208).

⁷ Bonifaci de Castellana, *Ara pos ivems es el fil*, *BdT* 102.1, v. 11, Parducci (1920: 495).

⁸ *Alexandris fon le plus conquerens*, *BdT* 461.14, vv. 5-6, Lavaud (1957: 544).

descrizione di Ettore⁹. A questi andrebbero poi aggiunti i versi del ritratto di Troilo in cui Benoît torna a elogiare suo fratello Ettore:

Bacheliers iert e jovenciaus,
 De ceus de Troie li plus biaux
 E li plus prouz fors que sis frere
 Hector, qui fu dreiz enperere 5440
 E dreiz sire d'armes portanz.
 Bien nos en est Daires garanz,
 Quar flor fu de chevalerie,
 E cist l'en tint mout bien frairie;
 Bien fu sis frere de pröece, 5445
 De corteisie e de largece¹⁰.

Questo è l'unico caso in cui un eroe si "intromette" nel ritratto dedicato a un altro personaggio, a riprova dell'assoluta eccezionalità del primogenito di Priamo ai fini della vicenda narrata¹¹.

Anche nella fonte dichiarata da Benoît per il catalogo, il *De excidio Troiae* di Darete Frigio, la descrizione dell'eroe troiano è, al pari di quella di Polissena, più lunga rispetto a quelle degli altri personaggi, sia greci che troiani: le caratteristiche fisiche e morali indicate da Darete vanno dalle quattro di Polidario alle tredici di Ettore e Polissena. Ma è in particolar modo con Ettore che si dispiega l'arte del chierico francese nell'amplificare la materia classica e piegarla ai gusti e alle aspettative del pubblico del suo tempo¹². Ancor prima del punto del testo ufficialmente deputato all'*effictio* dell'eroe, Benoît si impegna a descrivere Ettore al suo pubblico. Già nel *résumé* del romanzo, infatti, che l'autore colloca ai vv. 145-714 anticipando la storia nelle sue varie fasi e battaglie così come verrà

⁹ Questa è la brusca riduzione degli elementi costitutivi della descrizione così riassunta da Colby (1965: 15): «identity and character 5, entire person (Nature's work) 4, general superiority to others 1, character 4, introduction to the body of the portrait 2, merit 1, stammering 1, eyes 2, hair 1 ½, flesh 1 ½, character 1, body and limbs 2, talents 4, character 9, talents 1, character 12, face (complexion not mentioned), mouth, chin, and body 2, face 1, character 9, popularity 4, character 2; total: 68».

¹⁰ Baumgartner / Vieillard (1998: 204).

¹¹ Esistono, nel catalogo, due ritratti doppi di fratelli (i Dioscuri, per parte greca, e Eleno e Deifobo, per parte troiana), che sono tuttavia descritti in coppia già nel *De excidio Troiae*.

¹² Per uno studio sulle tecniche dell'*amplificatio* nel catalogo degli eroi in relazione ai parr. 12 e 13 del *De excidio Troiae* si veda Scarpati (2017).

svilupata, non si esime dal caratterizzare subito Ettore per le sue virtù:

Dirai en ordre mot a mot,
 E ço que chascuns i fist tot;
 Com Greu en orent le peior
 Par la force e par la vigor
 D'Ector le pro, le merveillos,
 Sor toz hardi e vertuös.
 (vv. 283-288)¹³

Ettore è descritto fin dal principio come 'il prode', come 'il più ardito e valoroso di tutti'. Dopo le "anticipazioni", il personaggio fa la sua prima apparizione ufficiale al v. 2933. Anche i suoi genitori, Priamo ed Ecuba, che verranno descritti accuratamente da Benoît nel catalogo degli eroi, ricevono all'inizio della narrazione una breve descrizione: il re è presentato come «mout saives e prouz» (v. 2864), la regina come «prouz e vaillanz» (v. 2929). La prima apparizione dei figli legittimi di Priamo – Benoît dice che la sua fonte riporta altri trenta figli di Priamo non riconosciuti¹⁴ – al di là dell'errore dell'inserimento tra questi di Andromaca¹⁵, si configura come un banco di prova, un primo saggio dell'abilità di Benoît nel confrontarsi con la tecnica della *descriptio* dei suoi personaggi:

Hector ot non l'aynz né des fiz:
 Onques plus prouz ne fu norriz;
 Tant fist de sei, tant ot bonté,
 Toz jors en sera mais parlé.
 Li autre après ot non Paris:
 Cil fu mout biaus e de grant pris.
 Li tierz ot non Deïphebus,
 E li quarz après Helenus:
 Cil fu devins, deviner sot,
 Mout par fu saives, grant sens ot.
 Li quinz Troilus ot a non:

¹³ Constans (1904-1912, I: 16).

¹⁴ Sui *bastarz*, come li chiama Benoît, sul loro numero e sui loro nomi, in buona parte inventati dall'autore francese, cfr. Constans (1904-1912, VI: 243-245) e Petit (2002: 253-255).

¹⁵ Probabilmente Benoît qui non coglie il senso generale da attribuire all'aggettivo *liberis* che impiega Darete Frigio quando introduce i personaggi («Ilion cum uxore Hecuba et liberis Hector, Alexandro, Deiphobo, Heleno, Troilo, Andromacha, Cassandra, Polyxena», IV, 2-4). A questo proposito cfr. Jung (1996: 27 e 42).

Gent ot le cors e la faïçon,
 Trop fu de grant chevalerie.
 Assez sera avant oïe
 La merveille qu'il fist de sei.
 Cist ot le pris de maint tornei.
 Des treis filles, ot non l'ainz nee
 Andromaqua: mout fu senee,
 Mout fu bele, mout fu corteise,
 Mout ama henor e proeise.
 Cassandra ot non cele après:
 De deviner sot cele adés.
 Polixena fu la puis nee:
 Mais a Troie n'en la contree,
 Çe vos di bien de verité,
 N'ot onc femme de sa beuté.
 (vv. 2933-2958)¹⁶

In questi versi, Benoît riassume le caratteristiche degli eroi e delle eroine sulle quali si dilungherà nel catalogo, ed è interessante notare come i termini iperbolici siano riservati esclusivamente ai due fratelli, il primo e l'ultima, che anche nel ritratto degli eroi riceveranno la trattazione più ampia (Polissena tra le donne, Ettore tra tutti, di entrambi gli schieramenti). Quanto al valente Troilo, a cui sono dedicati i versi tra i più significativi del romanzo (quelli incentrati sul triangolo amoroso con Briseide e Diomede), Benoît ci tiene a specificare che le valorose imprese verranno narrate più avanti; la presentazione di Eleno e Deifobo sembra dire quasi già tutto, e con gli stessi termini, della descrizione vera e propria che occuperà i vv. 5381-5392. Andromaca, che è nuora e non figlia di Priamo, viene presentata come bella, assennata e cortese, tutte qualità che verranno amplificate ai vv. 5519-5528 del catalogo, ma in questo punto Benoît coglie un pretesto per elogiare implicitamente Ettore, dal momento che specifica che la donna 'amò molto onore e prodezza', virtù proprie del marito; Cassandra riceve una descrizione cursoria, che evidenzia l'arte divinatoria della fanciulla; l'ultimogenita Polissena, l'unico personaggio femminile per cui anche la scrittura scarna e cronachistica di Darete indulge all'impiego di un'insolita iperbole¹⁷ («*quae forma sua omnes superaret*», 12, 4), viene qui presentata

¹⁶ Baumgartner / Vieilliard (1998: 112-114).

¹⁷ Sul ritratto di Polissena cfr. Scarpati (2017: 42-43).

esclusivamente per la sua bellezza eccezionale. Su Ettore, invece, Benoît non si dilunga in questa sede (pur offrendone una presentazione che per lunghezza è seconda solo a quella di Troilo): basti al lettore sapere che il suo valore è tale da fargli guadagnare una fama imperitura. Il vero ritratto dell'eroe, che verrà caratterizzato e connotato per precise doti fisiche e morali, si configurerà come uno dei più riusciti esempi di *mise en roman* della fonte classica, che viene qui amplificata e adattata – finanche spiegata – ai suoi lettori medievali.

Così Darete Frigio, nel paragrafo 13 della sua opera, aveva descritto Ettore: «Hectorem blaesum candidum crispum strabum pernicious membris vultu venerabili barbatum decentem bellicosum animo magno in civibus clementem dignum amore aptum»¹⁸. E così Benoît de Sainte-Maure interpreta e amplifica il già denso ritratto di Darete:

Des Troïens li pluz hardiz	
Esteit sans faille Hector sis fiz.	
Des Troïens? Voire del mont,	5315
De ceus qui furent ne qui sunt,	
Ne qui ja mais jor deivent estre.	
Des biens le fist Nature mestre	
E des bontez qu'on puet avoir.	
En lui monstra tot son saveir,	5320
Fors que plus bel le pouïst fere,	
Mais nus n'en siet meillor retrere.	
S'en lui veer riens mesavint,	
Par le bien faire li covint.	
Ce savez bien, haute proëce	5325
Abaisse bien cri de laidece.	
Or vos dirai d'Ector la somme:	
Ja ne l'orreiz mieuz par niul homme.	
De pris toz homes sormontot,	
Mais un sol petit balbeiot.	5330
D'andous les oilz borgnes esteit,	
Mais point ne li mesavenent.	
Chief ot blont e cresp, blanche char,	
E si n'aveit cure d'eschar.	
Cors ot bien fait e forniz membres,	5335
Mais il nes aveit mie tendres.	
Ne puis qu'il vint al grant besoing	
Ne qui il traist vers lui le soing,	

¹⁸ Meister (1873: 15).

Onques as armes n'ot si dur	
En tot le mond ne si seür.	5340
De sa largece ne fu riens	
Quar, se li mondes fust toz siens,	
Sil donast tot a bones genz.	
Ne li durot ors ne argenz,	5345
Ne bons destriers ne palefreiz,	
Ne riches dras ne bons conreiz:	
Sol pröesce li remaneit	
E li frans cuers quil somoneit	
De toz jors faire come bons.	
Puis que li pris de toz iert suens,	5350
N'en esteit nus de sa largece,	
De tant valeit mieuz sa pröece.	
Sa corteisie par fu tiels	
Que cil de Troie e l'osz des Griès	
Envers lui furent dreit vilain.	5355
Ainc plus corteis ne manja pain.	
De sens e de bele mesure	
Sormontot tote creature,	
N'onques por joie ne por ire	
Ne fu menez des qu'au mesdire	5360
Ne a sorfait, n'a niule faille.	
Ja mais cors d'ome n'iert quil vaille.	
De vis, de boche e de menton	
E de cors ot bele faïçon;	
Bruns chevaliers iert de visage.	5365
Le cuer ot franc e douz e sage;	
Trop par esteit de riche cuer:	
Si ne desist a negun fuer	
Parole laide ne vilaine,	
N'ainz ne nasqui hon de sa peine	5370
D'armes porter ne del sufrir,	
Ne de faire tot son plaisir	
Ne vit onques nus om meillor,	
E mout amot pris e henor.	
Onques nus om de mere nez	5375
Ne fu en vile tant amez	
Cum cil de Troie lui ameient,	
Peti et grant, qui la esteient;	
Douz e plus iert as citeiens,	
E contre amor n'iert pas vileins ¹⁹ .	5380

¹⁹ Baumgartner / Vieilliard (1998: 198-202).

Appare chiaro, fin dai primi versi del ritratto, che Benoît ha qui intenzione non soltanto di amplificare la fonte latina mediante gli espedienti retorici che generalmente impiega (accumulazioni sinonimiche, *plurium rerum congeries*, costruzioni sintattiche per polisindeti e asindeti, inserimento meccanico di iperboli e di similitudini convenzionali), ma anche e soprattutto di fare sfoggio delle sue abilità compositive partendo da una fonte che verrà sì rispettata, ma che ha bisogno di un adattamento – quando non di una vera e propria spiegazione – per il suo uditorio.

Dopo un incipit retoricamente marcato dalla posposizione del soggetto a fine frase²⁰, e dopo l'impiego di una domanda retorica volta a enfatizzare che Ettore non è solo il più coraggioso tra i Troiani ma tra gli eroi di tutto il mondo, del passato, del presente e del futuro, Benoît ricorre qui a una delle due sole personificazioni di Natura presenti all'interno del *Roman de Troie*²¹. Se nell'altro caso, però, il riferimento è convenzionale e serve a ricordare, ancora una volta, la bellezza di Polissena («Quant qu'ot Nature de beauté / mist ele en li par grant leisir», vv. 26452-26453), la citazione in questo punto di Natura ha la funzione di introdurre degli elementi descrittivi “scomodi” per Benoît, vale a dire la minore bellezza di Ettore rispetto agli altri eroi principali, che l'autore francese desume dal testo di Darete, in cui non solo non ricorrono aggettivi positivi riguardo l'aspetto fisico di Ettore, ma compaiono caratteristiche poco edificanti per un eroe (*blaesum, strabum*). Alice Colby afferma che l'intento di Benoît è quello di minimizzare questi difetti²², ma a mio avviso l'operazione è completamente differente: il suo scopo è quello di sottolinearli, dilungandovisi oltre il necessario (e ben oltre quanto specificato da Darete) al fine non tanto di sminuirli, ma di giustificarli e di superarli. E in questo gli è d'aiuto, nella compo-

²⁰ Su un totale di trentuno ritratti tratteggiati da Benoît, presentano un esordio simile solo quelli di Ulisse («Soz ciel n'aveit tiel chevalier / ne qui meinz seüst bobancier / de grant biautié, ce dist Daires, / les sormontot toz Ulixés», vv. 5199-5202), Protesilao («Or ne resteit de rien itaus / de senblance Proteselaus», vv. 5235-5236), Priamo («Mout par fu biaux e lons e granz, / ce dist li scriz, reis Prianz», vv. 5295-5296) e, in parte, Diomede («Forz refu mout Diomedés», v. 5211).

²¹ Croizy-Naquet (1994: 157) dà ad intendere che il celebre *topos* della personificazione di Natura sia diffuso nel romanzo, ma nel senso canonico ricorre esclusivamente in questo esempio di Polissena.

²² Colby (1965: 15).

sizione poetica, l'uso che fa dell'avversativa *mais*. In molti ritratti degli eroi Benoît ricorre a tale avversativa nella sua funzione sintattica principale, ossia per introdurre una qualità di segno opposto a quella appena enunciata: così Patroclo era bello e generoso *ma* non irreprensibile (vv. 5177-5178), Aiace Telamonio era affabile *ma* spietato (vv. 5194-5195), Ulisse era un ottimo oratore *ma* disonesto (vv. 5205-5206), etc.; in alcuni casi il *mais* anticipa, creando *suspense*, uno sviluppo della trama, come nel caso del ritratto della volubile Briseide, che «mout fu amee e mout amot, / *mais* ses corages li chanjot» (vv. 5285-5286); altrove il *mais* non introduce un elemento antonimico, bensì conferma quanto appena detto, tradendo un uso alquanto meccanico di Benoît nella costruzione di taluni ritratti: è il caso del ritratto di Macaone, descritto come un re meraviglioso *ma* molto coraggioso (vv. 5263-5264). Nel caso dei versi iniziali del ritratto di Ettore, l'avversativa *mais* ha la funzione specifica di limitare la portata e di correggere il tiro dell'affermazione appena fatta sulle caratteristiche del personaggio: Natura avrebbe potuto farlo più bello, «*mais* nus n'en siet meilleur retrere» (v. 5322). Era strabico da entrambi gli occhi, «*mais* point ne li mesaveneit» (v. 5332). Benoît solo per Ettore ricorre anche a una frase di tipo gnomico per rimarcare l'importanza delle virtù morali contro quelle meramente esteriori, e per farlo richiama l'attenzione del pubblico per assicurarsi concordia nel giudizio: «Ce savez bien, haute prœce / abaisse bien cri de laidece» (vv. 5325-5326). In un unico caso della *descriptio* l'autore si vede costretto a minimizzare un difetto che gli appare in sé indifendibile, ossia la balbuzie di cui fa menzione Darete, specificando che l'eroe «*mais* un sol petit balbeiot» (v. 5330). Sono significativi questi ultimi esempi per comprendere il modo in cui l'autore francese opera nei confronti del modello: l'estrema fedeltà alla fonte lo spinge a conservare anche elementi che potrebbero essere obliterati perché poco congruenti col ritratto che egli vuol fare emergere, e di conseguenza include nelle procedure dell'amplificazione che caratterizzano la sua scrittura anche espedienti retorico-formali più complessi come le personificazioni, i richiami all'*opinio communis*, etc.

Superata l'*impasse* dei due difetti fisici, Benoît si dedica esclusivamente all'elogio delle qualità di Ettore, tutte descritte con termini iperbolici, e al momento di *mettre en roman l'animo magno in civibus*

della fonte latina, effettua anche una rielaborazione in chiave narrativa: Ettore, come san Martino, si priva di tutto, denari, cavalli, armature, finanche delle vesti, per farne dono ai suoi concittadini. La conclusione della *descriptio* di Benoît ben rappresenta l'amplificazione del *dignum amore aptum* daretiano, con Ettore definito quale più amato da tutti i Troiani, ma offre il destro, e in un certo senso anticipa, il lutto che si abatterà su tutta la città al momento della morte dell'eroe.

Ancor di più nei lamenti pronunciati dai Troiani Benoît approfitta per ribadire l'assoluta supremazia morale del personaggio su tutti gli altri, affidando alla topica della *laudatio funebris* il compito di ribadire l'eccezionalità di Ettore: le donne lo piangono definendolo «nobles guerriers», «nobiles chevaliers» (vv. 16329-16330), Paride lo appella, nel suo compianto, «vaillanz sor trestoz chevaliers» (v. 16378), Pentesilea, affranta per la morte dell'eroe, parla di lui come di «Hector le pro e le vaillant, / Qui de son cors par valeit tant / Qu'en tot le siegle trespasé / Ne fu nus hom de sa bonté» (vv. 24111-24114).

Come si vede, il tenore degli elogi non subisce l'iperbolica virata tipica dei compianti *post mortem*, ma conferma la predilezione di Benoît per gli eroi di parte troiana e per Ettore *in primis*.

Tuttavia, gli elogi rappresentano, per chiunque si accingesse a compiere una *mise en roman*, il banco di prova su cui confrontarsi per applicare quanto appreso dalle *artes poetriae*, e costituiscono una *conditio sine qua non* della riuscita composizione poetica del genere epittico. Benoît a più riprese, anche nelle parti narrate che sembrano essere meno vincolate ai dettami retorici e finalizzate allo svolgimento della trama, evidenzia la supremazia di Ettore, e lo fa sia quando è voce narrante che nei discorsi diretti pronunciati dai suoi personaggi (spesso il nome di Ettore è accompagnato dall'epiteto «li proz»). Così Priamo, quando prepara la spedizione contro i Greci, mette a capo Ettore, dicendogli «Tu en seras li chiés de toz, / quar mout par iés sages e proz» (vv. 3759-3760); Benoît, per dare credibilità a Troilo²³, così come aveva fatto nel ritratto lo paragona al fratello mag-

²³ Anche se Troilo troverà un vero riscatto nelle parole che Ulisse gli riserva: «En tot le mont, qu'ensi est grant, / n'a chevalier de nul semblant / qui plus del cors Troilus vaille / en grant estor ne en bataille. / N'est pas meins forz d'Ector son frere» (vv. 19907-19911, Constans 1904-1912, III: 272).

giore: «Poi ert meins forz en son endreit / e meins hardiz qu’Hector esteit» (vv. 3991-3992). Durante le battaglie ribadisce puntualmente che Ettore «De toz i ot la seignorie, / la poësté e la maistrie» (vv. 6925-6926); nel bel mezzo di una concitata mischia in cui le azioni si susseguono rapidamente leggiamo di «Hector li forz, li vertuös» (v. 14039), e quando l’eroe non può partecipare agli scontri perché ferito tutti i compagni «mout regretoënt sa proëce» (v. 14552).

Al di là di questi esempi, che potrebbero continuare a lungo, preme sottolineare che Benoît de Sainte-Maure approfitta del personaggio di Ettore per cimentarsi nell’*ekphrasis* anche nei luoghi del romanzo in cui ci si aspetterebbe una narrazione più serrata, come ad esempio quando enumera *en passant* i capi greci e troiani assoldati per la seconda battaglia. Dopo aver descritto lo splendore di Troia all’alba dello scontro, prima di raccontare che Ettore radunò le truppe per fare l’appello dei presenti, lo introduce con una perifrasi, a cui segue la *nominatio* dell’eroe²⁴ e una considerazione iperbolica sulle sue qualità:

Cil qui de toz fu conestable
 E duc e prince e sire e maistre, –
 Ço est Hector, qui deveit estre,
 Quar, se li mondes fust suens toz,
 Tant esteit il sages e proz,
 Si fust il dignes de l’aveir, –
 Il nel mist mie en nonchaleir.

(vv. 7658-7664)²⁵

Nei pochissimi versi in cui Benoît si trova costretto a vituperare Ettore (per bocca dei suoi nemici) continua a riservare all’eroe una particolare attenzione nella scelta degli espedienti retorici. Dopo lo scontro con Patroclo, Merione, sopraggiungendo al cospetto del nemico troiano, lo appella «lous enragiez», e lo paragona – anche se in negativo – a animali specchio di comportamenti umani nella simbologia medievale quali tigre, leone e orso.

In conclusione, sarebbe comunque riduttivo leggere i versi dedicati alla *descriptio* come un mero esercizio stilistico di *mise en roman*

²⁴ Una costruzione simile, ma di segno opposto, è dedicata al nemico Achille: «E quant l’aparceit li coilverz, – c’est Achillès, qui le haeit» (vv. 16222-16223).

²⁵ Constans (1904-1912, I: 209).

di un bravo artigiano della parola che segue e applica pedissequamente le norme della composizione poetica. Benoît è certamente anche questo, ma non è solo questo. Quando Chaterine Croizy-Naquet critica il ritratto di Ettore per la sua scarsa organizzazione e per la giustapposizione di tratti fisici e morali, denunciando che esso «révèle une absence d'harmonie étonnante»²⁶, non tiene in conto che in questo preciso contesto il romanziere cerca di rispondere a un duplice compito: da una parte amplificare la materia poetica attualizzandola secondo le norme e il gusto medievali, dall'altra rispettare la fonte latina, così come dichiarato nel prologo²⁷. La giustapposizione di qualità fisiche e morali si trova *in primis* in Darete. Affermare che Benoît «ajoute, comme s'il l'avait oubliée ou comme s'il voulait attirer l'attention sur elle, une dernière précision: *e contre amor n'ert pas vilains* (v. 5380)»²⁸, significa dimenticare che il ritratto di Ettore termina così nel romanzo francese perché con «amore aptum» termina nel *De excidio Troiae*. Pur nella sua innegabile ripetitività, è possibile senz'altro affermare che il riguardo di Benoît de Sainte-Maure nei confronti della figura di Ettore abbia contribuito sensibilmente alla fortuna del personaggio all'interno della letteratura medievale, di cui «toz jorz en sera mais parlé» (v. 2936).

BIBLIOGRAFIA

- Badia, Lola / Jaume Torró, 2011. *Curial e Güelfa*, edició crítica i comentada de L. B. i J. T., Barcelona, Quaderns Crema.
- Colby, Alice M., 1965. *The portrait in Twelfth-Century French Literature. An example of the stylistic originality of Chrétien de Troyes*, Paris, Droz.
- Constans, Léopold, 1904-1912. *Le Roman de Troie par Benoît de Sainte-Maure*, 6 voll., Paris, Didot.
- Croizy-Naquet, Catherine, 1994. *Thèbes, Troie et Carthage. Poétique de la ville dans le roman antique au XII^e siècle*, Paris, Champion.

²⁶ Croizy-Naquet (1994: 170-171, a p. 171).

²⁷ «Le latin sivrâi e la letre; / nule autre rien n'i voudrai metre / s'ensi non com jel truis escrit. / Ne di mie qu'aucun bon dit / n'i mete, se faire le sai, / mais la matire en ensivrai» (vv. 139-144, Baumgartner / Vieilliard 1998: 46).

²⁸ Croizy-Naquet (1994: 171).

- D'Agostino, Alfonso, 2006. *Le gocce d'acqua non hanno consumato i sassi di Troia. Materia troiana e letterature medievali*, Milano, CUEM.
- Jung, Marc-René, 1996. *La légende de Troie en France au moyen âge: analyse des versions françaises et bibliographie raisonnée des manuscrits*, Tübingen, Francke.
- Lavaud, René, 1957. *Poésies complètes du troubadour Peire Cardenal (1180-1278)*, Toulouse Privat.
- Mantovani, Dario, 2013. «*Cum Troie fu perie*. Il *Roman de Troie* e le sue *mises en prose*», in Alfonso D'Agostino (a cura di), *Il medioevo degli antichi. I romanzi francesi della "triade classica"*, Milano-Udine, Mimesis, pp. 169-197.
- Meister, Ferdinand, 1873. *Daretis Phrigii, De excidio Troiae historia*, recensuit F. M., Leipzig, Teubner.
- Parducci, Amos, 1920. «Bonifazio di Castellana», in *Romania*, 46, pp. 478-511.
- Petit, Aimé, 2002. *L'anachronisme dans les romans antiques du XII^e siècle. Le Roman de Thèbes, le Roman d'Énéas, le Roman de Troie, le Roman d'Alexandre*, Paris, Champion.
- Scarpati, Oriana, 2017. «Il catalogo degli eroi nel *Roman de Troie*: forme dell'amplificatio», in *Le forme e la storia*, 10, pp. 33-48.
- Shepard, William P. / Frank M. Chambers, 1950. *The poems of Aimeric de Peguilhan*, Evanston, Northwestern University Press.

Salvatore Claudio Sgroi

LA «LEGGE CASTELLANI» E LE PREPOSIZIONI ARTICOLATE

1. *La «legge Castellani» 2002*

Nel saggio del 2002 «I più antichi ricordi del primo libro di Memorie dei frati di penitenza di Firenze, 1281-7»¹, Castellani formula in maniera sobria «la legge che riguarda la degeminazione della laterale anteprotonica nelle preposizioni articolate dell'italiano antico (*l* scempia davanti a parola cominciante per consonante, come in *dela càsa*, [*ala badèssa*] e davanti a parola cominciante per vocale atona, come in *del'amìco*, mentre davanti a vocale tonica rimane intatta, dalle origini fino a oggi, la *-ll-* dell'articolo derivante da *ILLE*, come in *dell'òro* [*dell'altro*])» (p. 932). A cui segue una pertinente esemplificazione, di cui riprendiamo i seguenti casi (p. 933), con lacune (Ø) relative alle singole forme di genere o di numero ma irrilevanti tipologicamente:

«*Di + art.*»:

de.la terra vs del.l'ànima;

de.le terre vs Ø

del'entrate vs dell'àssi;

Ø vs dell'altro, il fiorino/i fiorini dell'òro;

«*A + art.*»:

ala se.cònda volta, ala badèssa vs Ø

«*Da + art.*»:

dal'Anco.nèlla vs dall'Ischia

¹ Castellani ([2002] 2009: 932-933).

«In + art.»:
nel'ottan.tùno vs \emptyset
nela casa vs *nell'àltra faccia, nell'isola*

mancano ess. con le preposizioni *con* e *su*.

Castellani ha cura di trarre le conseguenze di tale constatazione sul versante filologico allorché osserva che «ha un'importanza considerevole» sia *a)* «per la datazione dei manoscritti» che *b)* per «la scelta delle forme da adottare nell'edizione critica dei testi fiorentini a tradizione plurima» (p. 933).

L'A. data altresì tale legge, fissando nel contempo un discrimine temporale del mutamento da tale alternanza alla sua neutralizzazione a favore della geminazione in entrambi i contesti sintagmatici: «Il tipo moderno, con *l* doppia in ogni posizione, si diffonde a Firenze solo nelle generazioni nate dopo il 1280». «Le prime attestazioni consistenti che io conosca – precisa ancora Castellani – sono nei ricordi di Francesco del Bene, nato nel 1284 o 1285» (*ibid.*).

E come termine *post quem* Castellani precisa che «La regola era ancora pienamente in vigore presso le generazioni nate intorno al 1265: è applicata con quasi matematica esattezza, per esempio, da Francesco Malognani e Benedetto Becchi, commilitoni di Dante nell'esercito di Campaldino» (*ibid.*). Ed è applicata anche «dall'Amico di Dante nel codice Vaticano 3793, dal copista del codice Magliabechiano VII 1035 dell'*Intelligenza*, da Paolino Pieri [...], da Francesco da Barberino» (*ibid.*). La conseguenza estrema è che «occorrerà rivedere, per ciò che riguarda questo fenomeno, le edizioni di tutte le opere dantesche» (*ibid.*).

1.1. *Fortuna della «legge Castellani» presso i filologi*

La regolarità della distribuzione di /l/ scempia e /ll/ geminata è stata ben accolta dai filologi e accettata come «legge»² e quindi definita con riferimento alla paternità come «legge Castellani».

Di recente Frosini (2016: 621-622) ha infatti ripreso le osservazioni della «legge Castellani» ([2002] 2009), ricordandone l'applicazione di Pirovano (2015a/b) nella sua edizione della *Vita Nova*. Lo

² Sul problema teorico della nozione di «legge» cfr. ora Tomasin (2016: 61-67).

stesso Pirovano (2015a: 187-188) richiamando le annotazioni in tal senso di Schiaffini ([1926] 1954) e Parodi ([1896] 1957) nella *Divina Commedia*, precedenti a Castellani ([2002] 2009), dichiara di aver introdotto nell'edizione della *Vita Nova* le alternanze scempia/geminata di *l//ll* suggerite dalla «legge Castellani», indicate nella «Nota al testo»³, ma di aver optato per la più moderna non univerbazione («de lo» ecc.) rispetto alla grafia univerbata («delo», ecc.) di Castellani («ostiche per un lettore contemporaneo» p. 188).

Larson (2002: 522-524) conferma la bontà della «legge Castellani» con ulteriore esemplificazione e poi in Larson (2012: 1542) segue la lezione di Castellani (2002), senza parlar più di «legge Castellani», ampliandone la esemplificazione e criticando la grafia non univerbata («a la», ecc. anziché «ala» nelle edd. moderne).

Anche Andreose (2012: 631, § 3.3. *Il sintagma preposizionale*), critica la grafia analitica, non univerbata (*de lo*, ecc. anziché «delo» univerbato, sintetico), rinviando a Larson 2012.

Petrucci (2003: 99-105) «Le preposizioni articolate con *l* scempia e doppia», accoglie le analisi di Castellani, senza parlare di «legge Castellani» (in part. pp. 99, 104-105).

2. La «legge» sincronica di Castellani e la fonologia metrica dei piedi del toscano del '200

La «legge» sincronica di Castellani si configura come regola morfofonologica dell'articolo determinativo nelle preposizioni articolate, così formulabile:

(1) /l/ → /ll/ _____ + V (tonica)

(2) /l/ → /l/ / _____ + V (atona)

ovvero:

(1) (C)V1 → (C)Vll _____ + V (tonica), es. (*d*)*all'òro*,

formando sillaba chiusa di un piede degenere, ess. (*d*)*al.l'òro*; *del.l'àlro*.

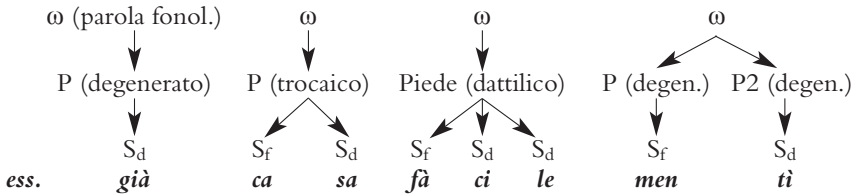
(2) (C)V1 → (C)Vl _____ + V (atona), C, ess. *del'amìco*, *dela càsa*,
ala badèssa,

formando sillaba aperta di un piede bisillabico (trocaico), ess. ***de.l'a.mìco***, ***de.la. càsa***, ***a.la. badèssa***.

³ Pirovano (2015a), «Criteri di trascrizione» punto r.

Può essere utile analizzare la «legge Castellani» all'interno della fonologia metrica (Nespor 1993, capp. VII-VIII e Savoia 2014, cap. 11), passando dal livello delle unità fonematiche e prosodiche alla struttura della parola fonologica in «piedi».

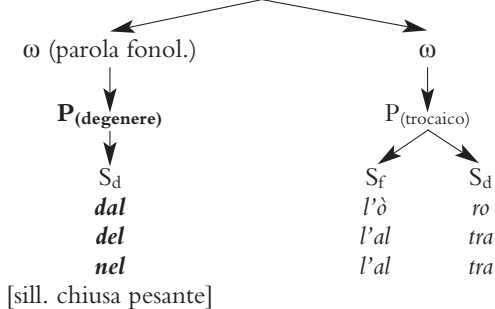
In italiano la parola fonologica (indicata con ω omega) può essere costituita da uno-due-tre piedi (P). Il piede (P), identificabile a partire dall'accento forte del lessema, può a sua volta essere formato da una-due-tre sillabe (S), di cui la prima tonica (forte: S_f) e le altre atone (deboli: S_d), sicché si possono avere piedi dattilici (con tre sillabe), trocaici (con due sillabe), escludendo per l'italiano i piedi giambici (con la seconda sillaba tonica o forte). Se la parola fonologica è formata da un solo piede (atono), quest'ultimo si considera «degenerato» (o «ridotto»). Il ritmo dell'italiano risulta così prevalentemente di tipo trocaico, secondariamente dattilico, ma non giambico. Schematizzando:



Proviamo a questo punto a visualizzare negli schemi (1), (2), (3) la struttura prosodica in piedi delle preposizioni articolate del toscano del '200, sopra esemplificate da Castellani. Lo schema (*1.bis) è asteriscato in quanto assente.

TOSCANO DEL '200

(1) ϕ (sintagma fonologico delle prep. art. masch./femm.)



- (*1.b) \emptyset (sint. fonologico delle prep. art. masch./femm.)
-
- (2) \emptyset (sintagma fonologico delle prep. art. masch./femm.)
-
- (3) \emptyset (sint. fonologico delle prep. art. femm.)
-

Come si può osservare, il toscano del '200 presenta una strutturazione sillabica dicotomica: lo schema (1) con sillaba chiusa pesante delle prep. art. masch./femm. del P degenere si contrappone agli schemi (2) e (3) con sillaba aperta pesante delle prep. dei piedi trocaici. Nel contempo è assente, come evidenzia lo schema (*1.b), la struttura con sillaba aperta leggera del P degenere.

A. Castellani ([1958] 1980), in «Un libro di conti di banchieri fiorentini del 1211», aveva menzionato il caso della «l doppia» con sillaba seguente accentata, es. *dell'asino* e de «la l scempia [prevalentemente] o doppia dinanzi a parola cominciante con vocale», ess. *a*

l'Askolto, dell'Avogadro (§ 20 «Articolo determinativo e preposizioni articolate» pp. 130-131).

3. La fonologia metrica dei piedi dell'italiano contemporaneo

Contrastivamente facciamo seguire gli schemi (1), (2) (3) relativi alle preposizioni art. del toscano dei secoli successivi ovvero dell'it. contemporaneo.

ITALIANO MODERNO

- (1)
- φ (sintagma, prep. art. masch./femm.)
- | | |
|---------------------|-------------------------------|
| ω (parola fonol.) | ω |
| ↓ | ↓ |
| P (degenere) | P (trocaico) |
| ↓ | ↙ ↘ |
| S _d | S _f S _d |
| <i>dal</i> | <i>l'ò</i> <i>ro</i> |
| <i>dal</i> | <i>bim</i> <i>bo</i> |
| <i>dal</i> | <i>l'àl</i> <i>tra</i> |
- [sill. chiusa pesante]
- (2)
- φ (sintagma, prep. art. masch./femm.)
- | | |
|-------------------------------|-------------------------------|
| ω (parola fonol.) | ω |
| ↓ | ↓ |
| P (trocaico) | P (trocaico) |
| ↙ ↘ | ↙ ↘ |
| S _f S _d | S _f S _d |
| <i>dal</i> <i>l'a.</i> | <i>mì</i> <i>co/a</i> |
- [sill. chiusa pesante]
- (3)
- φ (sintagma della prep. art. femm.)
- | | |
|-------------------------------|-------------------------------|
| ω (parola fonol.) | ω |
| ↓ | ↓ |
| P (trocaico) | P (trocaico) |
| ↙ ↘ | ↙ ↘ |
| S _f S _d | S _f S _d |
| <i>dal</i> <i>la</i> | <i>ca</i> <i>sa</i> |
- [sill. chiusa pesante]

Come si può rilevare, il toscano trecentesco e quindi l'italiano contemporaneo mostra una strutturazione sillabica simmetrica: tutti e tre gli schemi (1), (2) e (3) presentano la sillaba chiusa e pesante delle prep. art. sia del Piede degenerare che di quelli trocaici.

Il passaggio dal toscano del '200 a quello dei secoli successivi (con inevitabile fase di oscillazioni nel '300) è stato quindi determinato da una tendenza alla omogeneizzazione strutturale del tipo di sillaba: chiusa (e pesante) in tutti i tipi di preposizioni articolate.

3.1. *Il paradigma delle preposizioni articolate dell'italiano contemporaneo*

Il paradigma delle proposizioni semplici – tutte monosillabiche – presenta 4 unità in quanto sillabe aperte (*di, a, da, su, fra/tra*) e tre chiuse (*in, con, per*).

Ma il rapporto tra sillabe aperte e sillabe chiuse si inverte, come si è sopra rilevato, a favore delle sillabe chiuse nel caso delle preposizioni articolate, per lo più bisillabiche, con la prima sillaba chiusa (e pesante):

- del, del.lo, del.l'* + Voc (atona/tonica), *dei, de[λ.λ]i, de[λ.λ']*;
- del.la, del.l'* + Voc (atona/tonica), *del.le*;
- al, al.lo, al.l'* + Voc (atona/tonica);
- al.la, al.l'* + Voc (atona/tonica), *al.le*;
- dal, dal.lo, dal.l'* + Voc (atona/tonica), *dai, da[λ.λ]i, da[λ.λ']*;
- dal.la, dal.l'* + Voc (atona/tonica), *dal.le*;
- nel, (it. ant. in el), nel.lo, nel.l'* + Voc (atona/tonica), *nei, ne[λ.λ]i, ne[λ.λ']*;
- nel.la, nel.l'* + Voc (atona/tonica), *nel.le*;
- col, con il, con lo, con l'* + Voc (atona/tonica), *coi, con i, co[λ.λ]i, co[λ.λ']* + Voc (atona/tonica);
- con la, con l'* + Voc. (atona/tonica), *col.la, col.l'* + Voc (atona/tonica), *col.le*;
- sul, sul.lo, sul.l'* + Voc. (atona/tonica), *sui, su[λ.λ]i, su[λ.λ']* + Voc (atona/tonica);
- sul.la, sul.l'* + Voc (atona/tonica) *sul.le*;
- per il, per lo, per l'* + Voc (atona/tonica), *pel, per la, per l'* + Voc (atona/tonica), *PELLA, pel.l'* + Voc. (atona/tonica), *pei, pe[λ.λ]i, pe[λ.λ']* + Voc. (atona/tonica);
- fra'l* (it. ant.).

4. Le preposizioni articolate in diacronia (dal latino all'italiano)

In prospettiva storica – nel passaggio dal latino al toscano – stando a Tekavčić (1972: 132-135, §§ 591-593)⁴, le preposizioni articolate vanno interpretate sempre come geminate:

- lat. *de + illa* → *d + illa* > it. *della, dell'*;
de + illum → *d + illum* > it. *dello, dell', del*;
 lat. *ad + illa* → *ad + la* > it. *alla, all'*;
 lat. *de + ab + illa* → *dab + lla* > it. *dalla, dall'*;
 lat. *in + illa* > it. *nella, nell'*;
 lat. *cum + illa* → *con illa* > it. *con la, con l', colla, coll'*;
 lat. *sub + illa* > it. *sulla, sull'*;
 lat. *për + illa* > it. *per la, per l', pella, pell'*;
 lat. *infrā + illum* > it. *fra'l*.

E quindi le grafie analitiche non unverbate colte («de la», ecc.) andrebbero interpretate come riflesso di una pronuncia non degeminata, ma geminata, ovvero come grafie analitiche colte non-fonetiche.

La diversa grafia «*nel + Voc. atona*» (es. «del'amico» e non già «*dell'amico») vs «*nell + Voc. tonica*» (es. *nell'oro* e non già «*nel'oro») dei testi toscani del '200 obbliga invece a ipotizzare una diversa pronuncia delle due grafie, e quindi una diversa consapevolezza metalinguistica dell'amanuense; altrimenti la grafia avrebbe dovuto essere la stessa (o geminata o scempia nelle due distribuzioni: *dell'amico = nell'oro*, oppure *de l'amico = ne l'oro*).

Rohlf's (1967: 101-102, § 414) da parte sua riporta questi ess.: *nel (in el), del (d'el), al, dal, col, ne lo, de lo, ne la, de la, de le, dei (de')*, *ai, de gli, a llo, a lle, con la, per la, per lo*, con esempi tratti dal *Novellino* (ed.?), dove ricorrono sia forme scempie (*de la panca, ne la staffa, ne la fontana, de l'arci.vescovo, a la porta, a li altri*) che geminate (*all'altro*), con oscillazioni (*alla porta, alle loggie, colli àltri*) non riconducibili alla «legge Castellani». E ricorda altresì che «Ancor Dante usa *de lo* e *ne la* in rima con *cielo* e *cela*», ecc.; Pirovano (2015b: 187) con Paro-

⁴ Meno soddisfacente Tekavčić (1980: 106-108, §§ 460-460.5); Lausberg (1971: §§ 743-745) non si sofferma sulle preposizioni articolate, se non *en passant* su *nello* (§ 744).

di ([1896] 1957) e Schiaffini ([1926] 1954: 268-273) cita in Dante: «*ne la : ceta*» (in Purg. XVII, 54-55)⁵; «*cielo : ne lo : candelò*» (in Par. XI, 11-13-15)⁶.

4.1. Degeminazione nel romanesco del '200

Con riferimento al romanesco del '200, Bertoletti (2011b: 189) osserva che si «ha [...] l'impressione che nel Duecento a Roma il tipo *dela* fosse nettamente prevalente; *della* (destinato a imporsi nel Trecento) non si è però sostituito a *dela* secondo un'evoluzione diacronica lineare, dato che non pochi esempi del tipo con *ll* si affacciano già nel sec. XI».

4.2. Degeminazione settentrionale e degeminazione del toscano duecentesco

Sulla degeminazione in area settentrionale, e nelle preposizioni articolate del milanese di Bonvesin si sofferma Bertoletti (2011a: 60-62), per es. *de l'hom, de l'homo, de l'hòspital, de l'ogio, de l'inimìgo, de l'èternal sozerno, del mondo, de l'honor*; – *de li soi ben, de l'instrumenti, de li peregrin*; – *de l'aqua, de le donne, de le cortesie*, ecc.

Con riferimento alla rotacizzazione /l/ > /r/ nel veneto, lo stesso autore sottolinea il parallelismo tra milanese e fiorentino: «nel milanese antico [...] valeva una legge del tutto simile a quella che nei dialetti antichi centromeridionali compreso il fiorentino⁷, fa sì che la *elle* delle preposizioni articolate si conservi doppia solo davanti a vocale accentata: quindi *dela casa, del'amico*, ma *dell'oro* nel fiorentino duecentesco, così come nel milanese di Bonvesin si ha *dra corte, dr'inùria*, ma *de l'àqua*» (p. 63).

Invero la esemplificazione di Bonvesin fornita dall'autore non sembra sempre coerente, ma ricca di oscillazioni negli stessi contesti: *del'heresia e dr'inùria* («dell'(a)»: *del'* e *dr'* dinanzi a vocale atona); – *dra morte e de la mare* («della»: *dra* e *de la* dinanzi a cons.); – *dre peze e de le donne* («delle»: *dre* e *de le* dinanzi a cons.); – *dr'imperator e de*

⁵ «Questi è divino spirito, che ne la / E col suo lume sè medesmo ceta».

⁶ «quando, da tutte queste cose sciolto, / con Bèatrice m'era suso in cielo / cò tanto gloriosamente accolto. / Poi che ciascuno fu tornato ne lo / punto del cerchio in che avanti s'era, / fermossi, come a candellier candelò».

⁷ Come ha dimostrato Castellani ([1958] 1980) e Castellani ([2002] 2009).

l'honor («dell'(o)»: *dr* e *de l'* dinanzi a voc. atona); – *dri toi* e *de li grezi* («dei»: *dri* e *deli* dinanzi a cons.); – invece solo: *dei àngeli*, *dei òrfanai* («degli»: *dei* + voc. ton.); – *deli spiriti*, *de li straviai* («degli»: *deli* + *s* impura).

Non si avanza altresì l'ipotesi che la degeminazione del toscano del '200 ($ll > l$) possa essere dovuta ad interferenza con la degeminazione-lenizione ($l > r$) settentrionale:

milan. (riduzione-lenizione-rotacismo) *dra còrte* VS milan. (forte) *de l'àqua*;
 tosc. (riduz.-leniz.-degemin.) *de la corte* VS tosc. (forte) *nell'altra*.

Ovvero:

milan. (riduzione-lenizione-rotacismo) *dra còrte* ≡ tosc. (riduz.-leniz.-degemin.) *de la corte* e
 milan. (forte) *de l'àqua* ≡ tosc. (forte) *nell'altra*.

L'es. toscano *de la corte* e l'es. mil. *de l'aqua* sono infatti solo apparentemente entrambi degeminati, e vanno invece strutturalmente interpretati il tosc. (*de la corte*) come es. di degeminazione (in quanto opposto a *all'altra*), ma il mil. (*de l'aqua*) come es. di *l* forte in quanto opposto al più debole *r* (*dr'inùria*, *dra corte*). La forza di sonorità (cfr. Nespor 1993: 92) di /l/ è maggiore di quella di /r/, visto che l'evoluzione va nella direzione $ll > l > r$ e non già: $*r > l$).

5. Sintesi

Possiamo in conclusione così sintetizzare l'analisi fin qui condotta. Castellani ([2002] 2009) ha formulato in maniera sobria «la legge che riguarda la degeminazione della laterale anteprotonica nelle preposizioni articolate dell'italiano antico (*l* scempia davanti a parola cominciante per consonante, come in *dela càsa*, [*ala badèssa*] e davanti a parola cominciante per vocale atona, come in *del'amico*, mentre davanti a vocale tonica rimane intatta, dalle origini fino a oggi, la -*ll-* dell'articolo derivante da ILLE, come in *dell'òro* [*dell'altro*])».

La «legge» sincronica di Castellani, che ha avuto ampia recezione presso i filologi, si configura come regola morfofonologica dell'articolo determinativo nelle preposizioni articolate:

(1) /l/ → /ll/ _____ + V (tonica)

(2) /l/ → /l/ / _____ + V (atona)

ovvero:

(1) (C)V1 → (C)Vll _____ + V (tonica), es. *(d)all'òro*,
formando sillaba chiusa e leggera di un piede degenero, ess. **(d)al.l'òro**;
del.l'àltro

(2) (C)V1 → (C)Vl _____ + V (atona), C, ess. *del'amìco, dela càsa,*
ala badèssa,
formando sillaba aperta e pesante di un piede bisillabico (trocaico),
ess. **de.l'a.mìco, de.la. càsa, a.la. badèssa**.

Il passaggio dal toscano del '200 a quello dei secoli successivi (con inevitabile fase di oscillazioni nel '300) all'italiano contemporaneo, in cui invece le prep. art. presentano sempre la geminazione di *l*, si configura allora come tendenza alla omogeneizzazione strutturale del tipo di sillaba: chiusa (e pesante) in tutti i tipi di preposizioni articolate.

Si avanza altresì l'ipotesi che la degeminazione del toscano del '200 (*ll > l*) possa essere dovuta ad interferenza con la degeminazione-lenizione (*l > r*) settentrionale:

milan. (riduzione-lenizione-rotacismo) *dra còrte* VS milan. (forte)
de l'àqua;

tosc. (riduz.-leniz.-degemin.) *de la corte* VS tosc. (forte) *nell'altra*.

Ovvero:

milan. (riduzione-lenizione-rotacismo) *dra còrte* ≡ tosc. (riduz.-
leniz.-degemin.) *de la corte* e

milan. (forte) *de l'àqua* ≡ tosc. (forte) *nell'altra*.

6. Sommario

La lettura dei titoli dei paragrafi in sequenza potrà alla fine fungere da 'riassunto' dell'analisi:

1. La «legge Castellani» 2002
 - 1.1. Fortuna della «legge Castellani» presso i filologi
2. La «legge» sincronica di Castellani e la fonologia metrica dei piedi del toscano del '200
3. La fonologia metrica dei piedi dell'italiano contemporaneo

- 3.1. Il paradigma delle preposizioni articolate dell'italiano contemporaneo
4. Le preposizioni articolate in diacronia (dal latino all'italiano)
 - 4.1. Degeminazione nel romanesco del '200
 - 4.2. Degeminazione settentrionale e degeminazione del toscano duecentesco
5. Sintesi

BIBLIOGRAFIA

- Andreose, Alvise, 2012. «Il sintagma preposizionale», in Salvi / Renzi, cap. 18, pp. 617-714 e bibliografia pp. 1609-1614.
- Bertoletti, Nello, 2011. «Clemente Merlo e di dialetti lombardi (con una postilla sul rotacismo nel milanese antico)», in *L'Italia dialettale*, 72, pp. 47-69.
- , 2011b. «Nuove briciole di romanesco antico», in *Lingua e Stile*, 46, pp. 177-223.
- Castellani, Arrigo, [1958] 1980. «Un libro di conti di banchieri fiorentini del 1211. Nuova edizione e commento linguistico», in Id. *Saggi di linguistica e filologia italiana e romanza (1946-1976)*, 3 voll., Roma, Salerno, vol. II, pp. 73-140.
- , [2002] 2009. «I più antichi ricordi del primo libro di Memorie dei frati di penitenza di Firenze, 1281-7», in Id. *Nuovi saggi di linguistica e filologia italiana e romanza (1976-2004)*, a cura di Valeria Della Valle et alii, 2 voll., Roma, Salerno Editrice, vol. II, pp. 924-948.
- Frosini, Giovanna, 2016. «Linguistica e filologia», in Sergio Lubello (a cura di), *Manuale di linguistica italiana*, Berlin-Boston, De Gruyter, pp. 612-632.
- Larson, Pär, 2002. «‘Stiamo lavorando per voi’. Per una maggiore collaborazione tra filologi e storici della lingua italiana», in *Verbum*, 4, pp. 517-526.
- , 2012. *Fonologia*, in Salvi / Renzi, 2012, vol. II, cap. 42, pp. 1515-1546 e bibl. pp. 1675-1678.
- Lausberg, Heinrich, 1971. *Linguistica romanza*, 2 voll., Milano, Feltrinelli (tr. di *Romanische Sprachwissenschaft*, Berlin, De Gruyter, 1967).
- Nespor, Marina, 1993. *Fonologia*, Bologna, il Mulino.
- Parodi, Ernesto Giacomo, 1896 [1957]. *Lingua e Letteratura*, a cura di Gianfranco Folena, con un saggio introduttivo di Alfredo Schiaffini, Venezia, Neri Pozza, 1957.
- Petrucci, Livio, 2003. «La lettera dell'originale dei 'Rerum vulgarium fragmenta'», in *Per leggere*, 3, pp. 67-134.
- Pirovano, Donato, 2015a. «Nota al testo», in Dante Alighieri *Vita Nuova*, a cura di Donato Pirovano / Marco Grimaldi, vol. I, Roma, Salerno Editrice.

- , 2015b. «Il manoscritto chigiano L VIII 305 della biblioteca apostolica vaticana e *La Vita Nuova*», in *Carte Romanze*, 3, pp. 157-221.
- Rohlf, Gerhard, 1967. *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, vol. II *Morfologia*, Torino, Einaudi [tr. di *Historische Grammatik der italienischen Sprache und ihrer Mundarten*, vol. II, *Formenlehre und Syntax*, Bern, Francke, 1949].
- Salvi, Giampaolo / Lorenzo Renzi, 2012 (a cura di). *Grammatica dell'italiano antico*, 2 voll., Bologna, il Mulino.
- Savoia, Leonardo Maria, 2014. *Introduzione alla fonetica e alla fonologia*, Bologna, Zanichelli.
- Schiaffini, Alfredo, [1926] 1954. *Testi fiorentini del Duecento e dei primi del Trecento*, con introduzione, annotazioni linguistiche e glossario, Firenze, Sansoni.
- Tekavčić, Pavao, 1972. *Grammatica storica dell'italiano*, vol. II *Morfosintassi*, Bologna, il Mulino.
- , 1980. *Grammatica storica dell'italiano*, vol. II *Morfosintassi*, Bologna, il Mulino.
- Tomasin, Lorenzo, 2016. «Su un'equivoca 'legge' dell'italiano antico e sul concetto di 'legge' nella linguistica storica romanza», in *Revue de linguistique romane*, 80, pp. 45-71.

Antonio Sichera

TRA DESIDERIO E CORPO.
BREVI NOTE SULLA 'QUESTIONE PROVENZALE'
NELLA LETTERATURA ITALIANA DEL NOVECENTO

1. *Introduzione*

Porre la questione della presenza della lirica provenzale nella letteratura italiana, e in particolare in quella contemporanea, significa ovviamente mettersi di fronte ad un compito enorme (e in questa sede improponibile). I Provenzali agiscono sin dall'inizio e potentemente sulla nostra esperienza letteraria, fissandone alcune coordinate fondative. In questo senso, i poeti del *trobar* sono dei maestri indiscussi e dei punti di riferimento certi. D'altronde, la loro influenza sul piano metrico, retorico e linguistico è stata ampiamente studiata, pur restando un capitolo sempre potenzialmente aperto¹. Riflettendo brevemente sul tema in onore di una provenzalista di vaglia, vorrei invece concentrare la mia attenzione sul significato profondo della lirica in lingua d'oc. Intendo dire che l'apporto dei poeti provenzali, oltre ad essere squisitamente verbale, è stato anche (e per certi versi soprattutto) simbolico: essi hanno istituito un modo tipico di trattare e di agire la relazione d'amore, e il desiderio ad essa correlato, che è diventato un modello per tutta la lirica futura in Italia e in Occidente.

Ciò prescinde per molti rispetti da una ricognizione relativa a scambi puntuali tra autori o scuole, andando invece a toccare un nodo teorico sempre vivo, che ha a che fare con la storia stessa del-

¹ Per un quadro generale cfr. Mancini (1991).

l'Occidente, con i suoi codici culturali e le sue convenzioni espressive. I trovatori sono infatti in maniera coerente, al contempo, i più alti cantori della relazione amorosa e i loro più rigorosi codificatori nel senso della distanza, della strutturale necessità della mancanza. Il gioco dell'alterità prevede nel canone trobadorico l'esaltazione dell'oggetto assente e la simultanea certezza che il mantenimento del desiderio implichi il suo dispiegamento su un piano assolutamente immaginale, pena l'immediato esaurimento della sua carica creativa. Perché il desiderio non resiste alla relazione reale, non può avere a che fare con la carne. Dove c'è possesso c'è consumazione dell'aura. Solo il pensiero dell'altro/altra nutre e sublima il cantore, nello spazio puro dell'anima. Rispetto, dedizione assoluta, gratitudine e intensità amorosa esigono l'istituzione della mancanza, il vagheggiamento del corpo ma mai la sua epifania reale, la sua manifestazione carnale. La forma dell'amore viene costruita dai trovatori sulla base di una fissazione del tempo al suo eterno principiare, alla reiterazione dell'inizio. Perché se il tempo fluisce e si sporca nella storia l'incanto svanisce e a prevalere è la banalità, la piattezza impensabile del quotidiano, che si pone per statuto fuori da ogni possibilità di canto. Né si può pensare uno spazio fuori dal canto stesso quale luogo dell'incontro: l'amata è sempre in un altrove, e il luogo ultimo dell'incontro è la poesia, il componimento che raggiunge grazie alla sua assoluta potenza comunicativa.

Ecco, in queste poche righe che seguono vorrei solo cogliere sinteticamente i termini essenziali in cui questo grande tema si pone e si declina in tre esperienze letterarie paradigmatiche del Novecento italiano. Il che equivale a chiedersi in maniera bruciante e quasi intuitiva che tipo di rapporto intrattengono con i provenzali le grammatiche del desiderio di tre scrittori che coprono emblematicamente l'arco cronologico del secolo scorso, dai suoi esordi (Pirandello) al suo cuore (Pavese) fino ai cambiamenti radicali successivi alle grandi trasformazioni sociali ed economiche degli anni Sessanta e Settanta, che formano i presupposti degli sviluppi del Novecento fino alla globalizzazione (Pasolini). Naturalmente tali affondi non seguiranno meccanicamente una scansione cronologica ma cercheranno di insistere sul tempo più proprio dell'incontro o dell'influsso della lirica dei trovatori sugli autori posti in rilievo.

2. Pirandello provenzale

Il profilo di Pirandello quale filologo romanzo è stato schizzato in maniera precisa anni or sono proprio da Margherita Spampinato², né sono mancate nel tempo incursioni specifiche sugli interessi pirandelliani per la letteratura romanza e per la poesia in lingua d'oc in generale³. Alcuni dati sono ormai consolidati, a partire dalla vocazione filologica di Pirandello e dal suo famoso litigio con Onorato Occhioni che lo costringe a lasciare Roma alla volta di Bonn, su consiglio di Ernesto Monaci, pronto ad inviare in maniera mirata il proprio allievo alla scuola di Wendelin Förster, l'erede di Diez sulla cattedra di filologia romanza di Bonn, allora eccezionalmente in auge, sia per la tradizione che per la vastità della biblioteca istituita dai grandi filologi romanzi. Né si discute più della ispirazione 'provenzale' di *Pasqua di Gea*, dove la lirica dei trovatori, a cui Pirandello si è avvicinato tra l'altro grazie alla *Crestomathie provençale* di Karl Bartsch, viene interpretata come una sorta di rottura decisa con l'oscurantismo medievale: è l'inno all'amore che giunge dalla Provenza e rompe con la rimozione della gioia di vivere e dell'erotismo, tipica del Medioevo (ma la passione per Jenny Schultz-Länder non ha certo un ruolo secondario in tutto questo). Il giovane Pirandello poi, al rientro da Bonn, collabora ad una rivista di ispirazione provenzale come *Il Folchetto* e traduce anche in italiano una lirica del trovatore citato da Dante.

Già nel 1890, però, in *La menzogna del sentimento nell'arte*, il critico siciliano 'in erba' – Pirandello ha al tempo poco più di vent'anni – esprime profonde riserve nei confronti della lirica trobadorica in quanto affinato organismo di convezioni e di strategie formali che alleggeriscono fino a farlo svanire il peso del sentimento amoroso nella poesia, ridotta a suo modo di vedere ad *ars retorica*, a elaborazione mentale priva di autentica sincerità: «fatta, insomma, più con la testa che col cuore»⁴.

² Spampinato (1996: 461-490).

³ Non si dimentichi, in questo contesto, la documentazione fornita dalla Biblioteca Museo di Agrigento. Cfr. Pirandello 1998.

⁴ Pirandello ([1890] 1977: 872); Pirandello si rende conto benissimo, al di là di discutibili giudizi di valore, della natura di pietra angolare propria della lirica provenzale in Occidente: «Le canzoni provenzali son la fonte dalla quale per molti secoli la poesia derivò in gran parte il suo linguaggio convenzionale» (ivi, p. 877).

È bene notare come sia nel primo che nel secondo caso – sia quello dell’adesione del libro di poesia dedicato alla dea Primavera, che quello della critica esplicita ai provenzali, argomentata nel saggio del 1890 – le posizioni di Pirandello siano a dir poco approssimative. L’entusiasmo ideale e la riserva di tipo estetico si basano su reazioni quasi istintive, seppur nutrite di studio e di conoscenza specifici. Per il nostro obiettivo, però, sia l’iniziale adesione che le considerazioni del saggio giovanile sono una traccia da seguire, se non una guida illuminante. Esse lasciano intravedere il senso di un’adesione e di una resistenza.

Per un verso, infatti, Pirandello fu un grande riformulatore, in termini per alcuni riguardi estremi, della teoria dell’agire letterario che ha in Occidente un chiaro *fundamentum* provenzale. Soprattutto nelle sue elaborazioni teoriche, e nelle opere collocate cronologicamente dopo *L’Umorismo*, lo scrittore agrigentino pensò e difese strenuamente il potere e il senso di una chiusura della letteratura nel suo spazio proprio, in forza della sua capacità di creare con l’immaginazione tasselli ed eventi di realtà ben più veri e vivi di quelli propri della comune, banale quotidianità. Pirandello cioè fu radicalmente un esponente del verbo della salvezza letteraria, che per realizzarsi deve staccarsi da ogni contaminazione con la realtà materica. Da questo punto di vista, la parola letteraria, nella sua autonomia, rappresenta, alla maniera del *trobar*, il vero luogo dell’esperienza, il segreto ultimo di una fissazione del tempo che mettendo da parte il corpo è ormai in grado di competere con la morte. Il dolore della distanza dalla vita da parte dell’*auctor* è la condizione di una esperienza che può sostituire la relazione e stabilirne i codici, seppur rovesciati e straniati.

Per un altro verso, però, Pirandello – sin dai suoi inizi – non perse mai il contatto con le origini siciliane, con la terra e la vita, con quella nostalgia del corpo e dell’Eden che attraversa la sua opera. L’assenza del corpo è la forza della letteratura, insomma, ma anche il suo limite. La concentrazione provenzale sul potere della poesia, che richiede la mancanza della carne, non poté mai convincere fino in fondo il ‘poeta’ del *Mattia Pascal* e dei *Sei personaggi*. La condizione beatifica creata dalla parola – anche quando l’oggetto della sua *poiesis* fossero il dolore, lo smarrimento, la morte – non può compensare per Pirandello la perdita della *sarx*, né saturare l’esigenza di una sal-

vezza che non abbandoni al regime del nulla i corpi e le relazioni reali degli uomini. L'esigenza delle cose, il bisogno di andare 'al di là della testa', espressa dal saggista della *Menzogna del sentimento nell'arte*, resisterà nel cosmo pirandelliano fino al fascinoso colloquio notturno di Ilse e del Conte nei *Giganti della Montagna*, allo spirare di tutto⁵.

3. Pavese e la Provenza (attraverso Petrarca)

Un discorso sul provenzalismo di Pavese non può puntare anzitutto sul riscontro filologico. I poeti del *trobar* facevano parte della biblioteca di Pavese, ma per uno scrittore che ha fatto della figura femminile il fulcro di tutta la sua opera non si tratta di andare in cerca di citazioni o riferimenti. È il sistema semantico di Pavese che costantemente si confronta con i caratteri distintivi della *Domina* provenzale, secondo una trafilata che ha in Petrarca il suo punto di approdo e insieme il suo termine ultimo di confronto. In verità, il Pavese del primo *Lavorare stanca*, quello del 1936, sembra prendere le mosse da un fortissimo moto antitrobadorico. La donna del suo primo libro è infatti una creatura puramente carnale, al limite della mancanza di spirito, puro strumento del ciclo della vita, dove ella viene prima assoggettata al possesso dell'uomo e poi alla generazione dei figli con la relativa offerta del sangue⁶.

Ma già nell'esperienza poetica degli inizi, lo spreco del desiderio e della sua energia nel gioco mondano dei corpi provoca una corrente di pensiero alternativa, tesa al rinvenimento di una modalità di preservazione del desiderio stesso. Il giovane Pavese ritiene cioè che il ciclico riproporsi della vita, tesa a sfruttare letteralmente il desiderio per i suoi scopi riproduttivi (secondo una linea filosofica che va da Hegel a Schopenhauer) debba essere contrastato da un movimento opposto, mirante ad una preservazione dell'intangibilità del *desiderium*. Essa si ottiene tramite l'adesione alla collina-madre, in un movimento regressivo che fa della fusione con la terra originaria e dell'esposizione del corpo nudo alla natura assoluta la via di un mantenimento indefinito della tensione originaria, di quel desiderio che

⁵ Cfr. Sichera (2005).

⁶ Cfr. Sichera (2015).

non si sfianca nella carne della donna ma resta sempre puro e incipiente. Una distanza mirifica dunque, ma conquistata in una rinnovata simbiosi materna. Non ci può essere la donna all'orizzonte di questa torsione verso gli inizi.

Quando si affaccerà alla seconda stagione della sua poesia e amplierà *Lavorare stanca* con l'edizione Einaudi del 1943, Pavese inclinerà però verso un profilo della donna profondamente diverso, ispirato a caratteri di levità e di inattingibilità volti a creare il mito di una figura femminile dal sapore angelico, stilnovistico. Ma lì dove la donna si allontana e appare quale meta irraggiungibile del desiderio, secondo i canoni della relazione 'provenzale', la sua distanza – confermata dalle liriche di *La terra e la morte* e di *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* – non si configura in Pavese come preservazione della purezza del desiderio attraverso il canto, ma bensì tensione inesausta e sfiancante, nostalgia divorante dell'uomo solo, che sente la donna alta e lontana proprio in quanto inafferrabile per il soggetto che a lei e al suo corpo aspira. L'elevazione della donna sulla linea del *trobar* non prelude in Pavese ad una disposizione lirica di isolamento beatifico del desiderio, ma appare come il corrispettivo di una mancanza che ferisce. Su questo crinale si dipanerà il filo del rapporto con Petrarca, sospeso tra istintivo rifiuto di una formalizzazione spirituale del rapporto che rimuova l'urgenza della carne e consonanza con l'aspirazione petrarchesca, recuperata anche da un punto di vista linguistico nella stagione finale della lirica paveseana⁷.

4. Pasolini, un provenzale a Casarsa

La dipendenza della grande lirica pasoliniana dai provenzali è esplicita, dichiarata nella sua radicalità sin dalla famosa epigrafe vidaliana alle *Poesie a Casarsa* («Ab l'alen tir vas me l'aire / Qu'eu sen venir de Proensa! / Tot quant es de lai m'agensa»)⁸ e dalla successiva dedica della *Meglio gioventù* «A Gianfranco Contini - con amor de lohn», che viene a collocare definitivamente tutta la produzione poetica in dialetto di Pasolini nel solco del *trobar*.

⁷ Cfr. Sichera (2015: 73-89).

⁸ Pasolini (1942: 7).

Sul senso del provenzalismo del poeta bolognese si è molto indagato, sia dal punto di vista teorico che da quello linguistico. Pasolini conobbe la produzione in lingua d'oc, la assimilò profondamente, la studiò sulle *Cento liriche provenzali*, l'antologia di Alfredo Cavaliere⁹. Ma questo non vuol dire ovviamente che essa abbia rappresentato per lui un semplice modello da imitare. Sul piano della consonanza ideale, infatti, è chiaro – come notò già Cacciari – che il canto della mancanza levato dal giovane lirico in lingua friulana, pur appoggiandosi all'esperienza dei trovatori ne muta profondamente il segno. L'assenza e la perdita non alludono nelle liriche casarsesi ad una beata frequentazione della «gaia scienza» dei Provenzali (come la chiama Mario Mancini)¹⁰, ma ad un dolore immedicabile scritto nel corpo e nella sua perdita. Ancora una volta insomma, in questo breve sguardo sulla ricezione della lirica provenzale nel Novecento italiano, ci troviamo di fronte ad una ammirazione formale, intimamente sentita, per la perfezione trobadorica, ma al contempo con un sentimento opposto del desiderio e con una inesausta tensione al corpo, comunque lo si voglia concepire.

Quel che nel caso di Pasolini vale la pena di sottolineare è che, tagliata fuori ogni ermeneutica regressiva del movimento originario di Casarsa, ogni possibilità di simbiosi con la Madre e quindi ogni strada di identificazione narcisistica (a Casarsa Narciso muore), non appare giustificata una lettura troppo veloce e scontata in chiave materna del 'dramma' di Casarsa.

Intendo dire che il passato assoluto di Casarsa e la presunta inatingibilità materna riflessa nella ricerca dei corpi-ragazzini restano dimensioni insoddisfacenti e al limite superficiali senza una adeguata considerazione della lirica che Pasolini collocò, come un dialogo di matrice provenzale, alla fine del libro di Casarsa, come un testo molto diverso da tutti gli altri ma appunto per questo decisivo per una corretta interpretazione della Gestalt testuale: mi riferisco a *La Domenica Uliva*. Se si legge questo componimento in un'ottica strutturale e con metodo concordanziale, ci si rende conto del suo costituirsi come centro dinamico di tutte le *Poesie a Casarsa*. Ed allora si potrà cogliere in maniera inequivocabile come l'assenza che si la-

⁹ Cavaliere (1938).

¹⁰ Mancini (1984).

menta a Casarsa, la mancanza che duole, il contatto impossibile non è quello con la «Mari fruta» ma bensì quello con il padre, con l'Altro a cui non per caso il libro è dedicato («A mio padre»). Il desiderio dell'Altro rende Casarsa lontana, assolutamente 'finita' e dunque vagheggiata e terribilmente 'sofferta', perché il poeta non può immettersi nella corrente dei figli che ripetono il volto e la vita dei padri. In questo senso, la chiamata di Casarsa è all'uscire in vista del canto, nei termini di una vocazione cristologica e di una scelta delle tenebre del mondo 'reale' che non blocca il tempo ma gli dà inizio¹¹.

BIBLIOGRAFIA

- Cacciari, Massimo, 1985. «Pasolini “provenzale”?», in *Pier Paolo Pasolini. «Una vita futura»*, Milano, Garzanti.
- Cavaliere, Alfredo, 1938. *Cento liriche provenzali*, Bologna, Zanichelli.
- Mancini, Mario, 1984. *La gaia scienza dei trovatori*, Parma, Pratiche.
- , 1991. *Il punto su: I Trovatori*, Roma-Bari, Laterza.
- Pasolini, Pier Paolo, 1942. *Poesie a Casarsa*, Bologna, Libreria Antiquaria.
- Pavese, Cesare, 1936. *Lavorare stanca*, Firenze, Solaria.
- Pirandello, Luigi, [1890] 1977. «La menzogna del sentimento nell'arte», in Id., *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di Manlio Lo Vecchio Musti, Milano, Mondadori.
- , 1998. *Provenzale. Bonn a/Rh. 1889-90*, Palermo, Regione Siciliana.
- Sichera, Antonio, 2002. «Poesia senza Narciso», in *Contributi per Pasolini*, Firenze, Olschki, pp. 197-216.
- , 2005. *Ecce Homo! Nomi, cifre e figure di Pirandello*, Firenze, Olschki.
- , 2015. *Pavese. Libri sacri, misteri, riscritture*, Firenze, Olschki.
- Spampinato Beretta, Margherita, 1996. «Pirandello filologo romanzo», in *Letterature e lingue nazionali e regionali: studi in onore di Nicolò Mineo*, a cura di Salvatore Claudio Sgroi / Salvatore Carmelo Trovato Roma, Il Calamo, pp. 461-490.

¹¹ Sichera (2002: 197-216).

Domenico Tanteri

LA FANTASCIENZA DI LUIGI CAPUANA

Nell'ambito della produzione complessiva di Capuana, quella che mi accingo ad esaminare non costituisce certo – nel suo insieme – la parte più importante o più significativa; ma proprio per questo motivo, forse, offre alla ricerca un terreno largamente inesplorato, meritevole, comunque, di esser conosciuto.

Già altri studiosi, in ogni caso, hanno parlato di fantascienza a proposito di Capuana: a partire da Enrico Ghidetti, che nell'*Introduzione* all'ampia raccolta (in tre volumi) di *Racconti* dello scrittore di Mineo da lui curata rilevava la «progressiva accentuazione dell'aspetto 'fantascientifico'» dei soggetti delle novelle capuane di genere fantastico e vedeva in «gran parte» dei racconti contenuti nelle raccolte *Il Decameroncino* (1901), *Un vampiro* (1907), *La voluttà di creare* (1911) «una serie di bizzarre o amene divagazioni fantascientifiche»¹; e a seguire con Monica Farnetti², Giovannella Desideri³, Anna Storti Abate⁴, Vittorio Roda⁵ e – arrivando ad anni più re-

¹ Ghidetti (1973: risp. XXII e XLIX). Lo stesso critico tornerà sul punto nella *Prefazione a Notturmo italiano*, dove si legge che Capuana, «nella sua lunga e onorata carriera di novelliere, tenterà accanto alla novella verista, al bozzetto 'regionale' e alla fiaba, il racconto fantastico praticamente in tutte le sue possibili declinazioni, fino ad approdare alla fantascienza di cui rimarrà, da noi, sperimentatore unico (ed ignorato) per oltre mezzo secolo» (Ghidetti 1984: XII). La prima studiosa a "isolare" e a mettere a fuoco questo filone della narrativa di Capuana, comunque, era stata Hilda L. Norman in un articolo del settembre 1938 intitolato *The scientific and the pseudo-scientific in the works of Luigi Capuana* (Norman: 1938).

² Farnetti (1988: 30).

³ Desideri (1989: 980).

⁴ Storti Abate (1989: 158).

⁵ Roda (1996: 22 e 122).

centi – Andrea Cedola, il quale afferma che senz'altro «alla fantascienza appartengono molti dei racconti compresi in *Decameroncino* [...] e in *Voluttà di creare* [...], oltre a novelle sparse...»⁶, e Edwige Comoy Fusaro, che ha pubblicato su Internet una lezione tenuta nel 2013 all'Università di Bochum dal titolo *Luigi Capuana scrittore di fantascienza?*⁷

Del resto, anche uno “specialista” come Gianfranco De Turrís aveva già indicato in Capuana un «precursore della nostra narrativa fantascientifica» e «uno dei padri di questo genere letterario nel nostro Paese» e aveva affermato che «il suo primo racconto» (*Il dottor Cymbalus*), «e due fra quelli che furono i suoi ultimi» (*L'uomo senza testa* [sul quale non sarei tanto d'accordo] e *L'acciaio vivente*) «sono vere e proprie storie di *science fiction* che non sfigurano certo di fronte a quelle, *a loro contemporanee*, dei più famosi nomi inglesi e americani, tedeschi e francesi»⁸.

Ciò premesso, è forse opportuno cercare di precisare qual è la nozione di fantascienza alla quale faccio qui riferimento e – su questa base – individuare un *corpus* dei racconti di Capuana che si possano ascrivere al genere (o sottogenere) narrativo in oggetto (con tutti i margini di relatività e di approssimazione che sono inevitabili in simili operazioni classificatorie).

Considerato che siamo comunque, con Capuana, ancora a uno stadio primordiale, di “protofantascienza”, penso che possiamo qui accontentarci (in funzione retrospettiva) della definizione, per quanto generica e “rudimentale”, che del termine “*scientifiction*” da lui coniato (e poi da lui stesso sostituito – nel '29 – col più fortunato “*science fiction*”) diede, nel 1926, Hugo Gernsback, secondo cui si intende con esso «il tipo di storia alla Jules Verne, alla H.G. Wells, alla Edgar Allan Poe – un affascinante *romance* mescolato ai fatti scientifici e a una visione profetica»⁹; integrandola, magari, con quella proposta da Sam Moskowitz, che così recita:

La fantascienza è un ramo della narrativa fantastica identificabile per il fatto che essa facilita la ‘volontaria sospensione dell’incredulità’ da parte

⁶ Cedola (2007b: 40).

⁷ Comoy Fusaro (in Sitografia).

⁸ De Turrís (1992b: risp. 5, 14 e 7; corsivo nel testo).

⁹ Cfr. Scholes / Rabkin (1979: 56-57).

del lettore, utilizzando un'atmosfera di plausibilità scientifica per le sue speculazioni immaginarie nel campo delle scienze naturali, nello spazio, nel tempo, nel campo delle scienze sociali e della filosofia¹⁰.

Siamo comunque, chiaramente, in un ambito di narrativa non propriamente realistica; che va distinto, tuttavia, da quello della narrativa fantastica *stricto sensu*, la quale, pure, dà corpo a un consistente filone della produzione novellistica di Capuana¹¹.

Direi che il principale elemento di distinzione tra la fantascienza e il fantastico in senso stretto è costituito dalla presenza o meno del soprannaturale; o meglio, dall'intervento, dall'interferenza, dall'intrusione – o meno – del soprannaturale nel “compatto” e ben regolato mondo della realtà ordinaria (col conseguente stravolgimento – nel caso in cui tale interferenza si verifichi – dell'ordine naturale delle cose): laddove questa interferenza, più o meno “traumatica”, tra le due “dimensioni” c'è, abbiamo il fantastico; laddove, invece, fenomeni, eventi ed esseri di fantasia, pur non “reali”, sono presentati come non incompatibili con le leggi fisiche e biologiche che reggono la realtà naturale (quindi come scientificamente plausibili), abbiamo la fantascienza. Detto in altri termini: nel fantastico abbiamo a che fare con l'altro mondo; nella fantascienza con *un* altro mondo (che potrebbe anche essere il nostro, proiettato in un avvenire più o meno lontano e “arricchito” di scoperte, invenzioni, accadimenti non “reali” ma non intrinsecamente impossibili – o dati, almeno, per non impossibili –; dotato, insomma, di una sorta di “realtà aumentata”).

Con Capuana, comunque, siamo ancora ai primordi del genere fantascientifico. È l'epoca dei Verne e degli Wells (che lo scrittore di Mineo conosceva; almeno il secondo, sicuramente¹²). Ma non

¹⁰ Cfr. Pagetti (1970:15, da cui mutuiamo la citazione, che il critico trae, traducendola, da Moskowitz 1963: 11). Appunto «l'elemento della plausibilità scientifica» è «comune a tutta la fantascienza», come ribadisce Pagetti, che soggiunge: «Ciò che distingue la 'science fiction' dalla narrativa genericamente fantastica è il rispetto d'una logica interna, non quella della realtà ordinaria, ma quella evocata dalle stesse invenzioni, teorie, scoperte, che popolano, e in un certo senso, delimitano la narrazione» (ivi, p. 16).

¹¹ Si può vedere, al riguardo, Tanteri (2015).

¹² Come si evince, se non altro, dal racconto *L'invisibile*, in cui è espressamente citato il romanzo *The invisible man* dello scrittore inglese.

c'è, in Capuana, l'"afflato", la passione con cui un Verne o uno Wells scrivevano le loro storie avveniristiche. E mancano, nella "fantascienza" di Capuana, molti dei filoni e dei temi che sono tipici e quasi canonici del genere, come i viaggi interstellari o interplanetari, gli incontri ravvicinati con gli alieni, i viaggi nel tempo. Si tratta, per lo più, in questi racconti, di invenzioni o scoperte o esperimenti più o meno cervellotici e strampalati, di cui sono autori scienziati più o meno svitati o dissennati e che si concludono quasi sempre con un più o meno disastroso fallimento.

In ogni caso, in nessuna (o quasi) di queste novelle l'elemento fantascientifico si presenta allo stato "puro", tale da mirare esclusivamente alla semplice rappresentazione o prefigurazione di scoperte, invenzioni, accadimenti più o meno straordinari e mirabolanti, senza "secondi fini" di alcun genere. Viceversa, quasi sempre è presente, e spesso predominante, una finalità aggiuntiva, o comunque una connotazione di carattere etico o "pedagogico", che conferisce, non di rado, a questi racconti un andamento quasi da apologhi "esopiani", tesi a veicolare un "insegnamento" morale o "filosofico". Del resto, come afferma uno dei massimi studiosi del genere di cui ci stiamo occupando, Darko Suvin, nella migliore e più significativa fantascienza, sotto il velo delle avventure e delle vicende più straordinarie, ambientate nei tempi e negli spazi più remoti, nella sostanza, «sempre *de nobis fabula narratur*»¹³. A tale componente apologica e "moralistica" è per lo più associata l'intonazione ironico-satirica che caratterizza questo settore della narrativa capuaniana.

In particolare una "tesi" di fondo percorre, ora sotto traccia ora esplicitamente enunciata, e unisce quasi come un *fil rouge* questi racconti: la tesi – in un certo senso "conservatrice", o comunque dissonante rispetto al clima di trionfalistica esaltazione del "progresso" scientifico e tecnologico che era tipico dell'epoca (quella del positivismo) in cui Capuana si era formato, e che, per altro, era all'origine della stessa vena narrativa fantascientifica¹⁴ –; la tesi – dicevo – secondo cui ogni pretesa e ogni tentativo di violare o forzare le leg-

¹³ Suvin (1985: 97).

¹⁴ Va però ricordato che la maggior parte di questa produzione "fantascientifica" appartiene, cronologicamente, ai primi anni del Novecento, a una fase, cioè, successiva, caratterizzata dall'entrata in crisi delle "certezze" proprie di quella temperie culturale.

gi della natura per piegarla a fini diversi da quelli che le sono propri sono destinati a un ineluttabile fallimento, cui si aggiunge, spesso, una altrettanto inesorabile “punizione” del trasgressore.

Un altro elemento (secondario) che accomuna tutti – o quasi – questi racconti è poi l’ambientazione “esotica”, in paesi stranieri, specialmente “nordici”, delle storie in essi narrate: Germania, Inghilterra, Norvegia, ecc.: come a voler situare quelle singolari vicende in un “altrove” scientificamente e tecnologicamente più avanzato dell’Italia ma al tempo stesso piuttosto vago e indistinto, remoto, sottraendole così a ogni possibilità di “verifica” e rendendole quindi, in definitiva, un po’ più “accettabili”, se non credibili.

Ma veniamo al *corpus* che ci proponevamo di costituire. In base alla nozione di fantascienza definita sopra (con l’aiuto di Gernsback e di Moskowitz), ne possono far parte a pieno titolo (o quasi) racconti come *L’incredibile esperimento*, *I raggi XX*, *La conquista dell’aria*, oltre a quelli dichiaratamente “straordinari” – almeno tre di essi: *Nell’isola degli automi*, *Nel regno delle scimmie*, *Volando* –, ripubblicati (assieme a un quarto racconto, *La città sotterranea*), nel 1992, da De Turris, e alla seconda delle due «Novelle inverosimili» pubblicate nel 1913 sul «Giornale d’Italia», *L’acciaio vivente*; vi possono altresì rientrare, per certi versi, testi come *Due scoperte*, *Americanata* e *L’eròsmetro*, in cui comunque è nettamente predominante l’elemento umoristico e satirico; o ancora, *La scimmia del professor Schitz* e *Il domatore di aquile*; ma anche il primo in assoluto dei racconti di Capuana, *Il dottor Cymbalus* si può decisamente ascrivere a questa categoria¹⁵.

Già nel primo racconto, *Il dottor Cymbalus*, appunto – il cui protagonista eponimo è uno scienziato tedesco il quale, su istanza di un giovane che ha subito una cocente delusione d’amore, opera su di lui un drastico e irreversibile intervento chirurgico, “devitalizzandogli” il cuore e rendendolo (o pensando di renderlo), così, insensibile ed immune da sofferenze di origine affettiva –, è presente il tema della “responsabilità” dello scienziato e dei limiti che questi non deve assolutamente oltrepassare nella sua ricerca (o nella sua

¹⁵ Si potrebbe per certi versi anettere, o almeno accostare, a questo piccolo *corpus* anche il racconto «*In anima vili*», in cui l’assurdo esperimento posto in essere atiene all’ambito della scienza psicologica.

prassi) per non infrangere le leggi della natura, pena non solo l'inevitabile fallimento dei suoi sforzi, ma la più o meno funesta "vendetta" della natura stessa, che immancabilmente punisce la sfida "prometeica" (e comunque la ὑβρις) del temerario. In questo caso, per altro, lo scienziato è presentato come persona di grande saggezza e coscienza; ed è solo per impedire un male maggiore ed estremo – il suicidio dell'infelice William Usinger – che accondiscende, a malincuore, alla richiesta del giovane. E del resto, è proprio lui che, dopo aver manifestato tutta la sua riluttanza ad eseguire la terribile operazione, alla fine enuncia la "morale" che si ricava dalla vicenda: «La natura non muta le sue ineluttabili leggi»¹⁶. Il che non impedisce che il dottore, davanti alla perfetta riuscita – dal punto di vista tecnico – dell'operazione, esprima la «soddisfazione dello scienziato che ha ottenuto una vittoria»¹⁷.

Anche in *L'incredibile esperimento*, risalente al 1890 ma compreso poi nel volume *Il benefattore* del 1901, c'è una "morale", che viene così enunciata dal narratore: «Quando facciamo violenza a una legge della natura, spessissimo i risultati, che noi vorremmo ottenere, falliscono»¹⁸. In questo caso la sfida è veramente temeraria e quasi "sacrilega", ed ha qualcosa di titanico: lo scienziato, infatti, «aveva rapito al cielo qualcosa di più del leggendario fuoco di Prometeo»¹⁹. Si tratta nientemeno che di realizzare «la fecondazione artificiale per via dell'elettricità»²⁰. L'esperimento, effettuato dal professore proprio su sua figlia, dal punto di vista strettamente scientifico riesce perfettamente, ma fallisce sul piano morale ed esistenziale; nonché sul piano ideologico e politico-sociale: il racconto, infatti, ha anche una marcata valenza polemico-satirica²¹, in quanto lo scrittore punta i suoi strali contro le istanze e le manifestazioni di un movimento di emancipazione della donna che andava fermentando e maturando in Europa e i cui echi giungevano anche in Italia.

¹⁶ Ghidetti (1973-1974, I: 249).

¹⁷ Ivi, p. 243. Su questo racconto si può vedere il mio saggio *Alle origini della narrativa di Capuana*, compreso in Tanteri (1989: 7-32).

¹⁸ Capuana (1901: 139).

¹⁹ Ivi, p. 140.

²⁰ Ivi, p. 137.

²¹ In questo senso si potrebbe accostare a novelle quali *Amore libero* o, anche, *Il primo maggio del dottor Piccottini*.

Da un punto di vista prettamente fantascientifico siamo nell'ambito tematico della creazione della vita con mezzi artificiali (nel caso specifico, mediante l'elettricità²²), sulla scia del *Frankenstein* di Mary Shelley e dell'*Eva futura* di Villiers de L'Isle-Adam; una variazione sul tema si avrà – questa volta in chiave “fantastica” piuttosto che fantascientifica – nella novella *Creazione*, dove la creatura artificiale sarà prodotta non più con mezzi fisici e “scientifici”, bensì mediante arti esoteriche e sostanzialmente “magiche”, come le pratiche ispirate alle scienze occulte dell'Oriente e in particolare al «*Ragi-Yog*»²³.

La questione della responsabilità dello scienziato – e dei suoi limiti – è ripresa anche nella novella *I raggi XX* (1896), sia pur in forma indiretta e quasi antifrastica («Fortunatamente per me – afferma infatti il professor Erznarr, autore della scoperta che dà il titolo al racconto –, il compito dello scienziato positivo si riduce a scoprire un fenomeno, a riprodurlo, ad accertarne, quando gli riesce, la legge. Non spetta a lui preoccuparsi delle conseguenze»²⁴). Questa volta, per altro, le possibili conseguenze negative o indesiderate di una scoperta scientifica o di un suo uso sconsiderato additate da Capuana, sempre con tono ironico-umoristico, hanno una portata più circoscritta del solito, collocandosi sul piano delle relazioni sociali e interpersonali piuttosto che su quello delle leggi fondamentali della natura e dei più “profondi” problemi di carattere etico e filosofico.

²² Così il professor Brozzi illustra la sua idea: «Quel gran chimico che ha detto che noi creeremo l'uomo coi lambicchi, ha detto una sciocchezza: lo creeremo senza il maschio, senza l'amore e il sentimento e senza gli inutili ammennicoli; con quella stessa forza che la natura ha adoprato e adopra per la creazione, l'elettricità; facendo selezioni, scelte ora affatto impossibili, e perfezionando le [*sic*] specie fino al punto in cui non sarà più quella che ora è. Non ricorremo però a lambicchi, a fornelli o altro macchinario più complicato; ci serviremo del fornello, del lambicco, dell'eccellente macchinario che la natura ha elaborato a questo scopo; della vera *Magna Parens*, della donna; non sapremo inventare niente che valga a sostituirla» (ivi, p.137); ed aggiunge poco più avanti: «La maggiore difficoltà consiste [...] nel trasformare, l'elettricità minerale, vegetale e animale in elettricità umana» (ivi, p. 138).

²³ Ghidetti (1973-1974, II: 286). Anche nella *Redenzione dei capilavori* ritornerà, in certo qual modo, il tema della “vita artificiale”, infusa, in quel caso, in un ritratto (di donna) dipinto da Sebastiano del Piombo; ma, anche in quel caso, realizzata attraverso mezzi, piuttosto che scientifici, quasi magici – “negromantici”, si direbbe –, incompatibili con le leggi della fisica e della natura in genere, quali le operazioni intese a “magnetizzare” e rendere in tal modo viva una figura dipinta.

²⁴ Capuana (1898: 263). Su questo racconto (e più in generale sui riflessi letterari della scoperta di Röntgen) si veda il recente saggio di Giuseppe Sorbello (2015).

I raggi XX, così chiamati per l'«analogia»²⁵ con i raggi X scoperti da Röntgen giusto l'anno precedente²⁶, costringono gli individui sottoposti alla loro azione a mettere a nudo i loro veri e più reconditi pensieri e sentimenti, smascherando così la loro ipocrisia e la loro falsità (hanno cioè un effetto sostanzialmente analogo a quello dello “psicoscopio”, il marchingegno inventato dal protagonista del coevo – del '97 – romanzo avveniristico *L'anno 3000* di Paolo Mantegazza²⁷).

Dei semplici *divertissements*, più che altro, appaiono, almeno in rapporto agli standard della fantascienza “canonica”, racconti come *Due scoperte*, *Americanata*, *L'eròsmetro*, appartenenti alla raccolta *Il benefattore*, il primo, e al *Decameroncino*, gli altri due; tutti e tre poi confluiti in *La voluttà di creare*. Sono accomunati dall'intonazione umoristica e dallo spirito giocoso che improntano profondamente di sé anche gli spunti potenzialmente fantascientifici in essi contenuti.

Il primo è caratterizzato da una comicità di stampo schietamente “boccaccesco”, dal momento che le due scoperte a cui esso è intitolato consistono in due tipi di interventi chirurgici (precisamente, neurochirurgici) dagli effetti diametralmente opposti: uno, praticato «intorno a non so qual paio di nervi, a sinistra della spina dorsale»²⁸, provoca nel malcapitato (e ignaro) “paziente” «una rapida quanto durevole estinzione della facoltà amorosa»²⁹, consentendo così al gelosissimo e sospettosissimo professore von Schwächen, lo scienziato autore della scoperta, di ricevere tranquillamente in casa sua gli studenti – tutti irresistibilmente affascinati dall'avvenente consorte del professore –, dopo averli ubriacati e sottoposti al suindicato trattamento e averli così resi “inoffensivi”; l'altro tipo di operazione, risultato di un errore dovuto al caso, o forse all'intervento di «una giustizia assai più oculata e più tremenda della pretesa giustizia uma-

²⁵ Capuana (1898: 245).

²⁶ Evidentemente Capuana (in particolare il Capuana “spiritista”, e *pour cause*) era rimasto particolarmente colpito dalla scoperta di Röntgen, il quale – oltre che nel racconto in esame – è citato anche in *Mondo occulto*, dello stesso '96 («I raggi X del prof. Röntgen, dei quali tanto si parla in questi giorni...» [Cigliana 1995: 193]), e nell'articolo *Il «Di là»*, del 1902 (cfr. *ivi*, pp. 225-226).

²⁷ Si veda, in proposito, il mio saggio sullo scrittore lombardo (Tanteri 2008: in part. p. 1206).

²⁸ Capuana (1901: 169).

²⁹ *Ibidem*.

na»³⁰, va esattamente nella direzione opposta, come si vede proprio con uno dei più focosi “ammiratori” della bella Elsa: e la «prima ad accorgersene» è appunto «la dolce signora Schwächen»³¹, come con maliziosa arguzia fa capire al suo uditorio il dottor Maggioli.

Quanto ad *Americanata*, si tratta di una sorta di “scherzo”, incentrato su due invenzioni mirabolanti quanto bislacche – una portentosa acqua dentifricia e una altrettanto prodigiosa acqua rigeneratrice per i capelli – e sulle conseguenze paradossali e tragicomiche di uno scambio dei due preparati. Non manca però una “morale”, consonante con quella “generale” comune un po’ a tutti questi racconti: «In certi momenti – afferma infatti il narratore – penso che la natura è vendicativa contro coloro che le rubano qualcuno dei suoi segreti processi»³².

Sul filo del paradosso si sviluppa anche *L'eròsmetro*³³, il cui titolo si riferisce a uno strumento – realizzato da uno scienziato dotato di «ingegno meraviglioso»³⁴ ma non di buon senso – che serve a «misurare i gradi e la qualità dell’amore»³⁵, e che porterà l’incauto inventore a sconvolgere la donna da lui amata e rovinare così irrimediabilmente la sua stessa vita affettiva. Si tratta chiaramente di un racconto – o meglio, di un “apologo” – a tesi, volto a dimostrare l’assunto che l’amore è – o si basa su – un’illusione, e che ogni pretesa di “misurarlo” più o meno “scientificamente” non possa portare ad altro che a “spoetizzarlo”, svelarne l’illusorietà e l’inconsistenza e, insomma, distruggerlo. In questa “logica” il marchingegno avveniristico è appena un pretesto, senza alcuna consistenza né alcuna seria connotazione di carattere tecnico-scientifico.

Rientrano nel filone della narrativa fantascientifica (di una fantascienza – in questo caso – indirizzata a un pubblico infantile e

³⁰ Ivi, p. 171.

³¹ Ivi, p. 174.

³² Ghidetti (1973-1974, II: 264).

³³ Nella narrativa di anticipazione a cavallo tra Otto e Novecento l’inventiva “linguistica” va di pari passo con quella (pseudo)scientifica e (pseudo)tecnologica. Mantegazza, per esempio, nel romanzo *L'anno 3000*, si sbizzarrisce a coniare “neologismi” quali *aerotaco*, *idrotaco*, *estesimetro*, *pantomaso*, *psicoscopio*; Salgari in *Le meraviglie del 2000* introduce la *silurite* e l'*eofono*; in Capuana, ancora, troveremo, poi, anche l'*acciaina*.

³⁴ Ivi, p. 310.

³⁵ *Ibidem*.

adolescenziale e contrassegnata da una connotazione di carattere pedagogico-didascalico) almeno tre dei “quattro viaggi straordinari” pubblicati da Capuana, nel 1908, in altrettanti fascicoletti della “Bibliotechina Aurea Illustrata” della Casa Editrice Salvatore Biondo di Palermo e meritoriamente ripubblicati nel 1992 da Gianfranco De Turrís. Il principale modello di riferimento appare qui chiaramente la narrativa di Jules Verne³⁶.

Il primo di questi racconti – *Nell’isola degli automi* – tratta un tema che è uno dei più tipici e classici della *science fiction*, quello dei *robot* (come si chiamano, con termine più moderno, questi simulacri artificiali degli esseri umani) e, più in generale, delle applicazioni più nuove – e per l’epoca avveniristiche – della meccanica e dell’elettricità.

Gli automi creati dal discendente del celebre Vaucanson che abita la misteriosa isola sulle cui rive fanno naufragio il piccolo Nino e suo padre appartengono alla specie più docile e servizievole, ma ciò non impedisce che il fanciullo provi alla loro vista quel senso di smarrimento e di paura che si designa in tedesco col termine *Unheimliche* (reso in italiano col termine “perturbante”) e che ha una delle sue cause più tipiche – almeno secondo Jentsch, che ha studiato questo particolare stato d’animo prima di Freud, il quale da lui prese le mosse per il suo famoso saggio del 1919 – proprio nell’incertezza sull’effettiva natura di qualcosa che non si sa – non si capisce – se sia o no un essere animato (e vivo).

Il secondo racconto del gruppo – *Nel regno delle scimmie* – si inserisce in un altro filone tematico che fa parte anch’esso del repertorio fantascientifico “classico”: quello dell’“umanizzazione degli

³⁶ Come afferma De Turrís (1992b: 7), in questi racconti di Capuana «si fondono la sua vena di narratore per ragazzi con quella fantascientifica di tipo verniano». Non si può considerare di fantascienza, ma si colloca piuttosto sulla linea – verniana anch’essa – dei racconti di avventure e di esplorazioni sotterranee, il quarto dei “viaggi straordinari” ripubblicati da De Turrís – *La città sotterranea*, appunto (l’unico ambientato in Italia) –, che narra, con toni a tratti anche fiabeschi, la vicenda di due sprovveduti ragazzi i quali finiscono, per caso, in un misterioso intrico di caverne – occupate in parte anche dagli orridi avanzi di «una catastrofe avvenuta in tempo preistorico, o ignorata dalla storia» (De Turrís 1992a: 82) –, che essi esplorano in compagnia di uno «scienziato» *sui generis*, il quale, nella sua prima apparizione, è presentato come «un omaccione col fucile a bandoliera e in testa un cappellone di feltro che sembrava un ombrello» (ivi, p. 69).

animali” (con la variante del “confronto/competizione tra umanità e animalità”), che ha uno dei suoi prototipi moderni nell’*Isola del dottor Moreau* di Wells (1896) e che vedrà una delle sue espressioni più rappresentative nel romanzo *Il pianeta delle scimmie* di Pierre Boulle (e nella serie di film ad esso ispirati).

Nel caso in esame l’idea base è data dal progetto del professor Edmondo Eyre di comunicare con delle scimmie, servendosi dell’intermediazione di un ragazzo, Tom Bedley, «brutto da somigliare» – appunto – «una scimmia»³⁷ e capace di imparare il loro linguaggio, in vista di un avvenire in cui le scimmie stesse dovranno sostituire i servitori.

Presto le affinità e le reciproche simpatie tra il ragazzo e gli animali si rivelano ben più consistenti e profonde di quanto non sembrasse a prima vista. Non giunge quindi del tutto inaspettata la conclusione (con una implicita “morale” di carattere – sia pur genericamente – “sociale”): il giovane aiutante del professor Eyre decide di restare con i suoi nuovi amici oranghi e gibboni e, nell’accomiarsi dallo scienziato, esclama: «A Londra, i miei pari, tra cristiani, stanno peggio!»³⁸.

Un tema particolarmente caro al Capuana degli ultimi anni e alla sua “fantascienza” è quello del volo umano, declinato secondo diverse varianti (anche se di fantascienza in senso stretto si può parlare solo fino a un certo punto, considerato che già fin dai primissimi anni del ’900, con i prototipi di aeroplano dei fratelli Wright – e ancor prima, con i dirigibili e con le mongolfiere –, il volo “artificiale” aveva conosciuto le sue prime prove “reali”).

È proprio questo, come annunciato dal titolo – *Volando* –, il tema del terzo dei “viaggi straordinari”, dove viene presentata come qualcosa, appunto, di “straordinario” e sbalorditivo una macchina volante sostanzialmente analoga a quelle che, all’altezza del 1908, erano già state sperimentate e collaudate sotto forma di aeroplano.

In ogni caso, l’idea del volo umano sembra rappresentare, agli occhi del narratore, qualcosa di intrinsecamente trasgressivo, una violazione quasi sacrilega delle leggi di natura e dei limiti da questa imposti all’uomo, che merita – e immancabilmente riceve – una

³⁷ Ivi, p. 33.

³⁸ Ivi, p. 46.

punizione: nel caso specifico, il prototipo costruito dal signor Garborg si perde inabissandosi nel mar Baltico e l'inventore va irrimediabilmente fuori di senno.

In modo analogo, falliscono miseramente gli esperimenti dei protagonisti dei due racconti del 1911, *La conquista dell'aria* e *Il domatore di aquile*. Quello del primo è un fisiologo dilettante che concepisce l'idea di dare – o meglio, di *ridare* – all'uomo la possibilità di volare, recuperando «una funzione che la natura, non sappiamo perché [...] ha conservato e riserbato per organismi inferiori nella scala degli esseri»³⁹. Il presupposto 'teorico' è tipicamente fantascientifico (cioè, anche se infondato, pur dotato di una sua astratta plausibilità): Baruzzi (il protagonista) «partiva dal fatto notissimo che il feto umano, nei primi stadi di formazione, somiglia a quello del pesce, poi del cane... Dunque ha organi che, nella compiuta trasformazione in feto umano, si arrestano nel loro sviluppo, si atrofizzano, o si mutano in organi con funzione diversa»⁴⁰; e questo vale, in particolare per le ali. Ma la plausibilità si ferma qui. A ogni modo, l'obiettivo a lungo perseguito viene raggiunto, a costo di terribili sofferenze (il Baruzzi compie su se stesso i suoi esperimenti): alla fine lo scienziato riesce a «sollevarsi per aria, con le gambe riunite orizzontalmente, quasi servissero da timone»⁴¹. Ma, anche in questo caso, la vicenda si conclude con un fallimento e il racconto ha un finale tragicomico (che richiama, come già notò la Norman, il wellsiano *A wonderful visit*⁴²): scambiato per un «animale mostruoso» mentre compie il suo volo, il povero Baruzzi viene abbattuto a fucilate da un contadino che spera così di «guadagnarsi un bel premio, vendendo lo sconosciuto uccello a un museo»⁴³.

Anche nel racconto *Il domatore di aquile* (*border line* tra fantascienza e fantastico) abbiamo una variazione sul tema del volo umano. Anche qui abbiamo un eccentrico ideatore di stravaganti teorie e di temerari esperimenti, il marchese di Santa Pia, la cui «ardita invenzione»⁴⁴ consiste nell'idea di addomesticare le aquile per farne degli

³⁹ Ghidetti (1973-1974, III: 283-284).

⁴⁰ Ivi, p. 285.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Norman (1938: 874).

⁴³ Ghidetti (1973-1974, III: 286-287).

⁴⁴ Ivi, p. 305.

animali da trasporto, dei «cavalli aerei», degli «aeroplani viventi»⁴⁵. Ma anche in questo caso l'esperimento, pur riuscito, è destinato a non avere nessun seguito e si conclude tragicamente, con la raccapricciante fine del marchese: a conferma della tesi di fondo che fa da filo conduttore in questi racconti e che viene così enunciata, all'inizio della novella, dal dottor Maggioli: «...a poco a poco, a furia di scienza, arriviamo a falsificare la natura, che però si vendica terribilmente della nostra spensierata improntitudine. Abbiamo rotto il limite, l'armonia, e finiremo – vorrei essere cattivo profeta – con la distruzione della specie umana»⁴⁶.

Una ripresa (con variazione) del tema della “umanizzazione” degli animali si ha in *La scimmia del professor Schitz*, il cui protagonista eponimo persegue il disegno di accrescere le capacità intellettive e affettive di una scimmia, sulla base della convinzione che «se si potesse sviluppare il volume del suo cervello, parecchie facoltà ancora iniziali si svilupperebbero egualmente»⁴⁷. Per raggiungere tale obiettivo c'è però «la difficoltà della scatola cranica, che tiene prigioniero il cervello, e non ne consente l'aumento del volume»⁴⁸. Il professore supera l'«ostacolo» applicando alla testa dell'animale un «impiastro» atto a «rammollire la scatola cranica»; e il risultato positivo non manca: «dopo due soli mesi», «il cranio dello scimmione era già ridotto molle come quello di un neonato» e «aveva preso conformazione diversa: si era delicatamente arrotondato, si era dilatato»; e «già si notava qualche modificazione anche nell'indole dell'animale...»⁴⁹.

A questo punto l'andamento del racconto prende una piega decisamente comica (anche se non priva di qualche risvolto patetico). L'esperimento del professore, infatti, pur essendo tecnicamente riuscito, ha un esito del tutto imprevisto: l'animale, così “umanizzato”, si innamora della vecchia serva.

Ma si tratta, ovviamente, di un “amore impossibile”, e la conclusione è fatalmente “tragica” (o meglio, ancora una volta, tragicomica): consumato dalla sofferenza per la ‘freddezza’ dell'‘amata’, «il

⁴⁵ Ivi, p. 307.

⁴⁶ Ivi, p. 303.

⁴⁷ Ivi, p. 270.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Ivi, pp. 270-271.

poveretto languiva, languiva come un innamorato sentimentale qualunque. E un giorno [...], disperato di non veder corrisposto il suo amore, fece come tutti gli innamorati violenti: si suicidò strozzandosi con la catena che lo teneva legato»⁵⁰.

In conclusione, come conferma l'analisi dei testi, la problematica relativa alla responsabilità dello scienziato e della scienza, ai poteri di questa e ai pericoli insiti in un suo uso sconsiderato e dissennato, costituisce un *leitmotiv* e un filo conduttore all'interno di questo filone narrativo (e non solo⁵¹) e fa da contrappunto – o da contro-canto – alla pur persistente, profonda ammirazione – di matrice “positivistica” – per la scienza stessa e per le sue conquiste.

Cosicché, alle tante evocazioni ed esemplificazioni dei disastri che un uso scriteriato della scienza può provocare e alle tante denunce di tali rischi, si contrappongono professioni di “fede” come quella che troviamo nel *Dottor Cymbalus* – agli inizi del percorso narrativo e culturale di Capuana – («– È dunque un Dio quest'uomo? – Uno scienziato; val quasi lo stesso»⁵²), o quella implicita in quest'altro accostamento tra l'ideatore ed esecutore di un esperimento e l'Onnipotente: «...non mi sembrava più un uomo, ma un Dio!»⁵³ (*La conquista dell'aria* [con cui siamo già nel 1911]); o attestazioni di riconfermata e totale fiducia come la seguente:

...i tentativi degli scienziati, qualunque ne sia il risultato, hanno sempre un gran valore. Talvolta si riducono a far scorgere agli studiosi che già

⁵⁰ Ivi, p. 273.

⁵¹ Un caso limite, in materia, è rappresentato dal micidiale “esperimento” psicologico portato a compimento con imperturbabile cinismo e con fredda determinazione dal protagonista di «*In anima vili*» a spese di una sventurata e ignara fanciulla che finirà suicida. Dichiarata a questo proposito il dottor Maggioli: «Io non saprei determinare fin dove si estenda il diritto dell'osservazione scientifica; so però che certe volte rasenta il delitto». Al che la baronessa Lanari ribatte: «Rasenta soltanto? Siete troppo indulgente, dottore» (Ghidetti 1973-1974, II: 303). E, ancora, alla fine del racconto, il narratore (Maggioli) si chiede, non retoricamente: «Il diritto dell'osservazione scientifica può estendersi fino alla morte di un'innocente creatura, perché un fatto, una serie di fatti siano positivamente verificati e sia accertata una legge?» (ivi, p. 308).

⁵² Ghidetti (1973-1974, I: 236).

⁵³ Ghidetti (1973-1974, III: 286). Una analoga forma di ammirazione reverenziale e quasi estatica si può scorgere – accanto e nonostante l'orrore per lo «snaturamento» prodotto dalla «scienza» nell'animo dell'amico, autore del funesto “esperimento” di «*In anima vili*» – in quest'altra affermazione del dottor Maggioli: «Quel mostro umano, bisogna però confessarlo, era sublime in quel momento» (Ghidetti 1973-1974, II: 308).

stanno su una falsa via. Tornare addietro, per prendere un'altra strada non significa niente. Gli scienziati muoiono, ma la scienza ha la pelle dura: ha l'eternità davanti a sé. Quel che non è riuscita a fare oggi, l'oprerà domani, domani l'altro. I domani della scienza sono composti di secoli (*La scimmia del professor Schütz*)⁵⁴.

Quello che prevale, a ogni modo, è il senso di preoccupazione, di timore anche, per le conseguenze degli “abusi”, o degli usi impropri, dell'immenso potere della scienza; come conferma anche l'ultimo dei racconti di questa serie, *L'acciaio vivente*, in cui il giovane e avventato chimico Guido Morini sperimenta sulla moglie la sostanza da lui inventata – l'*acciaina* –, che, rafforzando potentemente «le fibre, i muscoli, i nervi»⁵⁵, dovrebbe portare al risultato di «protrarre la giovinezza» e «conservare inalterata la bellezza»⁵⁶ di chi viene sottoposto al trattamento; ma, naturalmente, mal gliene incoglie, e la sconfortata conclusione è: «Sarebbe bene che certi esperimenti di laboratorio non riuscissero mai!»⁵⁷.

Trovano dunque espressione, in questi racconti, anche le incipienti perplessità su uno sviluppo illimitato e incontrollato del progresso scientifico e tecnologico e i timori sui suoi possibili effetti negativi, che si andranno poi rafforzando lungo tutto il corso del Novecento; per cui, in definitiva, sembrerebbe venire, da essi, anche una parziale ma significativa conferma “anticipata” all'affermazione di Roger Caillois, il quale – riferendosi essenzialmente alla fantascienza moderna, quella del secondo dopoguerra – scrive che «le récit d'anticipation reflète l'angoisse d'une époque qui prend peur devant les progrès de la théorie et de la technique. La science, cessant de représenter une protection contre l'inimaginable, apparaît de plus en plus comme un vertige qui y précipite»⁵⁸.

Ma questo, in Capuana, se c'è, è ancora a uno stadio del tutto embrionale; ed è comunque, sicuramente, assai “temperato”.

⁵⁴ Ghidetti (1973-1974, III: 267).

⁵⁵ De Turreis (2001: 132). Il racconto era stato pubblicato da Capuana sul *Giornale d'Italia*, il 1° ottobre 1913.

⁵⁶ Ivi, p. 133.

⁵⁷ Ivi, p. 137.

⁵⁸ Caillois (1966: 57).

BIBLIOGRAFIA

- Caillois, Roger, 1966. «De la féerie à la science-fiction. L'image fantastique», in Id. *Images, images... Essai sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination*, Paris, Corti, pp. 11-59.
- Capuana, Luigi, 1898. *Il braccialetto*, Milano, Brigola.
- , 1901. *Il benefattore*, Milano, Aliprandi.
- Cedola, Andrea, 2007a. Luigi Capuana. *Novelle del mondo occulto*, a cura di A. C., Bologna, Pendragon.
- , 2007b. «Introduzione», in Id., 2007a, pp. 7-61.
- Cigliana, Simona, 1995. Luigi Capuana. *Mondo occulto*, a cura di S. C., Catania, Edizioni del Prisma.
- Desideri, Giovannella, 1989. «Il fantastico», in Alberto Asor Rosa (diretta da), *Letteratura italiana. Storia e geografia*. vol. III. *L'età contemporanea*, Torino, Einaudi, pp. 969-998.
- De Turrís, Gianfranco, 1992a. Luigi Capuana. *Quattro viaggi straordinari*, a cura di G. D. T., Chieti, Solfanelli.
- , 1992b. «Introduzione», in Id., 1992a, pp. 5-14.
- , 2001. «Luigi Capuana. L'acciaio vivente», in G. D. T. (a cura di, con la collaborazione di Claudio Gallo), *Le aeronavi dei Savoia. Profantascienza italiana 1891-1952*, Milano, Editrice Nord.
- Farnetti, Monica, 1988. *Il giuoco del maligno. Il racconto fantastico nella letteratura italiana fra Otto e Novecento*, Firenze, Vallecchi.
- Ghidetti, Enrico, 1973. «Introduzione», in Id., 1973-1974, vol. I, pp. IX-LVI.
- , 1973-1974. Luigi Capuana. *Racconti*, a cura di E. G., 3 voll., Roma, Salerno Editrice.
- , 1984. *Notturmo italiano*, Roma, Editori Riuniti.
- Moskowitz, Sam, 1963. *Explorers of the Infinite*, Cleveland and New York, World Publishing Co.
- Norman, Hilda L., 1938. «The scientific and the pseudo-scientific in the works of Luigi Capuana», in *MPLA*, 53, pp. 869-885.
- Pagetti, Carlo, 1970. *Il senso del futuro. La fantascienza nella letteratura americana*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- Roda, Vittorio, 1996. *I fantasmi della ragione. Fantastico, scienza e fantascienza nella letteratura italiana fra Otto e Novecento*, Napoli, Liguori.
- Scholes, Robert / Eric S. Rabkin, 1979. *Fantascienza. Storia Scienza Visione*, Parma, Pratiche.
- Sorbello, Giuseppe, 2015. «Luigi Capuana e l'immaginario scientifico di fine secolo: i raggi x, la telepatia e la fotografia del pensiero», in Giuseppe Sorbello / Giuseppe Traina (a cura di), *Dalla Sicilia a Mompracem e altro. Studi per Mario Tropea in occasione dei suoi settant'anni*, Caltanissetta, Lussografica, pp. 547-561.
- Storti Abate, Anna, 1989. «Scienza, fantascienza, polemica con la scienza nell'ultimo Capuana», in *Problemi*, n. 85, pp. 154-167.

- Suvin, Darko, 1985. *Le metamorfosi della fantascienza. Poetica e storia di un genere letterario*, Bologna, il Mulino.
- Tanteri, Domenico, 1989. *Le lacrime e le risate delle cose. Aspetti del verismo*, Catania, Fondazione Verga.
- , 2008. «L'utopia di Paolo Mantegazza», in *Le forme e la storia*, 1 (n. s.). Numero monografico: *Forme e storie*. Studi in ricordo di Gaetano Compagnino, 2 tomi, a cura di Andrea Manganaro, pp. 1187-1229.
- , 2015. «Capuana fantastico (e fantascientifico)» in *Annali della Fondazione Verga*, 8 (n. s.). Numero monografico: *Capuana narratore e drammaturgo*. Atti del Congresso per il centenario della morte (Catania, 11-12 dicembre 2015), a cura di Dora Marchese, pp. 21-44.

Sitografia

- Comoy Fusaro, Edwige, *Luigi Capuana scrittore di fantascienza?* http://www.academia.edu/11042695/Luigi_Capuana_scrittore_di_fantascienza (consultato il 23 ottobre 2016).

Giuseppe Traina

L'ULISSISMO INTELLETTUALE IN VINCENZO CONSOLO

Per provare a ragionare sull'ulissismo intellettuale in Vincenzo Consolo bisogna tener conto sia dei debiti di Consolo con l'*Odissea* come testo sia della varia commistione fra il nostro scrittore e il protagonista dell'*Odissea* come personaggio che vive oltre il poema e diventa antonomastico. Si tratta di rapporti diretti, che Consolo ha esplicitato quando ha definito l'*Odissea* un «grande archetipo»¹. Ma si tratta anche di elementi riconducibili a una nozione più ampia di ulissismo intellettuale come avventura della conoscenza oltre i confini disciplinari, temporali e geografici, di cui magari Consolo non ha lasciato tracce esplicite ma che si possono ugualmente riscontrare, pensando soprattutto alle feconde ambiguità di Ulisse, personaggio moderno non tanto perché astuto ma perché problematico portatore dell'ambivalente potere della parola².

Consolo ha tematizzato l'ulissismo prima di tutto nel viaggio narrato in *Retablo* e poi in tre elementi basilari:

- 1) la costruzione a posteriori della trilogia composta da *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, *Nottetempo, casa per casa* e *Lo Spasimo di Palermo*, che è all'insegna, più o meno, di elementi ulissiaci in comune, come l'azzardo e lo scacco che condannano alla morte, all'erranza o all'afasia;
- 2) la concezione a dittico di *L'olivo e l'olivastro* e *Lo spasimo di Palermo*, fondata sul tema del *nostos*;

¹ Cfr. Consolo ([1999] 2015: 1241).

² La bibliografia su Ulisse è impossibile da riassumere in una noterella: cfr. almeno Boitani (2012).

- 3) la pubblicazione di testi laterali ma ai quali Consolo mi sembra desse una certa importanza, come *Il viaggio di Odisseo* e soprattutto *Fuga dall'Etna*³.

Sull'ulissismo esplicitato esiste un bel saggio⁴ di Massimo Lollini nel quale quest'aspetto della produzione di Consolo mi pare sia affrontato in modo quasi esaustivo. Riassumo i punti principali del discorso di Lollini:

- 1) Ulisse è eroe del Mediterraneo ma la civilizzazione del Mediterraneo ha rivelato in sé tanto il volto della violenza quanto quello della cultura e dell'intelligenza: e Consolo, in tale direzione, iper-valorizza l'emblema omerico dell'olivo e dell'olivastro, ripetendolo in più luoghi e facendone il perno del suo libro più inclassificabile;
- 2) «il viaggio di Odisseo diventa la metafora che consente a Consolo di ritrovare nel mito e nella letteratura un senso drammatico e complesso dell'esistenza personale e collettiva, non più legato ad alcuna ideologia di progresso della civiltà mediterranea»⁵;
- 3) Ulisse è anche immagine dell'esilio «inappagato per l'infinito che lo pervade e lo proietta in una dimensione di alterità»: da questa alterità deriva il lavoro dello scrittore, un lavoro di scavo nel linguaggio alla ricerca di «una parvenza di umano»⁶;
- 4) odissiaco è il viaggio in mare come esperienza di tipo sia storicamente determinato (economico) sia come avventura intellettuale, nel senso codificato da Dante nel XXVI canto dell'*Inferno*;
- 5) il racconto omerico è diventato fondativo di un mito perché ha unito i tre elementi basilari della civilizzazione mediterranea: il viaggio, il mare, la guerra;
- 6) odissiaca è la centralità della catabasi come luogo del riconoscimento del dolore, della paura di morire;
- 7) la profezia di Tiresia ha messo al centro del destino di Ulisse l'erranza, l'esilio come «riconoscimento dell'alterità intrinse-

³ Cfr. Consolo (1993); Consolo / Nicolao (1999).

⁴ Cfr. Lollini (2005).

⁵ Lollini (2005: 25).

⁶ *Ibidem*.

ca nella condizione dell'Ulisse moderno», che Consolo studia «in una prospettiva di lunga durata»⁷: talché perfino i satanisti di Aleister Crowley e il barone Cicio di *Nottetempo*, *casa per casa* discendono dall'inquietudine ulissiaca;

- 8) data l'importanza del precedente rappresentato dall'*Iliade*, poema della guerra, in Consolo l'*Odissea* diventa «un viaggio penitenziale, un *nostos* di espiazione»⁸ del sopravvissuto rispetto agli orrori della guerra. Dunque la meta del *nostos* non è la patria, ma l'esilio stesso, anche perché non si può avere nostalgia di una patria distrutta dalla tecnologia, come dimostra *L'olivo e l'olivastro*;
- 9) Consolo è condannato all'erranza nei due poli opposti del disgusto: Milano e la Sicilia. L'erranza non è una scelta ma una condizione dolorosa dell'Ulisse moderno;
- 10) unica alternativa per Ulisse è il naufragio. Ovvero, nei termini consoliani, il naufragio dello scrittore, l'afasia. Che è poi effetto della dimensione etica che distingue Consolo dal mero approccio solipsistico al presente (la disperazione);
- 11) se l'Ulisse omerico ha messo in discussione il suo nome e la sua identità, chiamandosi Nessuno, l'Ulisse moderno riconosce la mancanza di identità come un valore perché apre all'ibridazione culturale (che è un vero e proprio *topos* del Consolo saggista tra gli anni Ottanta e Duemila, dunque con ampio e preveggenza anticipo su temi che poi diventeranno vulgata culturale, almeno per buona parte della sinistra intellettuale italiana).

Fin qui Lollini. A integrazione del suo eccellente saggio si può ulteriormente sottolineare che la dimensione tragica (ma anche di *pietas*⁹) del discorso di Consolo, soprattutto dell'ultimo Consolo vieppiù odissiaco, non è soltanto riconducibile alla formazione classica, con netta preferenza per la cultura greca su quella latina, ma si innerva anche di contributi che sul piano strettamente letterario si rivolgono soprattutto alla cultura araba (con naturale predilezione per i poeti arabi di Sicilia) e dei paesi sudamericani o, in genere,

⁷ Lollini (2005: 29).

⁸ Lollini (2005: 30).

⁹ Cfr. Turchetta (2015: LXVIII-LXXIV).

delle culture postcoloniali. Mentre sul piano non letterario è sempre viva in Consolo l'attenzione alla cultura popolare siciliana. E qui si potrebbe innestare una riflessione su quello che Consolo considera popolare, perché mi pare che ci sia in lui, come c'è nella migliore tradizione letteraria siciliana, un netto rifiuto delle forme più arcaiche e arretrate della cultura popolare¹⁰ mentre c'è un interesse sempre vivo (e atipico, per un letterato italiano) nei confronti del popolo che vuole emanciparsi attraverso l'acculturazione (l'olivo) e anche verso la cultura tecnico-scientifica purché nella sua versione pre-tecnologica: si pensi alla botanica e all'arboricoltura che si affaccia in *Retablo* e di cui si fa vessillifero soprattutto lo zio/padre putativo di Chino Martinez nello *Spasimo di Palermo*. Queste aperture si sostanziano di una conoscenza perfino erudita di tutta una pubblicistica scientifica, soprattutto di ambito pre-novecentesco e siciliano; e anche queste aperture rientrano, a mio avviso, nella prospettiva ulissiaca in quanto si collegano alla dicotomia tra olivo e olivastro e anche in quanto considerano la *techne* non meccanizzata come una forma tra le più alte dell'intelletto umano e di una misura umana del vivere: si ricordi il grande emblema del letto nuziale costruito da Ulisse ricavandolo da un unico blocco di legno d'ulivo.

Ci sono però alcuni micro-elementi che rinviano a singoli punti della presenza odissiaca in Consolo e che non mi pare siano stati messi in evidenza a sufficienza. Per esempio, vorrei ricordare che, ben prima di *Retablo*, emerge il tema del viaggio, non massicciamente nella *Ferita dell'aprile* ma più chiaramente nel *Sorriso dell'ignoto marinaio*, e comunque sempre in posizione incipitaria: «Dei primi due anni che passai a viaggiare mi rimane la strada arrotolata come un nastro, che posso svolgere»¹¹ (per inciso, un nastro arrotolato è abbastanza simile, come forma, a una chiocciola) – ma è bene ricordare che nel primo romanzo il viaggio non si compie via mare: né questo di cui parla all'inizio, che gli serve a raggiungere la scuola, né quello in camion col padre: quest'ultimo, però, occupa un importante spazio nella *Bildung* dell'io narrante, sia perché lo lega al padre

¹⁰ Leggiamo in *Ratumemi*: «“Contra la forza nun cci vali la raggiuni” concluse il primo. E: “E basta, vah! Finiamola con 'sti proverbi vani degli antichi!”»: Consolo ([1988] 2015: 534).

¹¹ Consolo ([1963] 2015: 5).

(figura positiva, alla stregua del vero padre di Consolo e a lui abbastanza somigliante, peraltro) sia perché gli permette di abbozzare un episodio nel bosco che rimanda all'importante racconto *I linguaggi del bosco* (che si legge nella seconda sezione delle *Pietre di Pantalica*). Anche il *Sorriso dell'ignoto marinaio* comincia all'insegna del viaggio con un clamoroso periodo nominale e proprio con le parole: «Viaggio in mare di Enrico Pirajno barone di Mandralisca da Lipari a Cefalù con la tavoletta del ritratto d'Antonello [...]»¹².

A proposito di viaggi, forse si potrebbe ricondurre al modello dell'*Odissea* anche la struttura del viaggio “a stazioni”¹³. Spesso si tratta di tappe previste, ma talvolta è il contrario e i personaggi si fermano a causa di rapine, fughe o accidenti vari; questa struttura è tipica della tavola centrale di *Retablo* e ovviamente anche dell'*Olivo e l'olivastro* (ma non è assente neppure nello *Spasimo di Palermo*) e appare in singoli momenti di altri testi, come nel caso dei due viaggi col padre a cui accennavo prima, o in *Le vele apparivano a Mozia*¹⁴, che racconta il viaggio a cui fu ispirato *Retablo*, o ancora in un racconto come *La grande vacanza orientale-occidentale*¹⁵, che ci dà modo di risalire con molta chiarezza alla vocazione del giovane Consolo a viaggiare per la Sicilia e a leggerne l'identità all'insegna della grecità. Vocazione alla quale si giustapporrà, senza scacciarla, l'altra e successiva vocazione a valorizzare l'età dell'oro della Sicilia araba, «unico e irripetibile esempio di equilibrio ateniese»¹⁶.

Non vanno sottovalutati anche taluni micro-aspetti ricondotti esplicitamente dall'autore a Omero: per esempio, quasi alla fine del quinto capitolo della *Ferita dell'aprile*, Filippo Mùstica si spoglia, salta in groppa al mulo ed entra in acqua per fare il bagno con l'animale. È una sequenza che ci verrebbe facile definire panica¹⁷ ma che invece Consolo attribuisce a tutt'altra ispirazione, perché il ragazzo

¹² Consolo ([1976] 2015: 127).

¹³ E chissà che Consolo, attento lettore di Benjamin e di Zenzberger, non avesse letto anche Mittner e riflettuto sul modello dello *Stationendrama*... Oppure l'abbia ripreso direttamente da *Conversazione in Sicilia*, chissà...

¹⁴ Consolo ([1988] 2012: 124-127).

¹⁵ Consolo ([1999] 2012: 163-169).

¹⁶ Consolo ([1999] 2015: 1215).

¹⁷ Forse anche dannunziana, se si potesse azzardare – e io lo farei – anche quest'aggettivo per definire certi aspetti della prosa consoliana.

«tirò avanti come un condottiero, di quelli delle storie d'Omero»¹⁸. Dell'*Iliade*, insomma.

Ancora: all'inizio del X capitolo della *Ferita dell'aprile* troviamo un intrigante paragone tra il mare e i campi coltivati: «le reti stese sopra la spiaggia parevano campi di terra grassa, orti concimati, tra la rena grigia. Il cielo scivolava fitto di qua dalle colline e sopra il mare verde e come scosso da un brivido si levava un tetto, spesso, che finiva lontano verso l'orizzonte, dov'era chiaro, lucente, come una lista di sole fra le stecche della gelosia: mare e cielo erano due piani paralleli, all'infinito»¹⁹.

Può essere utile ricordare, sempre nella logica dell'interesse di Consolo per le specificità della coltivazione agricola, quei punti, presenti in altre opere, in cui il nostro autore si sofferma sulla fertilità della terra: per esempio la terra grassa che si nasconde sotto la lumaca nel *Sorriso dell'ignoto marinaio* o quel bellissimo passo di *Filosofiana* in cui Vito Parlagreco comincia a zappare un campo pieno di quelli che noi chiameremmo reperti archeologici e che per lui non sono inutili cocci senza valore (come, invece, lo sono per gli abitanti di Mozia che guardano il cavaliere Clerici come un matto quando vuol pagare loro la statua dell'Efebo) ma «capricci»²⁰ degli antichi che però lo distraggono dall'occupazione primaria, cioè la coltivazione di quel gramo spicchio di terra. Perché, nonostante l'apparenza di inutile petraia, sotto questo strato di antichi cocci, Vito trova «una terra nera e grassa, terra di verginità immacolata»²¹. Se volessimo un po' estremizzare, potremmo perfino dire che non solo la natura è sotto la natura (la terra sotto la chiocciola) ma anche che sotto la cultura (che può anche essere percepita come sovrastruttura) c'è la natura, nella sua forma colturale ma anche, appunto, culturale: insomma, ci sono due forme dell'olivo ma non l'olivastro.

La bipartizione tra olivo e olivastro non è stata sempre così netta e dominante in Consolo: starei per dire 'fortunatamente', dato che a me sembra perfino un po' eccessiva nella sua formulazione così oppositiva. Si legge nella *Ferita dell'aprile*: «così rugoso e scuro, così

¹⁸ Consolo ([1963] 2015: 54).

¹⁹ Consolo ([1963] 2015: 97).

²⁰ Consolo ([1988] 2015: 542).

²¹ Consolo ([1988] 2015: 540).

contorto, il carrubo l'avevo sempre pensato venuto dall'oscurità del tempo, che affondasse le radici al centro della terra: e il tronco mi pareva di tufo e i frutti di carbone. L'ulivo come il carrubo, la vite e l'asino e le capre, le lancelle di mosto e gli scifi di quagliata, certi vecchi accoccati ma saldi, mi parevano cose antichissime e immortali»²². Circola in questo periodo aria non soltanto siciliana ma anche greca, omerica...

La conclusione della *Ferita dell'aprile* recita: «Così girai tanti anni per i paesi, all'isole, sulle montagne, alle marine, dal comune d'Ali fino a Messina»²³. In pochissime parole, c'è quasi una panoramica, prima, sull'intero 'mondo' che il giovane siciliano impiegato del Dazio può immaginare e accogliere in una definizione vaga quanto vasta; poi, c'è la precisazione, che riduce tutto al vero 'mondo conosciuto', una porzione nemmeno troppo grande della provincia di Messina, che non è certo la più piccola tra le province siciliane: un allargamento della prospettiva geografica senza una chiara visione di quello che concretamente attende l'io narrante. Sarà certo ben più ampia la rinnovata prospettiva esistenziale del viaggiatore Petro Marano approdato in Tunisia alla conclusione di *Nottetempo, casa per casa*; ma ricordiamo che l'io narrante della *Ferita dell'aprile* prima viaggiava soltanto sui monti più vicini a casa e invece alla fine si slancia, con il nuovo lavoro che è frutto della sua educazione scolastica, alla conquista di un territorio sia montuoso che marittimo (Consolo lo specifica, volutamente). Dal canto suo, Petro non è ancora il viaggiatore che sperimenta la disperazione radicale dell'*Olivo e l'olivastro* e dello *Spasimo di Palermo*, tant'è che rifiuta l'esilio in versione anarchica del compagno di viaggio Schicchi e si considera, costruttivamente, «solo come un emigrante, in cerca di lavoro, casa, di rispetto. Solo ad aspettare con pazienza che passasse la bufera»²⁴.

Come ha ricordato Lollini, uno degli elementi basilari del viaggio di Ulisse è la catabasi: sorvolando sulla sensazione che per Consolo il vero viaggio all'inferno sia l'imbattersi nella sofferenza degli uomini nel mondo, nelle sue varie forme – una tra le più rilevanti è senz'altro la follia –, può essere interessante rilevare, a ulteriore con-

²² Consolo ([1963] 2015: 111).

²³ Consolo ([1963] 2015: 121).

²⁴ Consolo ([1996] 2015: 755).

ferma del ruolo tutto particolare giocato da *Retablo* nella storia letteraria del suo autore²⁵, la continua alternanza metaforica tra inferno in terra e paradiso in terra. Quando Isidoro comincia a lavorare come facchino alla Cala dice: «Ero nell'inferno»²⁶; quando, di ritorno dal viaggio, si aggira in cerca di Rosalia: «Mi parvi preso da' turchi, da' corsari, rapito in un sogno angustiante. Girai per vichi, per strade, per piazze, del Borgo, della Kalsa»²⁷. Poi, dopo questo nuovo tuffo all'inferno, ascende al paradiso nell'oratorio di San Lorenzo: «Entrai, mi parve d'entrare in paradiso»²⁸. E poi di nuovo in giro, «senza posa sulla strada, pazzo, forsennato»²⁹. Si ritrova nell'intero romanzo, però, l'idea che tutta la realtà siciliana sia un'alternanza di inferno e paradiso: ancora Isidoro, durante il bagno termale a Segesta, «“Ma qui è il paradiso!” scamò Isidoro, più sempre in beatitudine o in ebetudine vagante»³⁰. Allusioni all'inferno ci sono invece nel rivolgersi di Clerici alla Beccaria: «nulladimeno, pur sulla soglia di questa forte terra, nel primo cerchio di questo vortice di luce, sull'ingresso di questo laberinto degli olezzi, nell'incamminamento di questa galleria de' singolari tratti e d'occhi ardenti»³¹. La narrazione del viaggio da parte di Clerici è trasognata: «E a mano a mano io mi trovai a passare dal sogno e dall'incanto al risveglio più lucido, alla visione più netta delle cose, ne la luce di giugno più vere e crude, ch'invade l'animo mio d'incertezza e d'ansia pel futuro, finito questo tempo sospeso e irreale del viaggio»³²; anche per lui, i facchini arretranti tra la folla della Cala si presentano come invadenti e infernali, tanto più dopo la visione dei corpi degli impiccati e dei torturati. Ne deriva l'elezione di Isidoro come unica persona umile e istruita, che si distingue nel branco. In realtà Clerici, anche se porta con sé l'*Odissea*³³, si presenta come un viaggiatore fin troppo diverso dall'Ulisse omerico. Ricordiamo la sua motivazione al viaggio:

²⁵ Cfr. Traina (2001); Traina (2014).

²⁶ Consolo ([1987] 2015: 373).

²⁷ Consolo ([1987] 2015: 375).

²⁸ Consolo ([1987] 2015: 375).

²⁹ Consolo ([1987] 2015: 376).

³⁰ Consolo ([1987] 2015: 402).

³¹ Consolo ([1987] 2015: 403).

³² Consolo ([1987] 2015: 380-381).

³³ Cfr. Consolo ([1987] 2015: 406).

vollì sottrarmi alla tempesta insana d'ogni sentimento percorrendo a ritroso, per gli antichi sentieri della storia, questo tempo umano del conato, del movimento cieco e incontrollato, fino al punto oscuro iniziale per cui si passa nell'immota eternità da cui veniamo, nel tempo senza soli e senza lune, giorni e stagioni, natività e morte, del vuoto e del silenzio, nell'immensa stasi, la somma e infinita quiete metafisica, nel modo come spiega il Campanella³⁴.

Egli sembra proprio l'antitesi del viaggiatore, soprattutto del viaggiatore per mare; gli basta lo sbalottamento d'un sentiero disagiata ed ecco il paragone enfatico: «E la lettica è come il maremoto, un guscio di barchetta sopra creste e avvallì delle onde, e i naviganti sbattuti e tormentati a dritta e a manca»³⁵. Poi però impara dell'altro:

Poi domani, vicende sempre nuove, nuove avventure, ignote, che è l'essenza stessa della vita, che dentro i due certi punti, l'avvio e la sua fine, ricomincia l'avventura ogni mattina. E ancor di più l'essenza della vita dentro nel viaggio, per cui viaggio si fa dentro il viaggio, ignoto nell'ignoto. Così ora capisco coloro che viaggiano, capisco gli eterni erranti, i nomadi, i gitani: vivono ancor di più dei sedentari, dilatano il tempo, ingannano la morte³⁶.

D'altronde non c'è differenza tra sogno, viaggio e scrittura di viaggio, per il cavaliere Clerici: «Mai sempre tuttavia il viaggio, come distacco, come lontananza dalla realtà che ci appartiene, è un sognare. E sognare è vieppiù lo scrivere, lo scriver memorando del passato come sospensione del presente, del viver quotidiano. E un sognare infine, in suprema forma, è lo scriver d'un viaggio, e d'un viaggio nella terra del passato. Come questo diario di viaggio che io per voi vado scrivendo, mia signora»³⁷. Infine, la prosecuzione del viaggio, verso la Spagna, forse il Nuovo Mondo, sembra dettata, di botto, soltanto dalla notizia del matrimonio di donna Teresa, non da altri motivi più consoni a un vero viaggiatore.

In *Retablo* troviamo altri episodi o motivi riconducibili all'*Odissea*. L'ospitalità di Soldano Lodovico potrebbe ricordare quella di Alcino; anche l'impressione che Clerici suscita al suo apparire («e

³⁴ Consolo ([1987] 2015: 383).

³⁵ Consolo ([1987] 2015: 385).

³⁶ Consolo ([1987] 2015: 440).

³⁷ Consolo ([1987] 2015: 413).

mi sentii, così chiaro di pelo, chiaro di pelle e panni, così alto e scarno, un'apparizione inusitata, un palo o baccalaro come bersaglio di tutte quell'occhiate dritte e acute della corte, oblique e gravi della loggia»³⁸) ricorda un po' l'apparizione di Ulisse a Nausicaa, dopo che si è lavato ma anche dopo che «Atena, la figlia di Zeus, lo fece / più grande e più robusto a vedersi»³⁹. Ci sono dei paragoni espliciti: immergersi nei Bagni Segestani provoca «Una dimenticanza di sé, degli altri, di passioni e crucci, come i compagni d'Ulisse che nella terra dei Lotofagi mangiando il fior dolcissimo obliarono il ritorno o chi assunse il farmaco triste o altri doni accettò della magica Circe, o chi si perse ascoltando una volta il canto stregato di Sirene, come mi persi anch'io nel vacuo smemorante, nel vago vorticare, nella felicità senza sorgente e nome»⁴⁰. Mentre nella palude di Mozia «annega la memoria: vana sembra la ricerca, la prova d'un racconto»: qui però la posta è più alta, è in gioco la possibilità stessa di narrare, come sfida di conoscenza all'ignoto: «Ma se appena ci volgiamo, castigo di sale, siamo spinti ancora, per lo scarto d'un riquadro, più dentro alla cascata, più presso alla montagna: e troveremo un varco, un passaggio, e cosa ci attende dietro quel sipario?»⁴¹. Nella storia dell'interpretazione del personaggio Ulisse molti si sono soffermati sul fatto che Ulisse è tanto personaggio narrato quanto personaggio narratore di sé, dunque, in qualche modo, controfigura archetipica del narratore, dello scrittore.

Altri segni odissiaci in *Retablo* possono esserci anche per opposizione: Curatolo Nino, «quell'uomo, alto e vigoroso, vestito delle pelli dei montoni»⁴², è un anti-Polifemo: ed è talmente anti-Polifemo da essere maestro d'inganni, quando suggerisce a Clerici di fingersi medico risanatore del mal di denti del brigante.

Si ricordi il ritornare come basso continuo nell'opera di Consolo di *Morte per acqua* di T.S. Eliot: una sorta di monito periodico, che riguarda il conflitto natura-cultura, oriente-occidente, terra-mare, poesia-commercio. Una specie di inceppo della fantasia, forse un

³⁸ Consolo ([1987] 2015: 388).

³⁹ Di Benedetto (2010: 407).

⁴⁰ Consolo ([1987] 2015: 402).

⁴¹ Consolo ([1987] 2015: 442).

⁴² Consolo ([1987] 2015: 407).

incubo, forse il grande incubo di un abitatore di isole. Ma sul motivo dell'isola bisognerebbe rileggere con attenzione almeno lo *Spasimo di Palermo*, dove si trovano diverse declinazioni, anche metaforiche, di tale tema: dagli «anni di serena gioia» in cui Chino e Lucia vivono «davanti al grandioso mare, all'isola che appare e che dispare all'orizzonte»⁴³ giù giù fino all'isola, «che egli in cuore malediva, matrice d'ogni male, estremo lembo, perenne scivolio, annientamento», e infine a Enna, «isola sopra l'altipiano»⁴⁴.

Lollini giustamente ha ricordato che il viaggio per mare è anche temuto dalla cultura greca, perché implica il rischio della morte per acqua senza seppellimento: in *Retablo* abbiamo una versione felicemente capovolta di questo timore nell'episodio dell'inabissamento della statua dell'Efebo di Mozia.

Dunque, il viaggio non promana soltanto il fascino intellettuale della sfida ai propri limiti (come in Dante) ma anche autentica paura. Tali ambivalenze riguardano anche il rapporto con la Natura di alcuni personaggi di Consolo: si pensi al tema del licantropismo che domina *Nottetempo, casa per casa*, o in *Filosofiana* al 'notturno' leopardiano di Vito Parlagraeco, il quale, per la verità, s'interroga soprattutto sulla labilità della storia, ma poi – nel confronto con il pastorello mutangolo e con la lepre morta – viene profondamente inquietato dal tema funebre. Da lì a una riflessione sulla scrittura, il passo è breve:

Solo che sogno o favola poco è diverso. Non è sogno tutto quanto si racconta, s'inventa o si riporta, per voce, per scrittura o in altro modo, d'una vicenda d'ieri, di oggi o di domani, d'una vicenda possibile o fantastica? È sempre sogno l'impresa del narrare, uno staccarsi dalla vera vita e vivere in un'altra. Sogno o forse anche una follia, perché dalla follia è proprio la vita che si stacca e che procede accanto, come ombra, fantasma, illusione, all'altra che noi diciamo la reale. O della morte?⁴⁵

A proposito della grande metafora ulissica dell'erranza, va detto che Consolo la riserva, sì, a diversi suoi protagonisti ma, prima che essa trovi gli accenti tragici e non riconciliati dello *Spasimo di Palermo* (romanzo in cui sono in gioco davvero tante cose, forse troppe),

⁴³ Consolo ([1998] 2015: 928).

⁴⁴ Consolo ([1998] 2015: 931).

⁴⁵ Consolo ([1988] 2015: 545-546).

la metafora dell'erranza mi pare che assuma tinte anche alquanto ambivalenti. Per esempio, se riflettiamo sulla componente autobiografica del tema dell'erranza o dell'esilio, si consideri che Consolo ha narrato in tante occasioni e dietro diversi schermi, finzionali o no, il suo arrivo a Milano, da studente universitario, e la scoperta che esisteva a Milano, non lontano dall'Università Cattolica dove studiava, una sorta di luogo concentrazionario di accoglienza e smistamento per gli emigranti meridionali. Molto onestamente, Consolo non ha mancato di sottolineare come, rispetto al destino animalesco degli emigrati poveri, la sua condizione di studente emigrante fosse piuttosto diversa: non un privilegiato ma neppure un disperato, ammassato in transito verso altre destinazioni.

Ma sul tema dell'esilio abbiamo due ulteriori approfondimenti della prospettiva di Consolo: come abbiamo già visto, nell'*Olivo e l'olivastro* l'esilio è l'autoesilio conseguenza del disgusto per l'invivibilità della Sicilia; nello *Spasimo di Palermo* il discorso da un lato si allarga alla tragedia civile della Sicilia mafiosa, dall'altro si restringe – ma quanto si restringe in profondità! Mi verrebbe da dire che si verticalizza verso il basso, nel romanzo del marabutto, della tragedia del nascondiglio ipogeo – a una prospettiva individuale, come dimostrano le parole conclusive del primo capitolo: «L'esilio è nella perdita, l'assenza, in noi l'oblio, la cieca indifferenza»⁴⁶.

In uno scrittore come Consolo, l'influsso omerico non può mancare anche nelle scelte stilistiche. È sufficiente procedere un po' a casaccio, quasi ad apertura di libro, per trovare qualche esempio. Attingo alle *Pietre di Pantalica* per un riconoscibilissimo calco omerico come «E Filippo Siciliano [...] così parlò»⁴⁷, che dà slancio epico a un personaggio di cui Consolo è stato amico e di cui ammirava la coerenza nella lotta per i diritti dei contadini; ma attingo allo stesso libro anche per un modulo spiccatamente narrativo (e che al nostro orecchio suona omerico) che è l'abbrivio epico al passato remoto, spesso seguito da complemento di luogo. Un solo esempio, tra i tanti possibili: «Mossero per via Bivona e Castelvecchio, su per la mulattiera»⁴⁸. Memori della lezione di Weinrich, ricordiamo che,

⁴⁶ Consolo ([1998] 2015: 890).

⁴⁷ Consolo ([1988] 2015: 520).

⁴⁸ Consolo ([1988] 2015: 515).

se il passato remoto è il tempo grammaticale della storia, dell'epos, della guerra, delle vittorie e delle sconfitte, l'imperfetto durativo è il tempo dell'eterna e immutabile ciclicità; attingo da *Malophòros*: «S'adagiava, tutta l'area sacra, circondata da mura, sul fianco della collina»⁴⁹; e, ancor più, alla fine del racconto:

A poco a poco non sentii più le parole di Tusa, guardavo Angelina e Ignazio, questi due giovani vecchi di ottant'anni passati, [...]. Persone reali, qui con me, su questa collina di Malophòros, in questo radioso mattino del primo giorno dell'anno, che pure a poco a poco svanivano, venivano prese in un vortice, precipitavano con me nel pozzo di Ecate, incontro alle divinità sotterranee, nel mistero e nell'oscurità infinita del Tempo⁵⁰.

Nell'economia delle *Pietre di Pantalica*, *Malophòros* è il racconto della quiete illusoria, delle accoglienze oneste e liete, dell'immersione nel mondo umano e civile di Selinunte ma anche in quello ctonio della Malophòros appunto: insomma, uno tra i racconti più sereni e rasserenanti che Consolo abbia scritto. Ma come dimenticare che questa quiete è continuamente insidiata dall'agitazione motoria di Ignazio, dell'inarrestabile Buttitta? E come non dire che al suo un po' eccezionale ritmo piano, alla sua quiete, quantitativamente Consolo preferisce l'agitazione dromomaniaca dei suoi protagonisti? Non solo il cavaliere Clerici, ma anche l'io saggistico di certe pagine delle *Pietre di Pantalica* (penso soprattutto a *Comiso*), l'io narrante dell'*Olivo e l'olivastro*, e soprattutto il povero Chino Martinez dello *Spasimo di Palermo*. È tutto un andare e venire da un punto a un altro della Sicilia, o tra Milano, Parigi e la Sicilia, secondo tragitti non sempre logici sul piano topografico ma dettati da un istinto che è soprattutto istinto di fuga e che trovano il loro modulo espressivo preferito nel sintagma «Via da...» che ricorre tante di quelle volte che quasi non fa macchia nel testo, mentre non si può dimenticare, se non altro per l'inciampo semantico costituito dalla voce di origine dialettale e rara, quella sequenza di *Retablo* di identico significato ma che inizia con «Arrasso, arrasso, mia nobile signora, arrasso dalla Milano attiva» e si conclude circolarmente con «Arrasso dalla mia terra e dal mio tempo, via, via, lontan!»⁵¹, dove il cavaliere Clerici

⁴⁹ Consolo ([1988] 2015: 580).

⁵⁰ Consolo ([1988] 2015: 581).

⁵¹ Consolo ([1987] 2015: 433).

sembra recuperare *in extremis* con l'avverbio tronco la sua milanesità linguistica pesantemente revocata in gioco dall'uso del meridionalissimo "arrasso".

A questo punto, una piccola divagazione, sempre di segno odisiaco: proprio mentre si trova, e sappiamo che non è un caso, a Selinunte il cavaliere Clerici rifiuta la prospettiva del *nostos* a Milano, si dichiara felicemente prigioniero (anche dal punto di vista linguistico) della Sicilia che attraversa da ulisside. Bene, il rifiuto della Milano «attiva, mercatora» a me fa pensare non soltanto alle note prese di posizione antiborghesi di Consolo ma anche a un sottotesto che mi rifiuto di credere Consolo non conoscesse: ossia all'*Ulisse* di Tennyson, che poteva aver letto nella classica traduzione di Giovanni Pascoli, cioè al rifiuto del *nostos* compiuto, del continuare a regnare su un'Itaca in cui gli abitanti sono in preda alla logica solo economica, alla necessità per questo Ulisse nauseato di ripartire verso l'ignoto e di affidare lo scettro a Telemaco (di lui più adatto a intendersi con i regnicoli imborghesiti). Mentre non sarà senza significato che nello *Spasimo di Palermo* sia il figlio a sperimentare la condizione dell'esilio: a Itaca non c'è più posto nemmeno per Telemaco, insomma, mentre a Ulisse-Chino Martinez è riservato non l'esilio in un luogo dove, di fatto, Mauro si è rifatta una vita, ma l'erranza.

Un paio di considerazioni finali.

Non ho ancora menzionato il rapporto tra i viaggi dei personaggi *alter ego* di Consolo e il viaggio di Goethe in Sicilia, perché la mia intenzione era quella di utilizzare il meno possibile le pagine saggistiche e concentrarmi sul Consolo narratore. Però il saggio raccolto in *Di qua dal faro* mi dà l'agio di ricordare che, mentre Consolo sottolinea il fatto che Goethe ha dimostrato, in Sicilia, di volere sfuggire al rischio di «varcare la soglia dell'ignoto» (M 1220), Consolo, nei suoi romanzi, ha dimostrato di volere affrontare l'ignoto, i suoi fantasmi, il mondo ctonio che li contiene anche se non li placa, ma l'ha fatto utilizzando tutte le mistificazioni letterarie possibili: i mascheramenti, gli spostamenti, i veli e i filtri che gli venivano offerti dal gioco, appunto letterario, di specchi, reduplicazioni, metafore, simboli, rimescolamenti di carte e raddoppiamenti di *alter ego*. Tutte armi più che legittime del suo armamentario mentale che forse non è barocco soltanto in *Retablo* o in *Lunaria*: si pensi al fatto che il romanziere delle scritte del *Sorriso dell'ignoto marinaio* ha inserito una

scritta anche nel testamentario *Spasimo di Palermo*, ed è, non a caso, l'iscrizione incisa sull'arco dell'ingresso alla grotta dei Beati Paoli, che recita «PER ARTE E PER INGANNO»⁵². Se le armi del raddoppiamento e del nascondimento sono per l'autore più che legittime, anche il lettore è legittimato a tentare di smascherarle. E a chiedersi, per esempio, se il marabutto dello *Spasimo di Palermo* non sia anche un *aleph*, ovvero – come mi pare che il testo suggerisca – l'illuminazione su una verità sconcertante, appresa da «un libro raro, da sempre sognato, sul quale aveva oltremodo fantasticato, *TOPOGRAPHIA E HISTORIA GENERAL DE ARGEL*»⁵³. A interrogarsi su «i sensi vari del nome marabutto»⁵⁴: non solo un luogo-incubo il cui ricordo rinnova lo strazio di Lucia e di Chino, ma anche un uomo, prete della moschea o maestro del Corano, eremita santo o sacro pazzo: si ricordi che nella pagina proemiale in corsivo leggiamo un «T'assisti l'eremita»⁵⁵, dunque un auspicio che così viene a cadere; e si pensi, sia pure per un attimo e senza trarne illazione alcuna, alla follia di frate Agrippino, al male catubbo del luponario.

D'altra parte, lo sappiamo bene dal proemio, Chino Martinez è un'ennesima nuova versione del multiforme mito di Ulisse: è un Ulisse che arriva, sì, a Itaca ma trova la reggia vuota, senza la Penelope impazzita e morta, dunque non sa a chi svelare «il segreto che sta nelle radici» e, preda di questa tragedia, ha bisogno della calma per «ritrovare il nome tuo d'un tempo, il punto di partenza». Il nome, il punto: l'*aleph*, insomma.

E siamo legittimati a chiederci, infine, perché nello *Spasimo di Palermo* Consolo fa morire Chino Martinez insieme a Borsellino e non insieme a Falcone. Domanda stupida? Non so, io me la sono posta solo adesso, ripensando al fatto che, nell'immaginario collettivo degli anni atroci che abbiamo vissuto – noi da spettatori, altri un po' meno –, il giudice Falcone aveva una 'presenza' simbolica e un carisma superiori a quelli di Borsellino. E allora, perché non lui ma Borsellino? Mi sono dato tre risposte, di ordine assai diverso: la prima, che spalmo sul piano della realtà, è che, se già la strage di Ca-

⁵² Consolo ([1998] 2015: 910).

⁵³ Consolo ([1998] 2015: 954).

⁵⁴ Consolo ([1998] 2015: 955).

⁵⁵ Consolo ([1998] 2015: 877).

pacì era stata vissuta dall'opinione pubblica come un'enormità, l'omicidio di Borsellino, così immediatamente successivo, fu vissuto ancora peggio, come l'emblema di una misura ormai colma; la seconda risposta è che sarebbe apparsa una ben misera casualità il fatto che Chino Martinez sfrecciasse sull'autostrada contemporaneamente alla macchina di Falcone (però questa risposta funziona sul piano della coerenza narrativa e della verosimiglianza romanzesca, a dimostrazione del fatto che, anche in un'opera-limite come lo *Spasimo di Palermo*, Consolo doveva pur fare i conti con le regole e le tradizioni del romanzo, che invece considerava come un genere ormai defunto); la terza risposta non si colloca su un piano ma s'inabissa nei sottoscala del profondo, o dell'inconscio, e riguarda il fatto che mentre Falcone muore insieme alla moglie, Borsellino invece muore davanti agli occhi della madre. Della quale Chino aveva in precedenza immaginato la pena, l'ansia e, nella sua immaginazione, aveva pensato a come anche Lucia, se fosse sopravvissuta alla follia, avrebbe atteso con ansia e con pena il ritorno di Mauro. L'ansia e la pena, se si vuole, di Penelope. E già che siamo a questa trafila metaforica femminile, vale la pena di ricordare il bellissimo inizio del decimo capitolo, quando Chino stenta a ricordare i tratti del volto di Lucia, che pare poi trascolorare in Euridice («il volgere le spalle, l'andarsene man mano, lontana nel sacro regno, oscuro») ma anche, poco dopo, nella potentissima immagine omerica dell'impossibile abbraccio di Ulisse all'ombra della madre: «La piena assenza. Lui mùtilo, smarrito, perso nell'inconsistenza, nel protendere le braccia, stringere a sé un'ombra»⁵⁶. La madre, dunque, arcana immagine – omerica e perenne – collegata alla morte.

BIBLIOGRAFIA

- Boitani, Piero, 2012. *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito*, Bologna, il Mulino (1992¹).
- Consolo, Vincenzo, [1963] 2015. *La ferita dell'aprile*, Milano, Mondadori, in Consolo 2015, pp. 3-122.

⁵⁶ Consolo ([1998] 2015: 958).

- , [1976] 2015. *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, Torino, Einaudi, in Consolo 2015, pp. 123-260.
- , [1987] 2015. *Retablo*, con cinque disegni di F. Clerici, Palermo, Sellerio, in Consolo 2015, pp. 365-475.
- , [1988] 2012. *Le vele apparivano a Mozia*, in *Il Gambero Rosso*, 5-6 giugno, in Consolo 2012, pp. 124-127.
- , [1988] 2015. *Le pietre di Pantalica*, Milano, Mondadori, in Consolo 2015, pp. 477-646.
- , [1992] 2015. *Nottetempo, casa per casa*, Milano, Mondadori, in Consolo 2015, pp. 647-755.
- , 1993. *Fuga dall'Etna. La Sicilia e Milano, la memoria e la storia*, Roma, Donzelli.
- , [1998] 2015. *Lo Spasimo di Palermo*, Milano, Mondadori, in Consolo 2015, pp. 873-975.
- , [1999] 2012. *La grande vacanza orientale-occidentale*, in *Alias*, 7 agosto, in Consolo 2012, pp. 163-169.
- , [1999] 2015. *Di qua dal faro*, Milano, Mondadori, in Consolo 2015, pp. 977-1260.
- , 2012. *La mia isola è Las Vegas*, a cura di Nicolò Messina, Milano, Mondadori.
- , 2015. *L'opera completa*, a cura e con un saggio introduttivo di Gianni Turchetta e uno scritto di Cesare Segre, Milano, Mondadori ("I Meridiani").
- Consolo, Vincenzo / Mario Nicolao, 1999. *Il viaggio di Odisseo*, Milano, Bompiani.
- Di Benedetto, Vincenzo, 2010. Omero, *Odissea*, Introduzione, commento e cura di V. D. B., traduzione di V. D. B. e Pierangelo Fabrini, Milano, Rizzoli.
- Lollini, Massimo, 2005. «Intrecci mediterranei. La testimonianza di Vincenzo Consolo, moderno Odisseo», in *Italica*, 82/1, pp. 24-43.
- Traina, Giuseppe, 2001. *Vincenzo Consolo*, Fiesole, Cadmo.
- , 2014. «Retablo, il trionfo barocco di Consolo», in Id., *Siciliani ultimi? Tre studi su Sciascia, Bufalino, Consolo. E oltre*, Modena, Mucchi, pp. 75-93.
- Turchetta, Gianni, 2015. «Da un luogo bellissimo e tremendo», in Consolo 2015, pp. XXIII-LXXIV.

Pietro Trifone

TOTÒ, PEPPINO E LA MALALINGUA

Nell'archivio della famiglia Scola è custodito il testo scritto su cui si basa il celebre episodio della lettera dettata da Totò a Peppino De Filippo nel film di Camillo Mastrocinque *Totò, Peppino e... la malafemmina* (1956). La presenza del documento tra quelle carte si deve al fatto che Ettore Scola, all'epoca venticinquenne collaboratore del regista, aveva contribuito alla stesura della memorabile lettera. La trascrivo qui sotto, conservando, per quanto possibile, la forma originaria del testo, quale appare dall'immagine riprodotta nel ricco e interessante volume di Dionisi, De Pascalis (2016: 73).

Signorina
veniamo noi con questa mia addirvi che ~~ehe ehe~~
scusate se sono poche ma sette cento
mila lire; noi ci fanno specie che
quest'anno c'è stato una grande moria
delle vacche come voi bensapete.:
questa moneta servono a che voi vi ~~con l'insalata~~
~~con l'insalata~~
consolate dai dispiacere che avreta perché
dovete lasciare nostro nipote che gli zii che siamo
noi medesimo di persona vi mandano questo
perché il giovanotto è studente che studia
che si deve prendere una laura che deve
tenere la testa al solito posto
cioè sul collo.;;
salutandovi indistintamente i fratelli
Caponi (che siamo noi i Fratelli Caponi)

Confrontiamo ora il testo della lettera con quello che Rossi (2002: 82) è riuscito a ricostruire direttamente dalla scena della dettatura:

Signorina veniamo noi con questa mia addirvi che scusate se sono poche ma settecento mila lire; noi ci fanno specie che questanno c'è stato una grande moria delle vacche come voi ben sapete.: questa moneta servono a che voi vi consolate dai dispiacere che avrete perché dovete lasciare nostro nipote che gli zii che siamo noi medesimo di persona vi mandano questo perché il giovanotto è studente che studia che si deve prendere una laurea che deve tenere la testa al solito posto cioè sul collo.;; salutandovi indistintamente i fratelli Caponi (che siamo noi).

Oltre a individuare e ricomporre i diversi segmenti del testo dettato da Totò a Peppino, Fabio Rossi ha trascritto l'intero scambio di battute tra i due straordinari attori napoletani, illustrando «le caratteristiche linguistiche di questo brano, talmente ricco di popo-

Signorina
veniamo noi con questa mia addirvi che ~~che che~~
scusate se sono poche ma sette cento
mila lire; noi ci fanno specie che
quest'anno e' stato una grande moria
delle vacche come voi ben sapete.;
questa moneta servono a che voi vi ~~consolate~~
~~consolate~~ dai dispiacere che avrete perché
dovete lasciare nostro nipote che gli zii che siamo
noi medesimo di persona vi mandamo questo
● perché il giovanotto è studente che studia
che si deve prendere una laurea che deve
tenere la testa al solito posto
cioè sul collo.;;
salutandovi indistintamente i fratelli
Caponi (che siamo noi i Fratelli Caponi)

Da: *Piacere*, Ettore Scola, a cura di Marco Dionisi e Nevio De Pascalis, Roma, Edizioni Sabinæ, 2016, p. 73.

larismi acutamente scelti e sapientemente combinati, da essere una sorta di microtrattato di linguistica dell'italiano popolare» (Rossi 2002: 79-83). In effetti la lista delle irregolarità, che imitano tratti ricorrenti nella scrittura delle persone poco istruite, è copiosa, varia e colorita: deformazioni creative (*consolate* → *con l'insalata*); fraintendimenti verosimili (*distintamente* → *indistintamente*, *laurea* → *laura*); anomalie nella divisione delle parole e nella resa ortografica del parlato (*a dirvi* → *addirvi*, *quest'anno* → *questanno*, con successiva inserzione dell'apostrofo); abuso di moduli burocratici (*veniamo noi con questa mia addirvi*, *noi medesimo di persona*); violazioni dell'accordo (*c'è stato una grande moria delle vacche*, *questa moneta servono*, *dai dispiacere*); strutture sintattiche disarticolate, con largo ricorso al *che* polivalente; segni interpuntivi per lo più omessi, con scatti di aberrante proliferazione in sequenza (punto + due punti; punto + punto e virgola + punto + punto e virgola).

Nella trasposizione cinematografica la lettera è stata rimaneggiata e insaporita con commenti bizzarri e paradossali, che hanno accentuato la carica parodistica dell'operazione e insieme la brillantezza del suo effetto comico, adducendo motivazioni palesemente infondate per giustificare l'interpunzione esorbitante (perché non si dica che «noi siamo provinciali», che «siamo tirati») e la forma verbale *avreta* («Eh già... è femmina. È femminile»), oppure aggiungendo grossolani malapropismi (*parentesi* → *parente*) e formule pretenziose del tutto incongrue (*senza nulla a pretendere*). Si noti in particolare la sublimazione ipercorrettistica della punteggiatura, rivelatrice del prestigio culturale che i segni interpuntivi assumono agli occhi dei due illetterati, i quali li accumulano con la convinzione di mostrarsi emancipati, prescindendo completamente dalle loro reali funzioni linguistiche.

La forte valenza simbolica acquisita dalla punteggiatura nella tradizione moderna della lingua scritta è messa in evidenza dallo stesso destabilizzante proposito di abolirla espresso nei manifesti futuristi del primo Novecento, a fini di contestazione e superamento di un codice giudicato logoro: dal nuovo ideale estetico della velocità espressiva discende il perentorio rifiuto di quelle che Marinetti nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (1912) definisce «le soste assurde delle virgole e dei punti» (Davico Bonino 2009: 112). Al polo opposto, i campagnoli messi in caricatura da Totò e Peppino si

compiacciono di schierare le virgole, i due punti, i punti e virgola addirittura uno accanto all'altro, come se fossero meri fronzoli grafici introdotti solo a fini decorativi e nobilitanti. In altre parole, sia per chi intende prendere le distanze dall'eletto circolo della scrittura, sia per chi aspira invece all'onore di esservi ammesso, l'uso dell'interpunzione è comunque un decisivo elemento di discriminazione, da svalutare fino alla soppressione nel primo caso, da amplificare parossisticamente nel secondo.

A fronte dell'abbondanza di forme che attestano una scarsa competenza dell'italiano scritto, gli elementi riferibili direttamente o indirettamente a veri e propri tratti dialettali sono pressoché assenti nella lettera: lo stesso ripristino erroneo delle vocali finali indistinte che caratterizzano le varietà meridionali («dai dispiacere che avreta») non viene messo a frutto in modo sistematico. Lo sviluppo teratologico dell'interpunzione, l'equivoco a dir poco improbabile tra *consolate* e *con l'insalata*, la stessa interpretazione di *avreta* come forma femminile (in sede di dettatura della lettera) stanno a dimostrare in modo inequivocabile che l'esigenza di far ridere una platea nazionale prevale felicemente sull'attenzione al dato documentario in generale, e al localismo linguistico in particolare.

BIBLIOGRAFIA

- Davico Bonino, Guido, 2009. *Manifesti futuristi*, Milano, Rizzoli.
Dionisi, Marco / Nevio De Pascalis (a cura di), 2016. *Piacere, Ettore Scola*, Roma, Edizioni Sabinae.
Rossi, Fabio, 2002. *La lingua in gioco. Da Totò a lezione di retorica*, Prefazione di Tullio De Mauro, Roma, Bulzoni.

Salvatore C. Trovato

FITONIMI ITALIANI SETTENTRIONALI IN SICILIA:
ALBERI, FRUTTI, PIANTE ERBACEE E LORO UTILIZZAZIONE

Lo studio delle parole italiane settentrionali qui presentato vuole mettere a fuoco un particolare settore del lessico galloitalico importato in Sicilia dalle popolazioni immigrate posteriormente alla conquista normanna dell'Isola. Si tratta del settore relativo ai nomi di alberi e arbusti che potevano essere usati come materiali da lavoro (e non solo) da parte di gente che poteva avere confidenza con l'artigianato piuttosto che con l'agricoltura e, meno che mai, con la pastorizia¹. Tali parole – in particolare quelle relative ai materiali utilizzabili per lavori di falegnameria e carpenteria e per altri piccoli prodotti per la casa da portare eventualmente nelle fiere e nei mercati – corroborano l'ipotesi² che gli immigrati dovessero appartenere a quel (sotto)proletariato urbano che affollava Genova e credo anche Savona sullo scorcio dell'XI secolo e dell'inizio del XII. Quelli che, con riferimento alla situazione del XIII sec. proiettabile³ sul precedente, l'Anonimo genovese indica nei «besegnoxi» che si raccoglievano a Genova «da tute terre de Lombardia / per povertae e per famia».

Le parole qui studiate, tutte pertinenti a entità botaniche (alberi, frutti, arbusti, piante erbacee), nelle schede che seguono sono così raggruppate e classificate:

¹ Non è un caso, a questo proposito, che, nel siciliano e negli stessi dialetti galloitalici della Sicilia, assai scarsa è la terminologia italiana settentrionale relativa all'agricoltura e del tutto assente quella relativa alla pastorizia. Tutta attinta, quest'ultima, al siciliano, come ho mostrato in un mio lavoro in c.s. e in altri in *progress*.

² Già avanzata da Petracco Sicardi (1965: 129-130) e da me sostenuta (Trovato in c.s.) sulla base dell'analisi puntuale del lessico importato in Sicilia dagli immigrati.

³ Secondo la condivisibile ipotesi di Petracco Sicardi cit. alla nota 2.

1. nomi di alberi che potevano essere ben noti ad artigiani come falegnami, carpentieri, muratori: *àubera* ‘pioppo’, *càssanu* ‘quer-ciola’, *cròpanu* ‘abete’, *rrùvulu* ‘quercia’, *verna* ‘ontano’;

2. nomi di arbusti adoperati come combustibile o per manufatti vari (ceste, corbelli, scope rustiche) o anche per costruire siepi per confini interpoderali come: *alastra* ‘ginestra spinosa’, *agurra* ‘salicone/salice da vimini’, *brignolu* ‘prùgnola o pruno selvatico’, *bronzòlin* ‘biancospino comune o lazzeruolo selvatico’. Non è un caso che denominazioni di manufatti come *divighja* ‘scopa rustica’ e *cavagna*⁴ ‘paniere’ e partic. ‘contenitore di giunco per la ricotta’ abbiano avuto fortuna nell’Isola;

3. nome di altre piante e frutti che si sono conservati nelle singole colonie o in aree ristrette attorno ad esse, come è del nic. *dddirò* ‘al-loro’; del sanfr. *fràza* ‘frutti del faggio o faggiòla’ che, in un’economia estremamente povera, potevano essere consumati arrostiti «come succedanei di castagne, nocciole o mandorle»⁵ o anche per l’allevamento dei maiali; del piazz. *nizzola* ‘nocciola’, la cui conservazione nel dialetto di Piazza Armerina sembra dovuta, a fronte del sic. *nucidda* che è di tutti gli altri galloitalici dell’Isola, al prestigio della città e alla particolare vocazione della stessa per questo tipo di coltivazione⁶;

4. nomi di piante erbacee commestibili e non, come *gedi/gidi/giri* ‘bietole’ e *nascazza* ‘pulicaria’, con *nasca* e *nascaredda*, che indicano varie altre piante erbacee.

1. Nomi di alberi

1.1. *àubera*

‘pioppo’ è voce dei dialetti di Piazza Armerina e Aidone, cui corrisponde nel dialetto di Nicosia, *àuberö* e in quello di San Fratello *ìèrbana* (ma *jèrbara* in De Gregorio e poi in Salvioni)⁷. A proposito di

⁴ Di cui dirò altrove, ma v. intanto *VSES*, p. 235 sgg.

⁵ V. il sito <https://it.wikipedia.org/wiki/Fagus>

⁶ Cosa che non si è verificata nel galloitalico di Montalbano Elicona, dove la denominazione delle ‘nocciole’ è il tipo siciliano *nuciddi* foneticamente adattato con *nucilli*.

⁷ *Ièrbana* è la variante registrata da Riolo (2002: 250) e attualmente in uso (Di Pietro-Iraci: 61). De Gregorio (1899: 36) e (1901: 258), invece, riporta la variante *jèrbara*, ripresa e studiata da Salvioni (1907: 277).

tali forme Salvioni (1907: 277) scrive che è: «molto probabile che tra queste voci lombardo-sicule e il sic. *arbanu arv-*, pioppo, ontano, non corra altra differenza se non quella della sostituzione della desinenza, dovuta a altri nomi d'alberi (*autanu* larice, *arzanu* abete)». E gli esempi nel siciliano non mancano davvero. Si possono infatti ricordare forme come *àgghjanu* 'acero', *alèdanu* 'edera', *càrpanu* 'carpine', *fràscianu* 'frassino', *làganu* 'vitice', senza considerare *càssanu* 'querciola' e *cròpanu* 'carpine; abete', che sono galloitalici (→ *infra* s.vv.).

Nelle forme galloitaliche di Sicilia, però – continua Salvioni – «si rivede l'alto-it. *àlbera* alberello» ecc. Tale tipo, infatti, è molto diffuso in Liguria, Piemonte, e Lombardia a nord del Po (*AIS* 585) e per il quale il *VPL* (I 24) per la Liguria registra una notevole polimorfia: *àrbuà*, *àrbua*, *àrbuà*, *èrbua*, *àrbaà*, *àrbara* e *àibra*. Rohlfs ([1941] 1988: 61), infine, rileva la forma *gálvja* 'pioppo bianco' nel dialetto di Lauria (PZ), centro galloitalico di area policastrina (Lüdtke 1979: 7).

Il sanfr. mod. *ièrbana*⁸, sempre per il suffisso (ma non per la desinenza in *-a*), sembra essersi adattato alle condizioni siciliane dei già ricordati fitonimi in *-anu* atono.

1.2. *càssanu*

'querciola o quercia giovane' è voce già registrata da Rohlfs (1965: 96) e *SVS* 34 per Bronte, Montalbano, Tortorici, Frazzanò, Galati, cui si può aggiungere anche San Piero Patti e Randazzo⁹. Altre forme sono *càssinu* a Basicò, Naso, Tortorici, Tripi e Ucria (*SVS* 34), mentre dall'*AIS* (592, Cp.), assieme al *kàssanu* di Bronte, si ricava *kássu* e *kassaèllu*¹⁰ per Fantina. Il *VS* (I 618) segnala anche *cassanottu* per Frazzanò e *cassinuottu* per Capizzi (I 620).

Per ragioni fonetiche la parola non può derivare dall'ant. fr. *chasne*, per quanto innegabile sia la corrispondenza lessicale. Opportunamente Rohlfs (in *SVS* 34) ricorda che essa «ha dovuto esistere una volta anche in certe zone del Piemonte, dove si trovano ancora i toponimi, *Casnedà, Casne, Casnedà*». Ancor più interessante, anche

⁸ Così anche in Foti (2014–2015: 176) e *vjérbana* in *AIS* 586.

⁹ Informazione personale.

¹⁰ Opportunamente nel *LEI* (XII, col. 1141 n) il *kássu* dell'*AIS* viene spiegato «attraverso una fase **kássāu* < **kássanu*». Non si può che condividere, precisando però che la forma reale dell'uso è *kássāu* e *kassaèllu*.

a fronte dei toponimi piemontesi, è il toponimo *Cassanita* nella zona di Roccella Valdemone (ME), ricordato dallo stesso Rohlfš.

Etimologicamente la parola va riferita a una base prelatina *CĀ-SANUS¹¹.

Il siciliano a questo tipo lessicale oppone *cerza*.

1.3. *cròpanu*

‘abete’: Rohlfš (SVS 41) trae questa parola dai vocabolari settecenteschi di Del Bono (1751) e Pasqualino (1785-1795), dai quali è poi passata agli ottocenteschi Biundi (1857) e Traina (1868). Possiamo anche ricordare la presenza della voce in Drago (1721) e Vinci (1759), tutti ripresi dal VS (I 788), che registra pure (*ibid.*) la variante femm. *cròpana* ‘abete rosso’, attinta al Penzig (1924). Per Rohlfš la voce può considerarsi scomparsa. E il VS non registra nessuna forma attinta alla tradizione orale.

Per il DEI (II 1175), che riporta la parola alla base etimologica **cropo-*, si tratta di un relitto mediterraneo che ritorna in area settentrionale in voci del tipo *cròvedo* e *crop*. Il primo, *cròvedo*, è particolarmente diffuso nel Ticino (AIS 577), e non è estraneo al ligure se Sereni (1997: 62) ricorda il lig. ant. *cròvedo* ‘abete bianco’ e il lat. mediev. CROVEDUM «già attestato nel ’300 negli Statuti di Brissago, in Lombardia, col valore di ‘abete bianco’». Il secondo, *crop*, invece, è ricordato sempre da Sereni (1997: 62) nel novarese *crovo* oltre che in forme come *crof* (a Bissago sempre nel Ticino) e *cròd* a Intragna.

La parola siciliana, pur condividendo la base delle forme ticinesi e italiane settentrionali, per il suffisso in *-ano* si inquadra meglio in quella classe di nomi di alberi ricordati sopra sub *àubera*.

1.4. *rrùvulu*

‘quercia’: è un tipo lessicale presente nella Sicilia orientale e nel reggino (AIS 591) oltre che nel pantesco, nelle forme *rrùvulu* e *rrùgulu*, e finanche nel maltese *ruvlu* con significato di ‘farnia (un tipo di quercia)’ (‘bay-oak’: Aquilina 1987-1990: 1242).

La parola è sicuramente di origine italiana settentrionale, dove il tipo RÖBÖRE(M) è largamente diffuso (AIS 591), a fronte del tipo

¹¹ Per la cui discussione si rimanda al LEI XII, coll. 1141-1142.

‘quercia’ presente nella restante parte dell’Italia peninsulare e in Sicilia (nella forma *cerza*) dove condivide il campo col primo tipo.

Negli insediamenti galloitalici siciliani si registrano le seguenti forme: sanfr. *ràula*, nov. *rròvu* [‘r:òvʊ], sampier. *rrògörö*, nic. e sperl. *rròvölö*, piazz. *rovu* (Roccella 222), aid. *rrùvule* [‘r:uvulə] (Raccuglia 365), rand. e bront. *rrùyuru*. Notevole, per la concordanza morfologica con l’Italia settentrionale, la forma al femminile di San Fratello, passata alla vicina Mistretta nella forma *rrùvula* (AIS 591, P. 826).

Altre eventuali coincidenze con forme dell’Italia settentrionale, invocate a supportare la settentrionalità della parola (VSES: 902) – come la dissimilazione di -R- in -l- (diffusissima a partire dall’it. *albero* < ARBOR), l’eventuale passaggio di -B- in -g-, che non è mai diretto¹², e la stessa qualità della vocale tonica (ö chiusa nel galloitalico, regolarmente da ō, come altrettanto regolarmente, lo è la *u* nel siciliano) – in quanto fenomeni di larga diffusione e endemiche al siciliano stesso, sono irrilevanti al fine di dimostrare la galloitalicità della parola, che riposa solo su incontrovertibili motivazioni geolinguistiche.

1.5. *verna*

in Sicilia è il nome dell’‘ontano (una pianta del genere *Alno*)’ adoperato in una piccola area attorno alla galloitalica Novara. L’AIS 583, infatti, la documenta per Fantina (P. 818) e Rohlfs (SVS 109) la registra pure per Bafia, Castoreale e Tripi, piccoli centri della vallata del Patrì, nonché (SVS 91), nella forma *sberna*, per Montalbano Elicona, e nella forma *sbernara*¹³, per Antillo, altro piccolo centro non discosto da Novara.

Tra i galloitalici della Lucania la parola è documentata nelle parlate di San Costantino, Nemoli, Picerno, Rivello e Trecchina (Rohlfs 1972: 217) oltre che San Chirico Raparo PZ (AIS 583, P. 744). Nella contigua area cosentina¹⁴ si ritrova ancora a Saracena

¹² La trafilà è, infatti, la seguente: *rrùvulu* > *rrùulu* > *rrùgulu* dove -g- rappresenta l’inserzione di un suono anetimologico per colmare lo iato tra le due vocali di *rrùulu* (del tipo *Pàgolo* per ‘Paolo’ o, nel sic., *pavuni* > *pauni* > *paguni* ‘pavone’ o *praurita* ‘pleurite’ > *palagurita* o, ancora, *tàuru* ‘toro’ > *tàvuru* e *tàguru*, dove anche la -v- è suono anetimologico con funzioni analoghe al -g- di *rrùgulu*).

¹³ Col tipico suffisso in -ara per indicare qualsiasi tipo di albero, cespuglio e sim. (Rohlfs 1969, § 1073).

¹⁴ Dove sono pure presenti toponimi come *Vemeto/Virmitu* (Rohlfs 1974: 366).

(AIS 583, P. 752 nella forma maschile *u vérmə*) e nell'occitanico di Guardia Piemontese (P. 760 nella forma *la vérm^a feməniŋ*)¹⁵.

La parola, in area italiana settentrionale, trova ampio riscontro in area ligure occidentale e piemontese, ivi incluse le valli provenzali e franco-provenzali (AIS 583 e VPL, IV 54) che motivano la presenza della parola anche nell'occitanico di Guardia Piemontese.

Dal punto di vista etimologico, si tratta di una parola che, per la sua prevalente diffusione in area galloromanza e galloitalica e comunque in area celtica (IEW 1169), va riferita al celt. *verna* 'Erle' (REW 9232), documentato anche nel lat. tardo *verna* (Glosse).

2. Nomi di arbusti

2.1. *agurra*

f. 'salicone; salice da vimini e sim.'. La parola è già nota al Pasqualino (1785-1795: 65), che registra *agurnu* e *agurru* col significato di 'ontano'. Dal VS si ricavano ancora varianti come *augurra* 'salicone' (Ragusa e Casteltermini AG), *gurra* (Antico Anonimo, sec. XVII), *gurru* (Casteltermini AG) e *urra* 'salice da vimini' (S. Michele di Ganzaria CT e Sambuca AG). Rohlf (1950: 255-256) ricorda *urru* per Vita TP e San Biagio Platani AG (AIS 601) e il VS (V, 1227) registra *vrura* per S. Agata di Militello ME e Salemi TP¹⁶.

Nella Sicilia lombarda questo tipo lessicale è noto a San Fratello (*uòrra*: Di Pietro-Iraci 2015: 102), Nicosia (*görrë* pl.), dove la parola è usata pure nella odonomastica della città¹⁷, e Sperlinga (*sgörrë* pl.). Nel gruppo galloitalico potentino si ritrova *gòrra* a Ripacandida PZ e *gòrra* a Picerno (AIS 601).

La presenza della parola anche nei centri galloitalici di San Fratello, Nicosia e Sperlinga ci orienta a ricercarne l'origine nell'Italia set-

¹⁵ Si tenga presente che il *vérr*i di Acquaformosa CS (AIS 583, P. 751) è albanese, di ragione indouropaica e perciò indipendente dalle forme galloitaliche presenti nell'area.

¹⁶ L'attestazione di Salemi proviene al VS dalle inchieste ALI, oltre che da fonti scritte come Penzig (1924) e Cannarella (1900-1930).

¹⁷ Nel rione di San Cataldo esiste infatti una *Discesa Pozzi Gurri*, così chiamata perché porta ai pozzi del *chjan d'görrë*, il 'piano dei saliconi', dove si trovano gli orti suburbani (Trovato 1997: 64-65).

tentrionale. In AIS 601, infatti, il tipo lessicale si ritrova tra la Liguria e il Monferrato, proprio nell'area di emigrazione ipotizzata da Pettracco Sicardi (1969). E così si ha *gurén* a Mombaruzzo AT (P. 167), *gurät* a Vicoforte e Cortemilia CN (PP. 175 e 176), *gúrę* pl. a Sassello SV (P. 177), ma anche nelle province di Torino, Cuneo e Imperia (AIS cit.). Il REW (3821 **gorra* 'Weide') ricorda i piem., lomb., gen. e emil. *gura/gora*. In Liguria, ancora, sono assai diffusi derivati come *şgunn* e *şguerın* 'vimine; salice; giunco; ginestra' (VLP, III 161).

Sereni (1997: 54-55) per l'Italia settentrionale ricorda il lat. mediev. *gurretum* 'terreno a salici o a vimini' e precisa (p. 55n, con ulteriore bibliografia) che

i continuatori o derivati di una base **gurra* o **gorra* col valore di 'salice, pioppo, vimini' o, rispettivamente, di terreno caratterizzato da queste associazioni vegetali idrofile, sono attestati nel latino medievale dell'area ligure cis- e transalpina, e sono largamente diffuse nelle parlate romanze di quest'area stessa.

Tornando alla fortuna della parola in Sicilia, va osservato che l'utilizzo del salicone per la confezione di ceste e corbelli e la loro vendita nei mercati e nelle fiere, come ancora si usa, è un indizio non trascurabile per spiegare la presenza della parola nell'Isola anche in aree lontane da quelle di insediamento galloitalico.

2.2. *alastra*

indica 'vari tipi di ginestra spinosa: calicotome spinosa, infesta, villosa' adoperata come legna da ardere, per costruire scope rudimentali ad es. per l'aia o la stalla e per ricoprire i muretti degli ovili'. La parola è nota alla lessicografia siciliana fin dal 1721 (Drago ripreso dal VS¹⁸). Sulla base del VS, appunto, ma anche di SVS, Sottile

¹⁸ Nella forma masch. *alastru* la parola è presente nei vocc. mss. del Malatesta (secc. XVII-XVIII), dello Spatafora (sec. XVIII), nonché in Del Bono (1751-1754: 32), Traina, Trischitta ecc., tutti ripresi dal VS, I 104. *Alastra* ancora è presente in Vinci (1759: 8), che registra il proverbio *ogni lignu coci pasta, ma nuddu com'alastra* 'ejus enim usus potissime est in furnis pro panificio', in Pasqualino (1785-1795, I: 69) e Mortillaro (1838: 38). Quest'ultimo registra anche la variante *lastra* notando che «questa pianta spinosa forma degli arboscelli carichi di fiori di un giallo-aurato, che rendono belle le nostre colline ed i monti ne' mesi di aprile e maggio». Traina (1868: 37) registra sia *lastra*, sias la forma masch. *lastru*. Notevole anche il prov. ergonomico raccolto a Isnello *quannu giuriscinu àlastrı - si nzitanu àgliastrı*, riportato da Sottile / Genchi

(2002) e Sottile / Genchi (2011), è possibile dare un quadro completo delle varianti e della loro distribuzione nell'Isola:

- alastra* ME: Antillo, Tripi, Ucria, Raccuia, Naso; San Fratello (*alestra*);
 EN: Gagliano Castelferrato;
 PA, area madonita: Pòllina, Castelbuono, Gangi, Petralia Soprana, Petralia Sottana, Castellana Sicula, Bompietro, Cefalù, Gratteri, Isnello, Scillato, Gratteri, Collesano, Caltavuturo, Sclafani Bagni;
 Altofonte, in area palermitana centrale;
 AG: Casteltermini;
- alastru* m. EN: Àssoro;
 PA: Alimena;
- alastri* pl. PA: Pòllina, Castelbuono;
- arastra* ME: Montalbano Elicona, Novara di Sicilia, Roccella Valdemone;
 CT: Bronte;
- arastru* m. CT: Randazzo, col significato di 'ginestrone';
- lastra* ME: Castelmola, Rodi, Castoreale, Basicò, Sinagra, Frazzanò;
 EN: Nicosia, Sperlinga perlopiù nel pl. *lastrè*;
- lastrì* pl. EN: Troina¹⁹, ma 'ginepro' a Palazzolo Acreide SR;
- alàscia* solo in area madonita, PA: San Mauro Castelverde;
- alasci* pl. PA: Caltavuturo.

I derivati in *-ara/-aru* indicano la pianta nel suo complesso:

- alastrara* ME: S. Lucia del Mela; San Fratello: *alastrèr*;
- alastraru* ME: Merì, Ucria, Cesarò, col significato generico di 'sterpaia, pruneto' (*VS*, I 104), e di 'pianta di ginestra spinosa' (PA: Castelbuono).

Sulla base dei dati esposti l'area di maggiore concentrazione di questo tipo lessicale coincide sostanzialmente con la provincia di Messina, particolarmente con la zona dei Nebrodi e, al di fuori di questa, con l'area madonita e con quella etnea. Tutte zone di montagna e di pascoli. È pure presente nel Palermitano centrale e in area agrigentina. Notevole la presenza nei centri galloitalici di San Fratello, Montalbano, Novara, Roccella, Randazzo, Bronte, Nicosia e Sperlinga oltre che nei centri messinesi di influenza galloitalica (Antillo, Tripi, Ucria, Raccuja e Naso). Sono elementi, questi, utili a far pensare a una importazione della parola in epoca medievale dall'Italia set-

(2011: 66) lett. 'quando fioriscono le alastre, si innestano gli oleastri'. Variante consimile sempre Sottile / Genchi (2011) registrano per Castelbuono.

¹⁹ Informazione personale.

tentrionale e, in particolare, dal retroterra ligure. E in Liguria la parola, tuttora, è abbastanza diffusa e vitale (*FEW* 24, 281a e *VPL*, I 24)²⁰.

Alessio considera la parola «una concordanza medievale tra Sicilia e Liguria» (1970: 101), mentre Varvaro la ritiene giunta in Sicilia «in epoca normanna con le emigrazioni dalla marca aleramica» (1981: 24-25 e ora *VSES* 46).

Etimologicamente la parola va riferita a sostrato prelatino.

2.3. *brignolu*

‘prùgnola, pruno selvatico’. Dalla letteratura (*AIS* cc. 602 e 603, *SVS* 26, *VS*, I, Valenti 2008) è possibile mostrare che l’areale siciliano di questa parola coinvolge la maggior parte degli insediamenti coloniali e le aree circostanti e in qualche caso si ritrova in aree lontane, come Modica (*brugnulara*, che è il nome dell’arbusto) o Altofonte nei pressi di Palermo. Le varianti registrate insieme alla loro dislocazione nel territorio sono le seguenti:

- brignola* ME: Gualtieri Sicaminò (*VS*, I 447);
brignuola San Fratello (Di Pietro-Iraci 29)
bregnolö Sperlinga
brignolu Piazza Armerina (*SVS* 26), e anche
 ME: Mirto, Frazzanò (*VS*, I 447), Librizzi e Ucria (*SVS* 26);
 CT: Bronte (*VS*, I 447);
 EN: Gagliano Castelferrato (*VS*, I 447) nei pressi di Nicosia; Barafranca (*VS*, I 447) nei pressi di Piazza Armerina e Aidone;
 PA: Altofonte (*VS*, I 447);
brignó Fantina (*AIS* 603)
brignole Aidone (Raccuglia 39)
brignoru ME: Montalbano e Basicò (*SVS* 26);
 CT: Randazzo (*SVS* 26);
bbrignuni ME: Raccuja (*SVS* 26);
 (con cambio
 di suffisso)
bbrignuolu ME: Casal Floresta (*VS*, I 447);
 SR: Buccheri (*VS*, I 447) ‘biancospino’;
brögnolö Nicosia;
bbrignola ME: Mistretta (*AIS* 602);
brignolu ME: Caronia (*SVS* 26).
brignuolu ME: Caronia (*VS*, I 456);

²⁰ Il *REW* 3821 la documenta per un’area più vasta che include, al di là dell’area genovese, anche il piemontese, il lombardo e l’emiliano.

I derivati in *-ara/-aru* indicano la pianta

brignuàù ME: Fantina (*AIS* 602)

brignularu ME: Limina e Mandanici (*SVS* 26)

brignulara ME: Roccavaldina ME e

R.G: Mòdica (*SVS* 27);

brignularu ME: Santa Lucia del Mela (*SVS*, 27), Mongiuffi-Melia (*VS*, I 456).

Come si vede in Sicilia il nostro tipo lessicale si ritrova negli insediamenti coloniali (San Fratello, Fantina, Montalbano Elicona, Randazzo, Bronte, Nicosia, Sperlinga, Piazza Armerina, Aidone, Buccheri) e nei centri vicini che lo hanno recepito per naturale contatto (Caronia, non lontana da San Fratello, Mistretta e Gagliano Castelferrato, nei pressi di Nicosia, Barrafranca nei pressi di Piazza Armerina). Tutti gli altri centri del Messinese appartengono alla sfera di influenza galloitalica fin dall'epoca della colonizzazione. Sorprende solo un po' la sua presenza a Modica, da dove potrebbe essere arrivato dall'area siracusana che fa capo a Buccheri.

Notevoli, infine, appaiono le forme di San Biagio Platani AG *ardignolu* e di Vita TP *agragnolu* (in *AIS* 602, PP. 851 e 821) che sembrano dipendere dal tipo 'brignolo' rimotivato nella parte radicale dall'incrocio con *ardenti* 'dal sapore aspro, piccante' e con *agru* 'agro, di sapore aspro': fenomeno comprensibilissimo in località periferiche rispetto all'area in cui il prestito italiano settentrionale si è diffuso ed ha attecchito.

Per quanto riguarda il morfema radicale di 'brignolo', esso in Sicilia si presenta sempre²¹ con *br-*²², mentre nell'Italia settentrionale può apparire anche con *pr-*, che è la forma etimologica: **prūneola/*prūneolu* (Valenti 2008: 1356). La vocale atona *-i-*²³, viceversa, si inserisce nella trafila *ū > ü > i* e si ritrova «in Piemonte e Liguria (ad es. piem. *brigna*, *brignole*, *brignët(a)*; gen. *brigna*, *brignêu*, *brignêua*, *brignon*), e anche nel tabarch. *brignöa*» (Valenti 2008: 1357), mentre

²¹ In realtà solo Penzig registra *prignolu* (*VS*, III 925).

²² «È ben diffuso il *b-* nell'alta Italia» scriveva Salvioni (1907: 263), il quale, per il più problematico *i* ricordava il piem. e gen. *brīna*, «con un' *i* ch'è forse dovuto ai derivati, o al *ñ* (cfr. novar. *piñ* = lomb. *piñ*)».

²³ In realtà si tratta di una *i* centralizzata ed abbassata fino a [ə], trascritta ora con [e] ora con [i] e, nel piazzese, sempre con [i], come fa Roccella 62, che registra la parola nella forma grafica *br'gnòlu*.

varianti con *u/ü* si ritrovano in Valle d'Aosta, Lombardia, Trentino, Veneto e Friuli.

Notevole il *brignuni* 'pruno selvatico o il suo frutto' di Raccuja che si ritrova nel lig. *brignon* 'prugna' (*VPL*, I 65 e Toso 2015: 84).

2.4. *brönzölin*

insieme alla forma non suffissata *brenzolö* [brən'tsɔlə] è, nel dialetto di Nicosia, il 'biancospino comune o lazzeruolo selvatico'. La variante sperlinghese è *brenzölin* [brəntsɔ'li]. Negli altri dialetti galloitalici si ha *pizzulian* a San Fratello (Di Pietro-Iraci 2015: 80), *b'rzulingh* a Piazza Armerina (Roccella 63) *burzulinghe* ad Aidone [burdzu'liŋ:ə] (Raccuglia 2003: 47). Col significato di «piantone su cui s'innesta altra pianta e particolarmente l'azzeruola» e nella forma *brunzullina* è presente in Traina (1868: 129)²⁴ e già prima, col significato di 'lazzeruolo', nel secentesco Antico Anonimo e nel settecentesco Malatesta, tutti ripresi dal *VS*. Altre varianti registrate dai lessici sono: *brunzulina* nel diz.ms. del Cannarella (*VS*, I 457) e *bruzzulina* nei vocc. di Traina (1868 e 1888), Nicotra (1883) e Trischitta²⁵ (ripresi dal *VS*, I 460).

In area siciliana, – a dare il quadro completo della distribuzione della voce nel territorio, sulla scorta del *SVS* p. 27 e del *VS*, I – la situazione è la seguente²⁶:

<i>brenzolö</i>	Nicosia
e <i>brönzölin</i>	
<i>brenzölin</i>	Sperlinga ²⁷
<i>b'rzulingh</i>	Piazza Armerina (Roccella 63)
<i>burzulinghe</i>	Aidone (Raccuglia 2003: 47)
<i>brizzulina</i>	Sambuca AG (in Cannarella ripreso da <i>VS</i> , I 450)
<i>brizzulinu</i>	S. Agata di Militello ME, Campofiorito PA (<i>VS</i> , I 450)
<i>brunzulinu</i>	Marineo PA (<i>VS</i> , I 457)
<i>bruzzulinu</i>	Alcara ME (<i>SVS</i>) e poi ancora Antico Anonimo e <i>Barunissa di Carini</i> per le località di Valledlunga CL, Palermo, Monreale, Altotofonte ²⁸ PA, Cammarata AG (<i>VS</i> , I 460)

²⁴ È pure presente nel Traina minore (1888, p. 99) accanto a *brunzulinu* cui l'autore aggiunge, per entrambe le forme, il significato di «Pianta: spino bianco».

²⁵ In quest'ultimo col significato di 'prugnolo'.

²⁶ I significati variano da 'biancospino' o 'portainnesto del lazzeruolo' a quello di 'lazzeruolo'.

²⁷ In *SVS* 27, per Nicosia e Sperlinga, è data una improbabile *brunzulina*.

²⁸ Col significato di 'portainnesto del nespolo'.

bruzzullinu Capizzi, Caronia e Mistretta²⁹ ME (*VS*, I 460)
pizzulian San Fratello (Di Pietro-Iraci 2015: 80)

La settentrionalità della voce si fonda su corrispondenze del tipo *brušulij* ‘il frutto del biancospino’ (*AIS*, cit., Cp., P. 163: Pancalieri TO), *barsulij* (*ibid.*, P. 146: Montanaro TO), *i bušlij* (*AIS*, cit., P. 158: Ottiglio AL) tutte col significato di ‘frutti del biancospino’, e lig. *butséng* ‘biancospino’ (*AIS* cit., P. 177: Sassello SV).

A questo tipo, di importazione italiana settentrionale, il siciliano contrappone tipi come ‘spinapùlici’, ‘cerasella’ e ‘russuliddu’ (*AIS* 604 e *VS* svv.).

3. Nomi di altri alberi e frutti

3.1. *ddìrö* [ˈd̪i̯r̪o]

è l’‘alloro’ nel dialetto di Nicosia, parola che, etimologicamente, si spiega attraverso la trafila **lòiru* < **loriu*³⁰ < lat. LAUREU. La forma piazz. *dor* [d̪ɔr] (Roccella 110) muove invece da LAURUS e il *d-* in luogo del [d̪] che ci saremmo aspettati potrebbe essere dovuto a ipercorrezione³¹. Il sanfr. *addar* [aɖˈd̪ar], con *-à-* < *-ǒ-*, rispecchia meglio una forma del tipo *alloro*, anche questa, come le precedenti, non attestata in Sicilia.

L’aid. *ddìdire* [ˈd̪ɔd̪ɔrɛ] (Raccuglia 2003: 140), pur estraneo ai dialetti dell’Isola, che compattamente esibiscono (*a*)*d̪d̪àuru*, presenta qualche difficoltà. Salvioni (1907: 269n), muovendo dalla forma *ddodaru* (che trae da Vigo 1870-74: 54), nell’ipotesi che la parola avesse potuto essere piana e non proparossitona come in realtà è, l’avvicina al venez. *oraro* e spiega il *d* interno come «dissimilazione di *r-r*». Ora, poiché la parola è proparossitona, credo che la strada da seguire a spiegare il nostro *ddìdire* sia un’altra. Infatti, se si consi-

²⁹ Col significato di ‘portainnesto di alcune rosacee’.

³⁰ Nella Mosella il *FEW* (V 208) registra la forma *lorjē*.

³¹ La forma di origine siciliana oggi diffusa nel piazz. è *dàur*, anche questa con [d̪], invece che con [d̪]. Notevole, nel piazzese, *darrègg* (Roccella 102) [d̪arˈredːʒ] ‘lauro ceraso’, composto formato da *dor regg* lett. ‘lauro regio’ (Salvioni: 267), e con *a* < *o* in atonia di probabile ragione siciliana (cfr. sicc. *anuri* ‘onore’, *affisa* ‘offesa’, *acquasioni* ‘occasione’ ecc., e, nel piazzese, *affizi* ‘ufficio’, *anör* ‘onore’, *arganzingh* ‘organzino’ ecc.).

dera che la parte terminale della parola, con *-aru* atono, nel siciliano è paradigmaticamente presente in numerosi fitonimi (ad es. *agghjannaru* ‘rovere’, *agùmaru* ‘corbezzolo’, *alàndaru* e *ànnaru* ‘oleandro’, *alè-daru* ‘edera’, *anìparu* ‘ginepro’, *àrzaru* e *àgghjaru* ‘acero’, *àssaru* ‘renella o asaro europeo’, *chjàpparu* ‘cappero’, *cìparu* ‘erba nocca’, *cugghjannaru* ‘coriandolo’ e tanti altri), non è improbabile che un iniziale **dòriu* (< **lòriu*), rimodellato sulla base del paradigma dei ricordati fitonimi in *-aru*, sia potuto diventare **dòraru* e questo, per assimilazione di *d-r* in *d-d*, giungere a *dòdaru* (e localmente *dòdire*).

3.2. *frazza*

f. ‘seme del faggio’ è voce registrata da Rohlf (SVS 49) per Frazzanò, Tortorici, Novara, Bronte e, nella forma *freža* (in realtà *fräža*), per San Fratello. Come esclusiva di quest’ultima località (a fronte degli altri dialetti galloitalici della Sicilia) era già stata registrata da De Gregorio (1901: 257). Il VS (II 119), però, la localizza ancora nell’area delle parlate messinesi centrali, galloitaliche e galloitalicizzate.

L’affricata sonora *-ž-* muove da una base con *-g-* (FAGEA suggerisce Salvioni 1907: 273 e poi REW e FarèREW 3142), della quale la forma giunta in Sicilia rappresenta una fase del processo di assibillazione che si osserva compiuto nel bresc. *fraša/faša* e nel regg. *faša*.

3.3. *nizzola*

[nəts’tsola] è la forma di Piazza Armerina per ‘nocciola’ (Roccella 185). Essa non trova riscontro in nessuno degli altri dialetti galloitalici della Sicilia, nei quali è adoperato il tipo siciliano *nucidda/nucilla* (< lat. NUCILLA certo < NUCE + -ĪLLA per la sorte della tonica) tranne che nel sanfr. *nusgeđa* che trova riscontro nelle forme meridionali con *-ę-* (< lat. NUCĒLLA). La forma di Piazza Armerina, come ha già osservato Salvioni (1907: 283), «è il giusto continuatore dell’alto-it. *nizzola*». Diversamente dal Salvioni, però, che ritiene che la Sicilia abbia pure una tale base (e cioè *nizzola*), va detto che quella “base” manca al siciliano, dal momento che il *nizzoi* pl. di Caltagirone³²

³² Pasqualino (1785-1795, III: 302), che trae la parola dal coevo vocabolario manoscritto dello Spatafora, così la registra nel suo vocabolario: «*nizzoi*, a Caltagiruni si diciunu li nuciddi virdi [voce] corrotta da nocciuola».

(creduto siciliano dal Salvioni) non è una forma siciliana, ma galloitalica, come è la parlata di quella città.

Quanto all'affricata *-zz-*, è bene notare che questa si ritrova nella zona di emigrazione ligure-monferrina, dove l'*AIS* 1302 registra forme come *nitsórá* pl. (P. 176: Cortemilia CN), *nitsáreḡ* (P. 177: Sassello SV), *nitsára* (P. 179: Rovegno GE), nonché *nitsóla* e *nitsóa* a Castelnuovo di Magra, in area spezzina. Altrove il processo di assibilazione è completo, come nel *nisoá* di Erli (SV). La *-q-* del piazzese è presente anche nel *nisoá* di Erli (SV), nel *nizoá* di Triora IM e Sassello (SV) e nel *nizòla* di Sarzana (SP) (*VPL*, III 9).

4. Nomi di piante erbacee commestibili e non

4.1. *gedi/gidi/giri*

'bietole'. Per Salvioni (1907: 278 s.v. *magongh*) si tratta di una voce siciliana «infedele alla fonetica dell'isola», dal momento che «non tornano, dato appunto un 'bieta' (lomb. *bjéda*), né il *g-* (vorremmo *j-*: cfr. *jancu*) né il *d*. Ma e il *g-* e il *-d-* (o un suo succedaneo) sarebbero normali tra i lombardo-siculi, e Piazza ha appunto *agéa* (**geda*). L'*i* sarà di ragion siciliana e può rispecchiare tanto l'*ē* di *BĒTA* che l'*i* di *BLITUM*».

Intanto va ricordato che gli altri galloitalici della Sicilia esibiscono: *giàira* a San Fratello (*AIS* 1362), ma oggi *giara* (Di Pietro-Iraci 2015: 57), *gèda* a Fantina, *giri* a Bronte e a Randazzo, *gèdè* a Nicosia e Sperlinga, *gei*, *giji* e *gide* ad Aidone (Raccuglia 2003: 177), *agea* a Piazza Armerina (Roccella 41), *gera* a Caltagirone e a San Michele di Ganzaria.

Come tipo lessicale 'geda' è assai esteso in Sicilia e noto alla lessicografia siciliana fin dal 1519 (Scobar)³³. Nella carta 1362 dell'*AIS* sembra addirittura prevalente sul grecismo *sèchili* e sull'arabismo *zzàrchi*, oltre che sul gallicismo *bletti* non registrato dall'*AIS*, ma presente in un'area centrale della Sicilia, attorno a Caltanissetta. Seguendo Ruffino (1984: 181-182 e la carta di p. 223), il tipo in questione, al di là dei centri galloitalici ricordati, è ancora esteso:

³³ V. ora l'ediz. Leone (1990: 11) in cui è registrata la forma *agiti*.

a) a gran parte della Sicilia orientale, con esclusione dell'area ionica del Messinese, dell'area tirrenica della stessa provincia fin oltre Milazzo e dell'area ionica del Catanese e della Piana fino a Militello e Lentini dove predomina il tipo greco *sèchili*;

b) alla Sicilia centrale, da Cefalù fino a Gela, che, attraverso una sottile area costiera tra Cefalù e Termini, giunge:

c) nel Palermitano occidentale, nel Trapanese e in parte dell'Aggrigentino.

La parola è di origine galloitalica (*VSES* 442) e il modello italiano settentrionale diffuso dagli immigrati nell'Isola si può individuare nelle forme liguri *gèe, gè, géie, gede, gide* ecc. rubricate in *VPL*, II 68-69 oltre che nel gen. *gea/pl. giæe* presente fin dal XIV sec. anche nelle colonie genovesi della Crimea (Toso 2015: 144).

4.2. *nascazza*

nel dialetto di S. Piero Patti è il nome della 'pulicaria' (*SVS* 74) e, in questa forma e con questo significato, non si ritrova nelle altre parlate della Sicilia. Nella forma *nasca*, invece, insieme a forme derivate o con aggiunta di altri elementi di determinazione e, ovviamente, con riferimento ad altre entità botaniche, il *VS* (III 16) esibisce la seguente documentazione:

<i>nascareda</i>	attacamani (una <i>Rubiacea</i>)	Monterosso Almo RG
<i>nascaredda</i>	nome di due labiate:	
	a) la <i>Sideritis romana</i>	Assenza (1923)
	b) il timo	Castel di Jùdica CT
<i>nasca di morti</i>	nome di un'ombrellifera che infesta i campi di grano: <i>Bifora testiculata</i>	Assenza (1923) e Penzig (1924) che la registra per Modica RG
<i>nasca ri mottu</i>	”	Cannarella: Catania
<i>naschi di mortu</i>	”	Penzig: Àvola SR
<i>nasca di muortu</i>	nome di una labiata: <i>Moluccella spinosa</i>	Palazzolo Acreide SR
<i>nasca di mortu</i>	”	Penzig: Àvola SR
<i>nasca ri mottu</i>	”	Cannarella: Catania

Al di fuori dell'Isola, la parola si ritrova, ancora col significato di 'pulicaria', nelle parlate galloitaliche della Lucania (gruppo potentino), per le quali Rohlfs ([1941] 1988: 65) ricorda *nasca* per Tito e *našca* per San Costantino, Nèmoli e Rivello, quest'ultimo anche col significato di 'conizza' (altra pianta, come la pulicaria, della famiglia delle Asteracee).

Altrove Rohlfs (1965: 101-102), quanto all'origine della parola, scrive che essa trova corrispondenza nel «*nasca* dei dialetti liguri (p.es. Levanzo *nasca*, Portofino *ñasca*) e di dialetti provenzali mediterranei della zona fra Marsiglia e Mentone, dove *naska* (*nasko*) si riferisce alla stessa pianta» e cioè alla 'pulicaria'. Alle forme ricordate da Rohlfs bisogna aggiungere il *nasca* che il *VPL* (III 4) registra per Pigna, Bussana e Arpasio IM oltre che per Loano e Pietra Ligure SV col significato di «piccolo arbusto che nasce nei terreni aridi e incolti, con foglie pelose e di odore intenso, identificato con la *Inula viscosa*», che altro non è che la 'pulicaria'.

Etimologicamente la parola non sembra di origine latina (*FEW* 7, 28), ma è probabilmente celtica. In Sicilia non può non essere che un prestito dal ligure.

BIBLIOGRAFIA

- AIS* = Karl Jaberg / Jacob Jud. *Sprach- und Sachatlas Italiens und der Südschweiz*, Zofingen, Ringier & Co., 1928-1940.
- Alessio, Giovanni 1970. *Fortune della grecità linguistica in Sicilia. I. Il sostrato*, Palermo, S.F. Flaccovio Editore.
- ALI* =, Giulio Matteo Bartoli / Giuseppe Vidossi / Benvenuto Aronne Terracini / Giuliano Bonfante / Corrado Grassi / Arturo Genre / Lorenzo Massobrio, *Atlante Linguistico Italiano*, 8 voll., Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1995-2011.
- Antico Anonimo, *Vocabolario siciliano italiano*. Ms. adespoto inedito del sec. XVII della Biblioteca Comunale di Palermo [ripreso dal *VS*].
- Aquilina, Joseph, 1987-1990. *Maltese-English Dictionary*, Malta, Midsea Books.
- Assenza, Vincenzo, 1923. *Dizionario botanico dialettale-italiano-scientifico della maggior parte delle piante spontanee coltivate ed ornamentali della Contea di Modica*, Modica, Tipo-Litografia "Unione".
- Biundi, Giuseppe, 1857. *Dizionario siciliano italiano*, Palermo, presso i fratelli Pedone Lauriel.
- Cannarella, Pietro 1900-1930. *Dizionario siculo di scienze naturali*. Ms. inedito della Biblioteca Braidense di Milano [ripreso dal *VS*].
- De Gregorio, Giacomo, 1899. «Contributi alla etimologia e lessicografia romanza con ispeciale considerazione ai vernacoli siciliani», in *Studi glottologici italiani*, 1, pp. 1-202.
- , 1901. «Ancora per il principio della varietà di origine dei dialetti gallo-italici di Sicilia», in *Studi glottologici italiani*, 2, pp. 247-301.

- Del Bono, Michele, 1751-1754. *Dizionario siciliano italiano latino*, 3 voll., Palermo, nella Stamperia di Giuseppe Gramignani.
- DEI = Carlo Battisti / Giovanni Alessio, *Dizionario etimologico italiano*, 5 voll., Firenze, Barbera, 1950-1957.
- Di Pietro, Benedetto / Benedetto Iraci, 2015. *Sbughjann nta li paraddi (Pascendo tra le parole). Dizionario dei fitonimi e informazioni sull'agricoltura di San Fratello (ME), con aggiunta di proverbi e detti nel dialetto galloitalico locale*, Melegnano, Montedit.
- Drago, Antonino 1721. *Il dialetto di Sicilia passato al vaglio della Crusca*, Palermo, presso Gaspare Bajona [incompleto, arriva alla voce *nfasciari*; ripreso dal VS].
- FarèREW = Paolo A. Faré, *Postille italiane al «Romanisches Etymologisches Wörterbuch» di W. Meyer Lübke comprendenti le «Postille italiane e ladine» di Carlo Salvioni*, Milano, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 1972.
- Foti, Giuseppe 2014-2015. *Vocabolario del dialetto galloitalico di San Fratello*, Tesi di dottorato, Catania, Dipartimento di Scienze Umanistiche (Tutor: S.C. Trovato).
- FEW = Walther von Wartburg, *Französisches Etymologisches Wörterbuch. Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschitzes*, 25 voll., Bonn et al., Klopp-Winter-Teubner-Zbinden, 1922-2002.
- IEW = Julius Pokorny, *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*, 2 voll., Bern-München, Francke, 1959-1969.
- LEI = Max Pfister / Wolfgang Schweickard, *Lessico Etimologico Italiano*, Wiesbaden, Reichert Verlag, 1979-.
- Leone, Alfonso, 1990. *Il Vocabolario siciliano-latino di Lucio Cristoforo Scobar*, a cura di A. L., Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani (Lessici siciliani, 5).
- Lüdtke, Helmut, 1979. *Lucania*, Pisa, Pacini.
- Mortillaro, Vincenzo 1838-1844. *Nuovo dizionario siciliano-italiano compilato da una società di persone di lettere per cura del barone V.M.*, 2. voll. Tipografia del Giornale Letterario, Palermo.
- Nicotra, Vincenzo, 1883. *Dizionario siciliano italiano*, Catania, Stabilimento tipografico Bellini.
- Pasqualino, Michele, 1785-1795. *Vocabolario siciliano etimologico, italiano, e latino*, 5 voll., Palermo, dalla Reale Stamperia.
- Penzig Ottone, 1924. *Flora popolare italiana. Raccolta dei nomi dialettali delle principali piante indigene e coltivate in Italia*, 2 voll., Genova, Orto botanico della Regia Università.
- Petracco Sicardi, Giulia 1965. «Influenze genovesi sulle colonie gallo-italiche della Sicilia?», in *Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani*, 9, pp. 106-132.
- Raccuglia, Sandra, 2003. *Vocabolario del dialetto galloitalico di Aidone*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani.
- REW = Wilhelm Meyer-Lübke, *Romanisches Etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, Winter, 1935.

- Riolo, Salvatore, 2002. *Lessico del dialetto di San Fratello*, vol. I, A-L, Catania, Dipartimento di Filologia Moderna.
- Roccella, Remigio, 1875. *Vocabolario della lingua parlata in Piazza Armerina*, Caltagirone [rist. anast. Bologna, Forni, 1970].
- Rohlf, Gerhard, [1941] 1988. «Colonie galloitaliche sul Golfo di Policastro», in Id., *Studi linguistici sulla Lucania e sul Cilento*, Galatina, Congedo, pp. 39-76 [tr. di «Galloitalienische Sprachkolonien am Golf von Policastro (Lukanien)», in *Zeitschrift für romanische Philologie*, 61, pp. 79-113].
- , 1950. «Colonizzazione gallo-italica nel Mezzogiorno d'Italia», in *Mélanges de linguistique et de littérature romanes offerts à Mario Roques*, 4 voll., Bade-Paris, Éditions Art et Science-Librairie Marcel Didier, vol. I, pp. 253-259.
- , 1965. «Correnti e strati di romanità linguistica in Sicilia (Aspetti di geografia linguistica)», in *Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani*, 9, pp. 74-105.
- , 1969. *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, vol. III, *Sintassi e formazione delle parole*, Torino, Einaudi [tr. di *Historische Grammatik der italienischen Sprache und ihrer Mundarten*, vol. III, *Syntax und Wortbildung*, Bern, Francke, 1954].
- , 1972. *Studi e ricerche su lingua e dialetti d'Italia*, Firenze, Sansoni Editore.
- , 1974. *Dizionario toponomastico e onomastico della Calabria. Prontuario filologico-geografico della Calabria*, Ravenna, Longo.
- Ruffino, Giovanni, 1984. «Isoglosse siciliane», in *Tre millenni di storia linguistica della Sicilia. Atti della Società Italiana di Glottologia, Palermo, 25-27 marzo 1983*, a cura di Anna Quattordio Moreschini, Pisa, Giardini, pp. 161-224.
- Salvioni, Carlo, 1907. «Note varie sulle parlate lombardo-sicule», in *Memorie del R. Istituto lombardo di scienze e lettere*, 21, pp. 255-302.
- Scobar, Lucio Cristoforo, 1519. *Vocabularium Nebrissense ex Siciliensi sermone in latinum traductum*, Venetiis, per Bernardinu[m] Benalium.
- Sereni, Emilio, 1997. «Vita e tecniche forestali nella Liguria antica», a cura di Andrea Giardina, in *Annali dell'Istituto Alcide Cervi, (Ambienti e storie della Liguria. Studi in ricordo di Emilio Sereni)*, 19, pp. 21-142.
- Sottile, Roberto, 2002. *Lessico dei pastori delle Madonie*, Palermo, Centro di Studi filologici e linguistici siciliani.
- Sottile, Roberto / Massimo Genchi, 2011. *Lessico della cultura dialettale delle Madonie*, Palermo, Centro di Studi filologici e linguistici siciliani.
- Spatafora, Placido. *Dizionario siciliano ed italiano*. Ms. inedito del sec. XVIII della Biblioteca Comunale di Palermo [ripreso dal VS].
- SVS = Gerhard Rohlf, *Supplemento ai Vocabolari siciliani*, München, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1977.
- Toso, Fiorenzo, 2015. *Piccolo dizionario etimologico ligure. L'origine, la storia e il significato di quattrocento parole a Genova e in Liguria*, Lavagna, Editrice Zona.
- Traina, Antonino, 1868. *Nuovo vocabolario siciliano-italiano*, Palermo, Giuseppe Pedone Lauriel Editore.
- , 1888. *Vocabolario delle voci siciliane dissimili dalle italiane con saggio di altre differenze ortopediche e grammaticali in aiuto all'unità della lingua e contro gli errori*

- provenienti dal dialetto*, Nuova edizione con appendice, Palermo, Libreria Internazionale L. Pedone-Lauriel di Carlo Clausen.
- Trischitta Mangiò, Giuseppe. *Vocabolario siciliano italiano per tutti*, ms. inedito compilato tra il 1875 e il 1930 circa, Catania, presso l'Opera del Vocabolario Siciliano [ripreso dal *VS*].
- Trovato, Salvatore C., 1997. *Saggi di toponomastica nicosiana*, Nicosia, Edizioni Valdemone.
- , in c.s. «Parole galloitaliche nel siciliano. Attività artigianali tra lingua e cultura», in *Studi in onore di Vincenzo Orioles*.
- Valenti, Iride, 2008. «L'italiano settentrionale *brign-/brugn-* e le denominazioni della prùgnola in Sicilia», in *Le Forme e la Storia*, n.s., 1 («*Forme e Storia*» *Studi in ricordo di Gaetano Compagnino*), pp. 1353-1372.
- Varvaro, Alberto, 1981. *Lingua e storia in Sicilia*, Palermo, Sellerio.
- Vinci, Giuseppe, 1759. *Etymologicum siculum*, Messina, Ex Regia Typographia Francisci Gaipa.
- VPL* = AA.VV., 1985-1992. *Vocabolario delle parlate liguri*, 4 voll., Genova, Consulta Ligure.
- VS* = Giorgio Piccitto / Giovanni Tropea / Salvatore C. Trovato (a cura di), *Vocabolario siciliano*, 5 voll., Palermo-Catania, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 1977-2002 [vol. I (*A-E*) a cura di G. Piccitto, 1977; vol. II (*F-M*) a cura di G. Tropea, 1985; vol. III (*N-Q*) a cura di G. Tropea, 1990; vol. IV (*R-Sgu*) a cura di G. Tropea, 1997; vol V (*Si-Z*) a cura di S.C. Trovato, 2002].
- VSES* = Alberto Varvaro, *Vocabolario Storico-Etimologico del Siciliano (VSES)*, 2 voll., Palermo-Strasbourg, Centro di studi filologici e linguistici siciliani-Éditions de linguistique et de philologie, 2014.

Sergio Vatteroni

NUOVE ACQUISIZIONI PER IL CARTEGGIO SCHELUDKO:
SEI LETTERE A GIULIO BERTONI

Il grande romanista di origine ucraina Dimitri Scheludko (1892-1954) è riconosciuto da sempre come uno dei maestri della provenzalistica della prima metà del Novecento. I suoi studi trobadorici, pubblicati a partire dal 1927 su riviste importanti quali *Archivum romanicum*, *Zeitschrift für romanische Philologie*, *Neuphilologische Mitteilungen*, *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, non hanno perso freschezza e attualità, tanto che sono tuttora molto citati, in particolare quelli dedicati al rapporto dei trovatori coi classici e con la letteratura religiosa e mariana mediolatina, in molte delle più recenti edizioni critiche di trovatori¹. Ciò nonostante, almeno sino ad alcuni anni fa, poco o nulla si conosceva della sua vicenda umana, della sua formazione, delle sue frequentazioni scientifiche e accademiche. È merito dei romanisti tedeschi studiosi della storia della filologia romanza durante il Terzo Reich aver dato consistenza storica alla figura di un filologo tanto importante quanto sfortunato, inserendolo nel quadro della storia della romanistica in Germania dagli anni Venti fino alla caduta del Nazismo². Più recentemente, chi scrive ha dedicato a Dimitri Scheludko uno studio bio-bibliografico, raccogliendo per la prima volta una bibliografia tendenzialmente completa, comprensiva dei numerosissimi lavori di slavistica sino ad allora del tutto dimenticati, e pubblicando una parte non trascurabile del

¹ Si veda, solo per fare due esempi, Perugi (2015) e Melani (2016). Ricordo anche che un saggio del 1940, «Über die Theorien der Liebe bei den Trobadors», era stato antologizzato in Baher (1967: 303-361).

² Christmann (1989); Hausmann (2008).

carteggio³. Nel periodo in cui lavoravo a questo saggio (periodo piuttosto lungo, data la difficoltà di reperire i titoli di slavistica), il carteggio di Giulio Bertoni⁴, depositato nell'omonimo fondo conservato alla Biblioteca Estense Universitaria di Modena, non era ancora stato catalogato né accessibile e, per quanto ne so, era stato esplorato soltanto da Elena Gavioli, che nel 1987 aveva pubblicato un volume specificamente dedicato all'*Archivum romanicum* nel carteggio inedito del suo fondatore⁵. Non potendo accedere al fondo, ero riuscito ad acquisire una copia microfilmata delle lettere di Scheludko a Bertoni, poi pubblicate nel mio saggio del 2012, grazie al gentile interessamento di un amico modenese⁶. Ora che il fondo Bertoni all'Estense è accessibile e il carteggio del grande filologo modenese è accuratamente catalogato e descritto sul sito Manus Online⁷, pubblico qui, ordinate cronologicamente, le missive di Scheludko a Bertoni rimaste escluse dal mio primo articolo.

Si tratta di quattro lettere e due cartoline postali, datate dal settembre 1928 all'agosto 1933. Le prime quattro provengono da Sofia, dove Scheludko era riparato nel 1918, dopo la Rivoluzione d'Ottobre, come altri ucraini bianchi (nel 1927 otterrà la cittadinanza bulgara, cfr. qui sotto lettera 2)⁸. A Sofia, dove sposerà nel 1919

³ Vatteroni (2012). Le missive, tra lettere e cartoline postali, pubblicate in questo saggio sono 36. In particolare, la prima, del 1 luglio 1920, è indirizzata a Matija Murko, importante slavista di Lubiana; seguono lettere a Karl Voretzsch (nn. 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 12, 14, 20, 23, 24, 25, 26, 27, 30, 31, 33, 34); a Giulio Bertoni (nn. 8, 10, 13, 15, 16, 17, 18, 28, 29, 32, 35, 36); a Leo Spitzer (nn. 19, 22); una lettera senza indicazione di destinatario né data, ma con ogni probabilità indirizzata a Gerhard Moldenhauer e databile alla fine degli anni Venti (n. 11), e infine una lettera di Leo Spitzer a Scheludko, da Colonia, dell'11 novembre 1930 (n. 21).

⁴ Sulla figura di Giulio Bertoni mi limito a rinviare a Roncaglia (1967) e Ruggieri (1973), entrambi con ampia bibliografia. Su Bertoni provenzalista cfr. Roncaglia (1979).

⁵ Gavioli (1997). È molto strano che il libro della Gavioli non faccia mai menzione di Scheludko, che era un corrispondente di Bertoni e aveva pubblicato diversi lavori (tra il 1927 e il 1937) nella rivista fondata dal maestro modenese nel 1917.

⁶ Il prof. Giordano Bertuzzi, autorevole membro del Centro di Studi Muratoriani e della Deputazione di storia Patria per le Antiche Provincie Modenesi.

⁷ <http://manus.iccu.sbn.it//opac_SchedaFondo.php?ID=486>. Ultimo aggiornamento 30 gennaio 2017; ultima data di consultazione 24/02/2017.

⁸ Sull'emigrazione bianca a Sofia cfr. Daskalov (1994); più in generale, per l'emigrazione russa nei Balcani (circa 200.000 persone subito dopo la Rivoluzione) cfr. Jovanović (2005).

Nora Trapen, Scheludko lavora su Ševčenko, padre della moderna letteratura ucraina, e su Ljuben Karavelov, principale rappresentante del cosiddetto Risorgimento nazionale bulgaro; nel 1920 si trasferisce in Germania, a Halle, dove studia filologia romanza con Karl Voretzsch, il suo vero maestro tedesco, al quale rimarrà profondamente legato finché, sfumata ogni possibilità di carriera accademica in Germania, rientrerà definitivamente in Bulgaria. Dal 1923 al 1927 è a Berlino, dove trova un impiego nel settore privato, riuscendo tuttavia a studiare, come dimostra la sua bibliografia per gli anni 1925-1927⁹, mentre dal 1927 al 1930 è di nuovo a Sofia. Sono, questi, anni molto difficili, come testimoniano le prime lettere a Bertoni qui edite. Se nella prima si tratta solo della pubblicazione della quarta e ultima puntata dei «Beiträge zur Entstehungsgeschichte der altprovenzalischen Lyrik», che uscirà nell'*Archivum romanicum* del 1931, la seconda lettera da Sofia, del 3 agosto 1929, è un'accurata richiesta d'aiuto da parte di uno studioso che, conscio del proprio valore scientifico e soprattutto della capacità di lavorare su campi anche molto distanti tra loro (filologia medievale galloromanza, provenzale moderno, slavistica, linguistica balcanica¹⁰ e persino filologia germanica¹¹), manifesta la frustrazione che gli causa l'impossibilità di fare ricerca¹², chiedendo apertamente a Bertoni, come già aveva fatto in alcune lettere precedenti, di trovargli in Italia un posto di lavoro che gli permettesse di studiare nel tempo libero, preferibilmente come impiegato di biblioteca («es ist nicht wi-

⁹ Un solo articolo uscito nel 1925 e un altro nel 1926, entrambi in *Balkan-Archiv*, ma ben otto pubblicati nel 1927.

¹⁰ Cfr. Vatteroni (2012: 2 e 19), rispettivamente nn. 5 e 6 della bibliografia e lettera n. 11 («Herr Prof. G. Weigand schreibt mir, er könnte mir eine Stellung an der Leipziger Universität als Assistent für Balkanistik verschaffen, wenn ich promoviert hätte»).

¹¹ Cfr. Vatteroni (2012: 25 e 27), rispettivamente lettera n. 20 e lettera n. 23, entrambe a Voretzsch.

¹² Si veda quanto scrive a Voretzsch, da Sofia, 7 aprile 1927: «Hier in Bulgarien gibt's nichts für mich. Die mir versprochene Stellung des Lektors [di lingua latina] existiert nicht, weil sie die Budget-Kommission zuletzt weggestrichen hat. Auch die von der Sofioter Universität projektierte Dozentur für die romanische Philologie konnte aus dem selben Grunde nicht Wirklichkeit werden. Ausserdem sind die Bestände der hiesigen Bibliothek für romanistische Studien vollständig unzulänglich. So, bin ich hier in die Lage geraten die nicht zu beneiden ist. [...] Danach kann ich von der Romanistik nur träumen» (Vatteroni 2012: 18).

chtig in welcher Rolle; auch als gewöhnlicher Diener würde es gehen», come scriverà sempre a Bertoni il 3 ottobre del 1929)¹³. A differenza di analoghe richieste di aiuto al maestro italiano, in questa lettera Scheludko riassume per sommi capi le vicende della sua vita, o si direbbe le sue peripezie («Russo per nascita, ho abbandonato la patria dopo la Rivoluzione», ecc., ma lo studioso non esagerava: da altre lettere sappiamo che dopo la sua partenza i bolscevichi avevano distrutto tutti i documenti relativi alla sua laurea conseguita a Kiev nel 1915), dando anche notizia esplicita, a quanto ne so non reperibile in altri documenti, dell'ottenimento della cittadinanza bulgara. Nella seconda parte della lettera, la richiesta di un aiuto concreto è preceduta da un elogio della generosità del governo fascista, seguito da questa annotazione: «Sie [il governo italiano] unterstützt zum Beispiel ca. 20 Studierende bulgarischer Herkunft an den italienischen Hochschulen»¹⁴.

¹³ Vatteroni (2012: 22).

¹⁴ A questo proposito cfr. la nota, senza nome d'autore, «Borse di studio di reciprocità con stati esteri», in *Gli Annali della Università d'Italia*, I, n. 6, 29 agosto XVIII [29 ottobre 1939-28 ottobre 1940], pp. 601-601, a p. 601: «Con alcuni Paesi noi abbiamo già stipulato ampie convenzioni culturali: come, ad esempio, con la Germania, con l'Ungheria, con la Bulgaria» (degli ottimi rapporti accademici tra i due paesi testimonia, nella stessa rivista, I, n. 2, 29 dicembre XVIII, pp. 225-226, la nota anonima «La laurea "honoris causa" a S. M. il Re Boris di Bulgaria»). Cenni sulla presenza di studenti bulgari nelle università italiane sullo scorcio degli anni Venti in Signori (2000). Non dà invece notizia della presenza di studenti bulgari alla Stranieri di Perugia il volume di Gheda (2004). Le borse di studio cui si riferisce Scheludko potrebbero essere quelle che facevano capo all'Istituto per l'Europa Orientale di Roma, fondato nel gennaio del 1921 per iniziativa dell'allora capo ufficio stampa del Ministero degli esteri, Amedeo Giannini. Studioso dell'Europa orientale, Giannini ebbe il merito di concretizzare le aspirazioni di quella parte di intellettuali italiani che a partire dal 1918 erano entrati in contatto con gli esuli russi in Italia. Egli, sempre nel 1921, diede vita anche ad un'analogha iniziativa per la diffusione degli studi di orientalistica, l'Istituto per l'Oriente: «i due istituti [...] avrebbero dovuto rappresentare un punto di riferimento per gli studiosi di slavistica e di orientalistica italiani e stranieri, e quindi un prestigioso centro di elaborazione intellettuale», e contemporaneamente «avrebbero dovuto costituire un utile strumento per "guidare" gli esperti del settore in una direzione funzionale alle strategie di Palazzo Chigi» (Santoro 2005: 38-39). Tra le finalità dell'Istituto vi era anche, come si legge nello Statuto, il proposito «di assistere gli studiosi delle accennate nazioni, fornendo loro indicazioni, materiali di studio e distribuendo anche borse di viaggio e di studio» (Mazzitelli 2007: 28). Per la storia dell'Istituto cfr. soprattutto Santoro (1999); sul rapporto col fascismo in part. p. 62 («Fin dalle prime mosse dell'IPEO si delineava così quell'ambiguo rapporto fra cultura e propaganda politica che, pur gradualmente e con un processo tutt'altro che lineare,

Nella lettera n. 4, da Sofia, 1 dicembre 1930, Scheludko comunica a Bertoni la notizia che avrebbe potuto cambiare la sua vita, avviandolo alla carriera accademica in Germania. Il 28 ottobre 1930 riceve infatti a Sofia una lettera di Leo Spitzer nella quale il grande filologo, dopo aver espresso interesse e apprezzamento per i lavori del giovane studioso, gli propone di diventare suo assistente a Colonia. La lettera di Spitzer non si è conservata, ma possiamo leggerla integralmente perché lo stesso 28 ottobre Scheludko risponde a Spitzer (lettera n. 19, in Vatteroni 2012: 23) e contemporaneamente scrive al suo maestro di Halle, Karl Voretzsch, ricopiando per lui integralmente la lettera appena ricevuta da Colonia (lettera n. 20, in Vatteroni 2012: 24)¹⁵. Le speranze di Scheludko, però, andranno

vide prevalere negli anni Trenta le istanze della seconda su quelle della prima. Il fascismo, infatti, fu molto abile nell'utilizzare gli strumenti offertigli dal mondo della cultura ai fini della sua politica di potenza. Tuttavia, la competenza e la serietà dei principali componenti dell'Istituto, primo fra tutti Lo Gatto, fu per lunghi anni una garanzia contro i tentativi di ingerenza sempre più pressanti del governo. Lo stesso Giannini, che rappresentava gli interessi del Ministero degli esteri all'interno dell'Istituto, ebbe sempre cura di garantire alla sua creatura una certa indipendenza [...]), mentre per i rapporti con la Bulgaria vedi le pp. 70-71. Sulla presenza culturale dell'Italia in Bulgaria e sulla figura di Enrico Damiani, iniziatore della bulgaristica in Italia, si veda Santoro (2005: 122-135).

¹⁵ Spitzer accenna alla borsa di studio ottenuta da Scheludko a Colonia in una lettera a Hugo Friedrich del 28 giugno 1931: «An meinem Seminar sind alle Stellen schon besetzt, und das vorhandene Stipendium genießt Dr. Scheludko» (Hausmann 1993: 146-147). Se dovessimo dar credito alle lettere di Moldenhauer a Voretzsch (che fu suo maestro ad Halle, e che condivideva l'antisemitismo dell'allievo), anche gli anni di Colonia non dovettero per Scheludko essere privi di ombre. Da queste lettere risulta che Spitzer accolse Scheludko piuttosto contro voglia, «und Moldenhauer – gerade er! – ihn vor Spitzers Sarkasmus beschützen mußte. [...] Nur Moldenhauer, der schon zwei Jahre vor der Machtergreifung Hitlers seinen antisemitischen Vorurteilen Ausdruck verlieh und sich bei seinem ähnlich denkenden Briefpartner Voretzsch keine Zurückhaltung auferlegen mußte, warf Spitzer Potentatenallüren vor. [...] Richtig an seinen Vorwürfen könnte allerdings sein, daß Spitzer seine Günstlinge aus heiterem Himmel in Ungnade fallen ließ und in seiner engeren Gefolgschaft Rivalitäten und gruppenspannende Spannungen an der Tagesordnung waren, wie sie allzu große Nähe leicht erzeugt» (Hausmann 2008: 312-313). Si veda anche, *ivi*, p. 313, uno stralcio di una lettera di Moldenhauer a Voretzsch, piuttosto denigratoria nel confronto di Spitzer, nella quale si parla anche di Scheludko: «“Heute war ein ehemaliger Schüler von Sp.[itzer] hier, den er von der Deutschen Schule in Mexiko als spanischen Lektor nach Marburg holte: Stud.Rat Döhner, jetzt in gleicher Stellg. bei P.[rofessor] Gamillscheg. In Mb.g. unter Sp. hat er seelisch sehr gelitten, weil er seine Leute in jeder Weise ausnutzte, bespionierte, aber nie förderte, abgesehen vom Me-

presto deluse, perché Spitzer, sospeso dall'insegnamento in quanto ebreo nell'aprile del 1933, riparerà a Istanbul (dove lo seguirà di lì a poco Erich Auerbach). All'esilio di Spitzer¹⁶ seguirà infatti il definitivo ritorno in Bulgaria di Scheludko. Nel 1930, però, Scheludko può affrontare con tutt'altro spirito un problema che gli si era presentato già nel 1927, la necessità di conseguire il dottorato. A questo scopo, come scrive a Bertoni, dovrà presentare una dissertazione inedita («noch ungedruckte Arbeit»), e, per accelerare i tempi di quella che solo in questa lettera si permette di chiamare una «Formalität»¹⁷, chiede al maestro italiano di utilizzare come tesi il lavoro «die jetzt bei Ihnen ist», verosimilmente l'ultima puntata dei «Beiträge zur Entstehungsgeschichte der altprovenzalischen Lyrik». Evidentemente la proposta dovette risultare sgradita a Bertoni, perché il lungo articolo, 69 pagine a stampa, uscì regolarmente sull'*Archivum romanicum* del 1931. Come accennato, il problema di pubblicare rapidamente una dissertazione di dottorato si era posto a Scheludko fin dal 1927, quando Gustav Weigand, il maggiore balcanista tedesco, fondatore del *Balkan-Archiv*¹⁸, nei primi mesi dell'anno (senza dubbio prima di ottobre-novembre)¹⁹ aveva proposto allo studioso ucraino una sistemazione a Lipsia come assistente di balcanistica, previo ottenimento di un dottorato. Scheludko fa riferimen-

teor Auerbach, gleicher Abstammung wie er. Nach D.'s [=Döhners] Meinung muß man ihm bestimmt entgegen treten, darf sich nicht von seiner Sprunghaftigkeit – wie so viele seiner Schüler – zermürben lassen. [...] Ich glaube tatsächlich, daß Sp. als innerlich furchtsamer Jude nur vor ruhig bestimmten Personen zurückweicht, – um sie dann anderweitig durch üble Nachrede zu schädigen. Ich fürchte mich aber nicht vor ihm, freue mich sogar, wenn ich auf ihn einen Druck ausüben kann, und moralisch bin ich dazu in der Lage, falls er's mit Scheludko zu toll treiben will. Ich stelle ihn darum möglichst viel Leuten vor, hier geschah es, in Köln wird's geschehen. S.[cheludko] darf sich von Sp.[itzer] nicht isolieren lassen"». Sulla figura di Moldenhauer cfr. Hausmann (1989: 31ss); Hausmann (2008).

¹⁶ Sull'espulsione di Spitzer da Colonia e sulle manifestazioni di solidarietà che gli tributarono intellettuali italiani come Croce e Bertoni cfr. Hausmann (2008: 317-326).

¹⁷ Nella cit. lettera a Spitzer si esprime, su questo argomento, in tutt'altro modo: «Ich schreibe heute an Herrn Geheimrat Voretzsch betreffs meiner eventuellen Promovierung in Halle. [...] Ich habe augenblicklich keine fertige ungedruckte Arbeit um sie als Doktorarbeit vorzulegen. Um eine neue Arbeit zu machen sind ein Paar Monate erforderlich» (Vatteroni 2012: 24).

¹⁸ Su Weigand si veda Shaller (1992).

¹⁹ I rapporti di Scheludko con Weigand si interrompono bruscamente tra la fine di ottobre e l'inizio di novembre del 1927, cfr. Vatteroni (2012: 10-11).

to alla proposta in una lettera indirizzata molto probabilmente a Moldenhauer²⁰, e in una successiva a Voretzsch²¹, dove per la prima volta manifesta l'idea di utilizzare per il dottorato uno dei suoi lavori già pronti («Als Dissertation kann eine meiner bereits fertigen Arbeiten gebraucht werden»)²². Dopo varie ipotesi, la scelta cade su un lungo articolo dedicato alle fonti del poema mistraliano *Calendau*, già pubblicato in Spagna nella miscellanea in memoria di Adolfo Bonilla y San Martín²³, che uscirà nel 1931, con titolo leggermente mutato, come dissertazione di dottorato²⁴.

Le ultime due lettere, entrambe da Colonia, sono molto brevi e non offrono notizie di rilievo, tranne la cartolina postale del 15 dicembre 1931, dove Scheludko accenna brevemente al fatto di essersi presentato a Arturo Farinelli²⁵ (che in quel periodo doveva trovarsi in Germania) e ringrazia Bertoni per averlo raccomandato.

Nell'edizione delle lettere di Scheludko a Bertoni (tutte dattiloscritte) mi sono limitato a correggere gli evidenti errori di battitura, senza intervenire invece su errori grammaticali (ad es. la quasi sistematica assenza

²⁰ Vatteroni (2012: 19), lettera n. 11, datata 1 settembre, senza anno, ma sicuramente si tratta del 1927.

²¹ Vatteroni (2012: 20), lettera n. 12, datata 10 settembre, di nuovo senza anno (ma sicuramente ancora 1927).

²² Il 16 novembre 1930 scrive sia a Spitzer che a Voretzsch proponendo una dissertazione sul *Voyage de Charlemagne*; un mese dopo annuncia a Voretzsch l'intenzione di chiedere a Bertoni di poter utilizzare uno dei lavori trobadorici destinati all'*Archivum romanicum* (ma, come abbiamo visto, Bertoni evidentemente rifiuterà la proposta).

²³ Vatteroni (2012: 3), n. 17 della bibliografia: «Bemerkungen zu den Quellen von Mistrals *Calendau*», in *Estudios eruditos in memoriam de Adolfo Bonilla y San Martín (1875-1926)*, con un prólogo de Jacinto Benavente, 2 voll., Madrid, Viuda e hijos de Jaime Ratés 1927-1930, I, pp. 431-70.

²⁴ Vatteroni (2012: 4), n. 28 della bibliografia: *Quellen und Vorbilder von Mistrals Calendau*. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Vereinigten Friedrichs-Universität Halle-Wittenberg, vorgelegt von Dimitri Scheludko, Halle 1931, Buchdruckerei J. Nemelschek, Sofia, 39 pp. (al verso del frontespizio la nota seguente: «Die vorstehende Arbeit wurde zuerst in den „Estudios eruditos in memoriam A. Bonilla y San Martin“, Madrid, 1927, T. I. SS. 431-470, veröffentlicht»).

²⁵ Arturo Farinelli (Verbania 1867-Torino 1948) fu in Italia il maggior erudito e conoscitore delle letterature europee della prima metà del Novecento. Laureatosi in filologia romanza e germanica a Zurigo, insegnò filologia romanza a Innsbruck dal 1896 al 1904. Dal 1907 al 1937 tenne la cattedra di letteratura tedesca a Torino, dove insegnò anche filologia romanza nel 1915 e dal 1919 al 1921. Nel 1929 fu nominato membro dell'Accademia d'Italia (Strappini 1995).

della virgola a marcare la subordinata), e ho segnalato le lezioni erronee in apparato, in calce a ciascuna lettera. L'apparato registra anche gli interventi correttori di Scheludko, sia a penna che a macchina.

1.

Sofia, den 9 September 1928

Sehr geehrter Herr Professor,

Ich erlaube mir Ihnen noch ein Kapitel meiner Beiträge über den Ursprung der aprovenz. Lyrik zu schicken^a und Sie zu bitten es in dem Archiv. Rom. zu veröffentlichen.

Das vorletzte^b Kapitel (über die Volksliedtheorie) wird in der Zeitschrift für frz. Sprache erscheinen.

Das jetzt Ihnen geschickte Kapitel enthält meine Schlussfolgerungen und enthält, glaube ich, manche Feststellungen, die nicht ohne^c Bedeutung für die Frage sind.

Danke Ihnen für Ihr liebenswürdiges Entgegenkommen^d und zeichne
Hochachtungsvoll
D. Scheludko

Dattiloscritto. Firma autografa. La busta reca l'indirizzo dattiloscritto «Herrn Prof. Giulio Bertoni / 34, via principe Amedeo / Torino / Italia», corretto da altra mano: «C. Umberto 32 / Modena». Data del timbro postale di partenza 9. IX. 928.

^a schickekn

^b vorletzte

^c ohnen

^d Entgegenkommen

2.

Sofia den 3 August 29

Lieber Herr Professor,

Erlauben Sie mir, bitte, Sie mit folgender Bitte zu stören^a.

Seit zwei Jahren habe ich die Möglichkeit verloren wissenschaftlich zu arbeiten. Russe nach meiner Herkunft, verliess ich nach der Revolution die Heimat und habe in Deutschland eine Privatstellung bekommen die mir erlaubte abends und während der Feiertage mich mit der rom. Philologie zu befassen. Im J. 1927 habe ich jedoch diese Stellung verloren und in der Suche nach Broterwerb begab ich mich nach Bulgarien wo ich mich auch naturalisierte. Leider entwickelten sich jedoch hier die Verhältnisse ganz ungünstig und im Kampf ums Dasein musste ich die wissenschaftliche Arbeit gänzlich verlassen.^b Da^c dazu nicht nur keine Zeit vorhanden war, sondern auch jede Bücher und andere Forschungsmöglichkeiten^d fehlten und fehlen.

In der Not erlaube ich mir Sie anzufragen, ob in Italien irgendwelche Beschäftigung zu finden ist, die mir^e erlauben könnte zu meinen wissenschaftlichen Studien zurückzukehren.

Die italienische^f Regierung ist edelmütig. Sie unterstützt zum Beispiel ca. 20 Studierende bulgarischer Herkunft an den italienischen Hochschulen. Ich beanspruche jedoch keine solche Unterstützung. Ich möchte dagegen irgendwelche Arbeit finden, neben der ich an Abenden u. s. w. auch romanistische Studien^g treiben könnte. Als Bibliotheksbeamte (ich kann viele Sprachen und dazwischen alle die Slavischen) oder etwas ähnliches könnte ich ganz gut gebraucht werden und würde ich nicht umsonst Gehalt erhalten.

Für mich handelt es sich ausschliesslich nur darum, um meine Kräfte für die wissenschaftliche Arbeit zu retten. Sonst kann ich mein Brot überall verdienen. Nicht überall ist aber die wissenschaftliche Arbeit über die Trobadors z.B. möglich.

Ich bitte Sie allerhöflichst mir Ihren Rat zu geben und eventuell Ihre Hilfe zu leisten, welche Hilfe letzten Endes Hilfe der Romanistik sein wird.

Gleichzeitig übersende ich Ihnen einige Sonderabdrücke^h meiner Aufsätze und in Erwartung Ihrer liebenswürdigen Antwort verbleibe ich

Hochachtungsvoll
D. Scheludko

Sofia,
Rossitza Str. 3.
Bulgarien

Dattiloscritto. Firma e indirizzo del mittente autografi. La busta è mutila (data del timbro postale di partenza non leggibile). Indirizzo manoscritto autografo: «Herrn / Prof Dr G. Bertoni / Università / Torino / Italia», corretto da altra mano («32 Corso Umberto I / Modena», poi «Roma»). Sul verso indirizzo autografo del mittente.

^a *corretto a macchina su störeb*

^b *il punto è aggiunto a penna*

^c da

^d Forschungsmöglichkeiten

^e *corretto a macchina su mit*

^f Italienische

^g Studienen

^h sonderabdrücke

3.

Sofia, den 27 Juli 1930

Lieber Herr Professor,

Ich habe bis jetzt^a keine Korrekturen meiner Arbeit ueber die altprovenzalische Lyrik erhalten und erlaube mir Sie^b anzufragen, wann ich dieselbe

bekommen werde. In der Zwischenzeit sind andere Arbeiten auf demselben Gebiete erschienen und ich möchte, dass endlich auch meine Untersuchung erscheint.

Hochachtungsvoll
D. Scheludko
D. Scheludko

Cartolina postale. Dattiloscritto. La seconda firma è autografa, la prima è dattiloscritta. Timbri postali non leggibili. Sul retro, dattiloscritto, indirizzo del mittente («Dimitre Scheludko / Sofia, Bulgarien, / Rositza Str. 3») e, sempre dattiloscritto, del destinatario: «Herrn / Professor Giulio Bertoni / Università / Roma / Italien» (corretto da altra mano: «Corso Umberto 32 / Modena»).

^a bisjetzt

^b aggiunto nell'interlinea

4.

Sofia, den 1 Dezember 1930

Lieber Herr Professor,

Ich komme zurück auf Ihren^a letzten^b Brief betreffs meiner Arbeit und bitte Sie um folgende grosse Liebenswürdigkeit:

Herr Professor Leo Spitzer schlägt mir^c vor, nach Köln zu kommen und dort sein Assistent zu werden. Als Vorbedingung dazu muss ich jedoch deutschen Doktor machen (ich habe Universität in Russland absolviert). Zu diesem Zweck muss^d ich eine Arbeit (noch ungedruckte Arbeit) als Doktordissertation vorlegen. Wenn nur die Arbeit^e, die jetzt bei Ihnen ist, sofort zum Druck gegeben würde, so könnte ich 200 Exemplare Sonderabzüge bestellen und auf diese Weise diese Formalität^f leicht erfüllen. Ich bitte Sie daher um Mitteilung, ob meine Arbeit bereits in der Druckerei ist, bzw. ob ich darauf rechnen kann, dass sie in diesem Monate zum Druck gelangt. Sie würden mir^g einen sehr grossen Dienst erweisen, wenn Sie so einrichten möchten, dass ich die Korrekturbogen noch vor dem Neujahr bekomme^h.

Ich bitte Sie höflichst um Ihre sofortige Antwort und begrüsse Sie

Hochachtungsvoll
D. Scheludko

D. Scheludko
Rossitza Str. 3
Bulgarien.

Dattiloscritto. Firma autografa. Sulla busta, mutila, è il seguente indirizzo dattiloscritto: «Herrn Professor / Giulio Bertoni / Roma / S. Carlo al Corso 112». Sul verso indirizzo dattiloscritto del mittente.

^a -en aggiunto a penna

^b -n aggiunto a penna

^c corretto a macchina su mit

^d *dattiloscritto nell'interlinea, sopra altra parola dattiloscritta, forse brauche, cancellata a macchina con una serie di x soprascritte*

^e *corretto a penna su Srbeit*

^f *formalität*

^g *-r aggiunto a penna su -t*

^h *bekommen: -n cancellata a macchina con x soprascritta*

5.

Köln, den 15. Dezember 1931.

Sehr geehrter Herr Professor,

Hierdurch bestätige ich den Eingang Ihrer Karte vom 18. v. Mts. und teile Ihnen mit, dass ich auch das Manuskript meiner Arbeit bekommen habe. Beim Durchlesen derselben musste ich bedauerlicherweise feststellen, dass sie sehr schlecht ist. Ich werde sie daher zum Teil vernichten zum Teil ganz umarbeiten, so dass ich Ihnen das Manuskript in absehbarer Zeit nicht zurückschicken^a kann.

Ich habe mich Herrn Prof. Farinelli vorgestellt und danke Ihnen bestens für Ihre Empfehlung.

Ich danke Ihnen ebenfalls für Ihre bisherige Liebenswürdigkeit und zeichne

hochachtungsvoll
D. Scheludko

Adresse:

D. Scheludko, Köln, Rolandstr. 81

b/ Tonnar

Cartolina postale. Dattiloscritto. Firma autografa. Data dei timbri postali di partenza 15. 12. 31. Indirizzo del destinatario (dattiloscritto): «Herrn / Professor Giulio Bertoni / Università / Roma / Italia», corretto da altra mano: «36 Via G. Belli».

^a zurückschicken

6.

Köln, den 8 August 1933.

Sehr geehrter Herr Professor,

In der Anlage übersende ich Ihnen das Manuskript, das ich von Ihnen früher zurückgefordert habe. Ich habe es um mehr als die Hälfte gekürzt und bitte Sie höflichst um dessen Aufnahme in Ihre Zeitschrift.

Hochachtungsvoll
D. Scheludko
D. Scheludko
Köln, Alteburger Wall 25.

Dattiloscritto. La prima firma è autografa, la seconda dattiloscritta. Data del timbro postale di partenza 9. 8. 33. L'indirizzo del destinatario sulla busta è autografo (più volte corretto a mano sia a lapis che a penna da altre mani): «Herrn Prof. / Giulio Bertoni / Universität / Rom». In basso sulla sinistra indirizzo del mittente autografo: «Abs. D. Scheludko / Köln a. Rh. / Alteburger Wall 25».

BIBLIOGRAFIA

- Baher, Rudolf (Hrsg.), 1967. *Der provenzalische Minnesang. Ein Querschnitt durch die neuere Forschungsdiskussion*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Christmann, Hans Helmut, «Scheludko, Dimitri», in Hans Helmut Christmann / Frank-Rutger Hausmann / Manfred Briegel (Hrsg.), *Deutsche und österreichische Romanisten als Verfolgte des Nationalsozialismus*, Tübingen, Staffenburg, pp. 320-321.
- Daskalov, Dončo, 1994. «Sofia. Die russischen Flüchtlinge in Bulgarien», in Karl Schlögel (Hrsg.), *Der große Exodus. Die russische Emigration und ihre Zentren 1917 bis 1941*, München, C.H. Beck, pp. 64-85, 390-393.
- Gavioli, Elena, 1997. *Filologia e nazione. L' "Archivum romanicum" nel carteggio inedito di Giulio Bertoni*, Firenze, Olschki.
- Gheda, Paolo, 2004. *La promozione dell'Italia nel mondo. L'Università per Stranieri di Perugia dalle origini alla statizzazione*, Bologna, il Mulino.
- Hausmann, Frank-Rutger, 1989. «Die nationalsozialistische Hochschulpolitik und ihre Auswirkungen auf die deutsche Romanistik von 1933 bis 1945», in Hans Helmut Christmann / Frank-Rutger Hausmann / Manfred Briegel (Hrsg.), *Deutsche und österreichische Romanisten als Verfolgte des Nationalsozialismus*, Tübingen, Staffenburg, pp. 9-54.
- , 1993. «Aus dem Reich der seelischen Hungersnot». *Briefe und Dokumente zur romanischen Fachgeschichte im Dritten Reich*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- , 2008. «Vom Strudel der Ereignisse verschlungen». *Deutsche Romanistik im "Dritten Reich"*. 2., durchgesehene und aktualisierte Auflage, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann.
- Jovanovič, Miroslav, 2005. *Russkaja emigracija na Balkanach 1920-1940*, Moskva, Russkoe Zarubež'e Russkij Put'.
- Mazzitelli, Gabriele, 2007. *Slavica biblioteconomica*, Firenze, Firenze University Press.
- Melani, Silvio, 2016. «Per sen de trobar». *L'opera lirica di Daude de Pradas*, a cura di S. M., Turnhout, Brepols.
- Perugi, Maurizio, 2015. Arnaut Daniel. *Canzoni*, a cura di M. P., Firenze, Edizioni del Galluzzo.

- Roncaglia, Aurelio, 1967. «Bertoni, Giulio», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 9, pp. 626-632.
- , 1979. «Giulio Bertoni provenzalista», in [senza nome del curatore] *Giulio Bertoni 1878-1978*, Modena, Aedes Muratoriana, pp. 87-96.
- Ruggieri, Ruggero Maria, 1973. «Giulio Bertoni», in Gianni Grana (a cura di), *Letteratura italiana. I critici. Storia monografica della filologia e della critica moderna in Italia*, 5 voll., Milano, Marzorati, vol. IV, pp. 2607-2643.
- Santoro, Stefano, 1999. «Cultura e propaganda nell'Italia fascista: l'Istituto per l'Europa Orientale», in *Passato e presente. Rivista di storia contemporanea*, 17/48, pp. 55-78.
- , 2005. *L'Italia e l'Europa orientale. Diplomazia culturale e propaganda 1918-1943*, Milano, Franco Angeli.
- Schaller, Helmut Wilhelm, 1992. *Gustav Weigand. Sein Beitrag zur Balkanphilologie und zur Bulgaristik*, München, Hieronymus.
- Signori, Elisa, 2000. «Una peregrinatio academica in età contemporanea. Gli studenti ebrei stranieri nelle università italiane tra le due guerre», in *Annali di storia delle università italiane*, 4, pp. 139-162.
- Strappini, Lucia, 1995. «Farinelli, Arturo», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. XLV, pp. 21-24.
- Vatteroni, Sergio, 2012. «Dimitri Scheludko (1892-1954). Bibliografia degli scritti, con una nota biografica e alcune lettere inedite», in *Zeitschrift für romanische Philologie*, 128, pp. 1-36.

Gioia Zaganelli

«SI NOBLES SONGES OU FAUSSE GLOSE VOULEZ METTRE».
SU SOGNI E GLOSSE

Il Medio Evo, ha detto Jacques Le Goff, è un'età di sognatori frustrati e di sogni bloccati: pesa su di esso – grande, pervasivo interdetto – la diffidenza dei teologi, che con le loro classificazioni eziologiche mettono in guardia chi sogna, consigliandogli la sospensione della credulità¹. Vi sono infatti sogni buoni, veritieri perché inviati da Dio, ma ve ne sono di menzogneri, inviati dal diavolo². E quest'ultimo, si sa, è un astuto maligno, latore di falsi messaggi che sotto il velo di favole virtuose spingono lungo la strada della dannazione. Per poter distinguere, discriminare, riconoscere la fonte del sogno bisogna essere ben saldi nella fede e ricolmi di salda cultura di fede; ma poiché questo è un privilegio di pochi, è meglio per tutti gli altri diffidare appunto, rinunciare a leggere, capire, interpretare.

Ciò non toglie che, ovviamente, i medievali i loro bravi sogni se li siano fatti lo stesso, delegandone poi l'interpretazione alla consultazione, diretta o mediata, delle *Chiavi dei Sogni*, proscritte dalla Chiesa in quanto aspetti di una cultura della divinazione, ma assai diffuse come testimoniano tra l'altro le numerose traduzioni in volgare³.

¹ Cfr. Le Goff (1977: 284-285); Le Goff (1988a: 177-180).

² Come è noto, la distinzione tra sogni veri e falsi è un principio comune al pensiero delle civiltà antiche e classiche, prima ancora che di quella cristiana. Basti ricordare le due porte, di corno e di avorio, che si aprono rispettivamente alle ombre vere e alle false visioni in Virgilio, *Eneide*, VI, 893-898. Per una disamina della questione nella civiltà antica e nella tradizione vetero e neotestamentaria cfr. Lanternari (1981).

³ Cfr. Hélin (1925); Fischer (1982); Bach (2007).

Da un lato dunque la riflessione teorica, sostanzialmente negativa e spesso ripetitiva⁴; dall'altro il sogno come evento praticato, per noi inesistente perché di esso non esiste documentazione. Tra questi due poli, entrambi e sia pur per motivi diversi, vuoti, si distende un campo vastissimo, zeppo di sogni, di racconti di sogni, di interpretazioni di racconti dei sogni⁵. La letteratura edificante e quella di intrattenimento ci fanno sfilare davanti agli occhi schiere di sognatori. Tutti sognano e si sogna un po' dappertutto: in mezzo alla foresta⁶, sotto la tenda di un accampamento⁷, nel chiuso di una stanza⁸, nei paraggi di un pollaio⁹. Si sogna dormendo – ed è il sogno vero e proprio, – si sogna da svegli – ed è l'apparizione, – si sogna con l'anima che abbandona il corpo per andare a vagabondare nell'aldilà, testimone di visioni sulle pene e sui premi che attendono l'uomo al di là della vita¹⁰. Non solo: si sogna in latino – e questo riguarda soprattutto i santi e i potenti, – e si sogna in volgare – e questo riguarda donne, cavalieri, eremiti, ladroni, amanti cortesi, anche animali; si sogna dentro un testo che racconta storie di uomini e donne in stato di veglia, e si agisce in stato di veglia dentro testi che raccontano un sogno, nel quale poi si discute anche di sogni.

Il panorama è confuso, composito e richiede la scelta di un punto di vista, impone una scelta di campo. Ecco dunque la mia. Trat-

⁴ Con un discrimine che Le Goff colloca nel XII secolo, quando «il diavolo indietreggia a favore di Dio e soprattutto si dilata il campo del sogno “neutro”, del *somnium*, più strettamente legato alla fisiologia dell'uomo» (Le Goff 1977: 285).

⁵ Si veda in proposito, per il periodo alto-medievale, Le Goff (1988a: 195-202). Per un'analisi del sogno medievale dal punto di vista filosofico, teologico e letterario cfr. Kruger (1996).

⁶ Si vedano ad esempio il sogno di Isotta nel *Roman de Tristan* (cfr. Muret [1928] 1974: vv. 2063-2072) e quello di Lancelot nella *Queste del Saint Graal* (cfr. Pauphilet 1965: 130-131).

⁷ Si vedano ad esempio i sogni di Carlo Magno nella *Chanson de Roland* (cfr. Seigre 1971: l. 56-57).

⁸ Si veda di nuovo, ad esempio, la *Queste del Saint Graal* (cfr. Pauphilet 1965: 170-172).

⁹ Mi riferisco al *Roman de Renart*, per il quale cfr. *infra*, pp. 170-171.

¹⁰ Il quadro teorico e classificatorio che distingue cinque forme di immagini notturne è quello fissato da Macrobio nel suo *Commentarium in Somnium Scipionis*, I, 3. Su apparizioni, visioni e viaggi nell'aldilà la letteratura critica è molto ricca. Mi limito dunque a segnalare Gurevič (1979); Le Goff (1988b); Dinzelbacher (1994); Montesano (2000: cap. VII).

terò solo di sogni in antico-francese, il che sgombra il campo dalle visioni, apparizioni e dai sogni latini, italiani o altro. Non solo. Dal dossier dei sogni democratici, fatti nella lingua del popolo, trarrò fuori solo pochi esempi che inducono ad alcune riflessioni sulla allegoria medievale. Ma preciso subito che quanto dirò non ha nulla a che vedere col fatto che il Medio Evo è pieno di poemi allegorici in forma di sogno. Ciò che qui mi interessa non è infatti l'allegoria come tecnica compositiva, come forma della scrittura, come modo di raccontare una storia, ma l'allegoria come interpretazione di una storia raccontata da altri. Ciò che mi interessa, in altre parole, non è l'allegoria poetica, bensì quella esegetica.

Ora, è indubbio che per l'esegesi il sogno sia una grande palestra: esso infatti contiene e maschera una verità – perché sono veri anche i falsi sogni inviati dal diavolo – che va ritrovata sotto il velo di un linguaggio simbolico, oscuro, coperto¹¹. Il sogno, in altre parole, è un testo aperto all'interpretazione e in quanto tale può essere visto come modello esemplare di una cultura nella quale l'allegoria, anche al di là del tecnicismo del termine, è un aspetto determinante¹². Per parlare, il Medioevo ha bisogno di alibi; c'è in questa età non, come a volte si dice, una paura, quanto piuttosto un pudore, una riserva, rispetto a ciò che ha l'aria di essere nuovo. Quella dell'età di mezzo è una cultura ad aggressività limitata, e molte delle proprie verità l'età di mezzo la ha infatti dette sotto forma di un discorso interpretativo di un discorso fatto da altri. La verità sta insomma dalla parte della parola esegetica ed è questo che consente al Medioevo di proporre il nuovo in forme che hanno sapore di antico. Dietro la lettera, sotto l'*integumentum*, vi sono ad esempio verità della fede delle quali autori pagani hanno parlato anche senza saperlo: ed ecco dunque la presenza, in epoca medievale, di un Virgilio cristiano e di un Ovidio moralizzato¹³. Questo modo di intendere la parola esegetica è senza dubbio uno degli aspetti più vitali della cultura di questa età: esso soddisfa infatti al

¹¹ «Le songe est en lui-même allégorique, puisqu'il a une clé, et ses symboles prétendent l'être d'une vérité plus haute ou d'une réalité plus profonde que celles saisies par la conscience éveillée» (Zink 1976: 117).

¹² Cfr. Eco (2012: 103-142).

¹³ Per i quali si veda almeno Lubac de (1972: 1385-1433).

tempo stesso la sua ansia di fagocitazione e il suo desiderio di giustificazione, e le consente di appropriarsi di tutto ciò che le capita tra le mani, facendogli dire ciò che l'altro non ha mai detto ma che, *senza dubbio*, diceva.

Ora tutto un versante dei racconti del sogno – ed è il versante più corposo e più denso – si inserisce senza fratture in questa cultura per la quale l'esegesi è uno strumento e una garanzia di verità. Un caso emblematico sono i sogni della *Queste del Saint Graal*: in questa riscrittura clericale di una zona della materia arturiana, nella quale le avventure si giocano non nel folto di una foresta ma nelle paludi di una coscienza che cerca la strada della salvezza, i sogni hanno un ruolo determinante. Essi rendono infatti indispensabile la figura di un interprete che, nelle vesti di un eremita, di una vedova, di una reclusa, è sempre lì, lungo la strada del sognatore, pronto a svelargli la *senefiance* della sua avventura spirituale. La *senefiance* riguarda qui, ovviamente, le verità della storia sacra, ha a che fare con i problemi della grazia e della salvezza. Così il sogno permette da un lato alla digressione didattico-edificante di inserirsi mollemente nella narrazione, di farsi insomma storia narrata e non predica, mentre dall'altro si offre all'esegesi, confermandone la validità, la verità e l'univocità¹⁴.

Non tutti i sogni stanno però sotto uno stesso cappello e ve ne sono alcuni che segnano come una ferita nel panorama dell'allegoresi medievale, che mettono in luce un dubbio: forse l'allegoria non è una porta spalancata verso la verità, forse, più che un modo di interpretare, essa è un modo di usare la lettera di un testo.

Ora, che l'esegesi sia anche un discorso di falsificazione noi lo sappiamo, e lo diciamo, alla luce del senno di poi, così come alla luce del senno di poi definiamo cultura del falso la cultura medievale, attraversata come è da falsi documenti che i medievali prendevano per veri¹⁵. Ma il Medioevo è un'età che si prende in giro, e cioè si conosce, più di quanto noi si sia disposti ad ammettere. Forse, assai prima che la saggia follia di Erasmo criticasse quel

¹⁴ Sui sogni nel ciclo del *Lancelot-Graal* cfr. Demaules (2003); Korall (2007); Demaules (2010: 309-327).

¹⁵ Si veda almeno l'imponente raccolta di saggi riuniti nei cinque volumi di *Fälschungen im Mittelalter* (1988).

modo di «coelum, hoc est, Divinam Scripturam, ceu pellem extendere»¹⁶ si sapeva – e con questo non voglio necessariamente dire: si criticava – che la lettera di un testo poteva essere, appunto, usata e falsificata.

Nel *Roman d'Alexandre* di Alexandre de Paris Alessandro bambino sogna di avere tra le mani un uovo e di giocarci come fosse una palla, facendolo rotolare sul pavimento. L'uovo si rompe e ne esce un serpente «d'orgueilleuse nature» che, dopo essersi avvolto a spirale intorno al letto del piccolo, se ne torna nella propria tana e lì muore¹⁷. Filippo, padre e re, chiede ai saggi del regno di interpretare queste immagini. Le risposte sono tre: per Astarus l'uovo è figura di qualcosa che ha poco valore, è «vaine chose», e il serpente sta per un uomo orgoglioso che tenterà, invano, di sottomettere i potenti della terra; per Salios de Minier l'uovo sta per qualcosa di fragile e il serpente per un uomo folle, che coverà folli disegni di potere e che poi dovrà rinunciare; per Aristotele l'uovo significa il mondo e il serpente significa Alessandro che ne diventerà signore e che poi tornerà «mors en terre macidoine si com fist li serpens qui vint a sa cavaine»¹⁸. Filippo, soddisfatto, accetta quest'ultima come la buona interpretazione e ricompensa generosamente Aristotele.

Questo episodio è probabilmente ispirato al sogno biblico di Nabucodonosor: anche lì si tratta infatti del sogno di un potente, dal simbolismo oscuro; anche lì dei saggi sono chiamati a consulto, anche lì l'interprete del sogno viene ricompensato con generosità¹⁹. Ma le analogie finiscono qui: nel testo biblico si tratta infatti di una serie di insuccessi, di scacchi interpretativi, ai quali si oppone la lettura, l'unica data e dunque l'unica vera, di Daniele – e trascuro il fatto, in questo contesto irrilevante, che Daniele è direttamente ispirato da Dio. Nel testo medievale c'è invece una sequenza di interpretazioni negate, alle quali si preferisce quella di Aristotele per motivi che nulla hanno a che vedere con la lettera del sogno. Dal punto di vista della lettera ogni interpretazione può essere la buona e

¹⁶ «Trattare il cielo ossia la Divina Scrittura come una pelle che si può tirare per il lungo e per il largo» (Annaratone 1963: LXIV, p. 132).

¹⁷ Cfr. Armstrong *et al.* (1937: vv. 250-262).

¹⁸ *Ibidem*, vv. 277-325: 324-325.

¹⁹ Cfr. Daniele, 2.

anzi esse sono tutto sommato equivalenti²⁰; non così dal punto di vista di ciò che la *senefiance* del sogno deve autenticare, e cioè la predestinazione di Alessandro a diventare un capo e un dominatore. La verità sta fuori del testo, e in questo caso essa appartiene alla storia, è verità già avveratasi. Ma il testo gioca con il simbolismo del sogno, mettendo in luce l'interscambiabilità delle interpretazioni e la strumentalità della parola esegetica.

Mi si potrà facilmente obiettare che la costruzione di un racconto a dimostrazione di verità predefinite è prassi del discorso medievale: è così che ad esempio funzionano i bestiari allegorici, nei quali ad animali veri o fittizi vengono attribuite false proprietà per dimostrare veri assiomi di fede e di vita morale: l'unicorno può essere catturato solo da una vergine in quanto figura della redenzione²¹. Tra ciò che è figura e ciò che è figurato esiste però qui un rapporto univoco, determinato e deterministico; qui non ci sono alternative all'interpretazione. La polivalenza e l'ambiguità del racconto del sogno permettono invece il proliferare delle interpretazioni ed è la loro coesistenza e la gratuità della scelta che, nel sogno di Alessandro, diventano dunque centrali.

Ma c'è anche un'altra obiezione: l'interpretazione di Aristotele, si potrebbe dire, è l'unica possibile proprio perché è la più lontana dalla lettera del testo e dunque la più adeguata al simbolismo del sogno. Le prime due letture sono false perché rispettano fedelmente ciò che il sogno racconta: l'uovo in effetti è cosa fragile, vana, e il serpente è animale non so se orgoglioso ma certamente pericoloso. Questa aderenza al dettato è ciò che rende ingenua le interpretazioni dei primi due saggi, mentre Aristotele è il solo capace di cogliere appieno il valore simbolico delle immagini che costruiscono il sogno. Vero. C'è però un altro sogno, più o meno contemporaneo a questo, che sembra fatto apposta per smascherare a sua volta, e in forme decisamente parodiche, quel processo di smascheramento che il sogno di Alessandro ci ha permesso di intravedere.

Siamo questa volta non in un palazzo ma in mezzo a campi coltivati e popolati da alcuni degli animali protagonisti del *Roman de*

²⁰ Cfr. Demaules (2010: 152-153).

²¹ Si veda il *Physiologus*, fonte di tutti i bestiari allegorici medievali (Zambon 1975: 22, pp. 60-61).

Renart. Le galline avvertono strani movimenti, strani rumori nell'aia nella quale razzolano liberamente. Impaurite corrono a rifugiarsi sotto i cespugli, avvertendo Chantecler, il gallo, che qualcosa, una bestia selvaggia che ha tutta l'aria di essere una volpe, minaccia il pollaio. Chantecler, col raziocinio che caratterizza la cultura maschile, fuga i timori delle spaventate femminucce. Poi, mentre le femminucce, cocciute, continuano a stare nascoste, stanco di cantare, stanco di sorvegliare, si addormenta. Durante il sonno sogna che nel cortile, per altro ben chiuso e protetto, una cosa strana, una specie di pelliccione rossiccio con il ventre candido e il collo fatto d'ossi, avanza verso di lui e vuole ricoprirlo a forza, come un sacco, quasi a soffocarlo. La paura lo sveglia e lo spinge verso Pinte, la saggia, la previdente gallina che, come circa cinquanta anni dopo faranno le vedove e le recluse della *Queste del Saint Graal*, gli spiega punto per punto la *senefiance* del suo sogno. La pelle rossa sta, è chiaro, per la volpe e il collo d'ossi sta per i denti con i quali la volpe tenterà di azzannare e divorare l'intero pollaio. I *songes* in genere sono *mensonges*, ma questo che hai fatto, la cui lettera è semplice e chiara, dice la verità. Anzi, se vuoi un consiglio, corri a nasconderti perché lei, la volpe, è nascosta proprio qui, dietro di noi. Te lo dico per certo²².

Ecco fatto. Con un delizioso colpo di penna l'autore di questa *branche* del *Roman de Renart* rovescia radicalmente il rapporto tra lettera, interpretazione e verità. Qui la lettera è chiara perché Pinte la volpe l'ha vista davvero ed è solo per questo che la *senefiance* dice il vero. La *senefiance* è dunque superflua, è un di più, ma qui essa serve per mettere in burla questo fondamentale punto di forza della cultura medievale, vale a dire l'esegesi allegorica come criterio che dà forma – ma qui si può dire: che forma – il vero. Certo, questo è un testo parodico, ma la parodia è una lente che ci permette di valutare in che modo una cultura testualizzata conosce e mette in crisi le proprie certezze.

Ma vediamo un ultimo sogno. Nella seconda parte del *Roman de la Rose* Jean de Meun, che in teoria sta continuando la storia di un sogno lasciato a metà quaranta anni prima da Guillaume de Lor-

²² Cfr. Bonafin (1998: *branche* II, vv. 45-258). Sui sogni nel *Roman de Renart* si veda Corbellari (2006).

ris, discute in vario modo di sogni e ne racconta anche uno, particolarmente gustoso. Si tratta del sogno fatto da Creso che si vede accudito da due dèi, Giove e Apollo, il primo dei quali lo lava mentre il secondo, con un panno, lo asciuga²³. La figlia di Creso ammonisce il padre: il sogno, nel suo insieme, sta a dire che Fortuna è in procinto di far girare la sua ruota verso il basso. Giove sta infatti per la pioggia che laverà il corpo di Creso, vinto e ucciso da Ciro, mentre Apollo sta per il sole che lo asciugherà. Creso si oppone furente al modo in cui il sogno è interpretato, anzi si oppone all'interpretazione *tout court*. So bene – afferma – «que si nobles songes / ou fausse glose voulez mettre / doit estre entenduz a la lettre»²⁴. Se preso alla lettera il suo significato infatti si inverte, perché ciò che nella lettera esso prefigura è un aumento, non una diminuzione di o della Fortuna. Gli dei – dice infatti alla figlia – «a moi vendront / et le service me rendront / qu'il m'ont par cest songe tramis, / tant est chascuns d'euls mes amis»²⁵.

Creso ovviamente si sbaglia, perché in questo caso è la glossa, non la lettera, a dire il vero²⁶. Ma ciò che mi interessa notare è che questo sogno, narrato da Raison per illustrare il mito antico di Fortuna, che «fait souvent des granz menours / et des menors refait greignueurs»²⁷, fornisce a Jean l'occasione di abbozzare una prima riflessione sui sogni e sulla loro interpretazione in rapporto alla verità. Ciò che lo caratterizza è infatti la sua intrinseca ambiguità, la distorsione nella percezione che esso permette. È questo che origina due letture tanto diverse, antitetiche, una volta a disvelare la *sene-fiance*, l'altra testardamente ancorata alla *semblance*. Questo *exemplum* prepara dunque quanto più avanti nel testo Jean fa dire a Nature, ma nelle forme del discorso argomentativo.

Il cammino seguito da Jean per arrivarci è tortuoso e si articola in tre lunghi discorsi nei quali la trama allegorica iniziale e la finalità dell'indottrinamento in amore sono spesso dimenticati a favore di un tono pesantemente didattico. Mentre presenta un mondo sotto-

²³ Cfr. Strubel (1992: vv. 6485-6615).

²⁴ *Ibidem*, vv. 6604-6606.

²⁵ *Ibidem*, vv. 6611-6615.

²⁶ Belle analisi di questo sogno sono in Jager (1988) e Demaules (2010: 561-569).

²⁷ Strubel (1992: vv. 6526-6527).

posto ai capricci di Fortuna, obiettivo del sogno di Crespo, Raison si sofferma anche sul problema dell'arbitrarietà del linguaggio, ponendo più volte il tema del rapporto tra lettera e interpretazione, tra senso apparente e senso profondo²⁸, che è anche il nucleo del sogno di Crespo. Ami, dal canto suo, dipana il tema della seduzione necessaria in amore, suggerendo comportamenti di simulazione e dissimulazione che prevedono anche l'uso di sogni. Sogni mendaci, ovviamente, perché strumentalmente inventati dall'amante per sedurre e conquistare l'amica, per la quale «doit faindre noviaus songes / touz farcis de plaisanz mençonges»²⁹. Molto più avanti nel testo compare infine Nature, che inanella un labirintico discorso sul cosmo, l'ordine dell'universo, il determinismo astrale, la prescienza divina e il libero arbitrio, che sfocia a sua volta in una lunga digressione sugli specchi, le visioni e i sogni³⁰. Ed è qui che Jean ripropone, ovviamente in termini molto diversi da quanto abbiamo visto poco fa, il problema della percezione, della distorsione e del rapporto tra verità e menzogna. Gli specchi, Nature spiega infatti a Genius, a volte permettono una più accurata percezione della realtà, ma spesso ne rimandano un'immagine deformata e falsificata, perché se possono fare apparire grandi le cose piccole e percepibili le grandi e lontane³¹, più frequentemente alterano la visione provocando svariati tipi di illusioni ottiche. Essi fanno infatti «[...] diverses ymages / aparoir en divers estages, / droites, bellongues et inverses, / par composicions diverses / et d'une en font il plusuers naistre, / [...] / briement, miraill, s'il n'ont ostacles, / font aparoir trop de miracles»³². Ed è a questo punto che, senza soluzione di continuità, Nature scivola sulle illusioni fallaci che l'uomo può subire sia in stato di veglia che durante il sonno, e quindi sulle visioni e sui sogni. Ma questa «straordinaria e penetrante associazione medievale tra il sogno e lo specchio»³³ non è certo innocente. Da un lato essa sembra infatti mettere in crisi il sistema classificatorio cui ho accennato all'i-

²⁸ *Ibidem*, vv. 6952-6960 e 7151-7186.

²⁹ *Ibidem*, vv. 6887-6888.

³⁰ *Ibidem*, vv. 18038-18510.

³¹ *Ibidem*, vv. 18048-18064.

³² *Ibidem*, vv. 18177-18181 e 18211-18212.

³³ Kruger (1996: 225).

nizio – «Et ce n'est fors truffle et mençonge / aussi com del homme qui songe, / qui voit, ce cuide, en leur presences / les esperituels sustences / si com fist scipion jadis»³⁴ – sconfessando i sogni in quanto vane illusioni che ben poco hanno a che fare con la verità. Dall'altro induce a ripensare la radice stessa dell'esegesi. Lo *speculum*, che nella cultura medievale è figura emblematica dell'interpretazione come radice della verità, diventa infatti il luogo emblematico delle possibili distorsioni che la percezione può subire e che l'interpretazione permette. Non solo. Come afferma Strubel, affrontando il problema della percezione e dei sogni «Jean touche, de même, au fondement de la construction poétique de Guillaume, entièrement contenue dans la “vérité du songe”. La fin du poème opère un véritable renversement de situation, et prend ses distances avec un système respecté jusque là, malgré quelques déformations»³⁵.

Il discorso potrebbe continuare, chiamando in causa la complessa operazione messa in atto da Jean de Meun, sia rispetto all'allegoria poetica di Guillaume de Lorris, sia rispetto a quella esegetica. Qui, però, mi fermo.

Mi si potrebbe chiedere, a questo punto, che senso ci sia a parlare di sogni sulla base di un dossier così limitato; o mi si potrebbe chiedere perché non ho seguito la linea maestra dei discorsi sul sogno, quella che parte da Macrobio e dal suo commento al *Somnium Scipionis*, o ancora perché ho taciuto dei sogni legati alla fisiologia umana o a quella sorta di teoria medievale dell'inconscio che è la teoria degli umori³⁶. Per rispondere cedo la parola a un medievale, Ugo da san Vittore:

«Littera occidit, spiritus autem vivificat» (*II Cor.*, iii); [...] Quare antiquus ille populus, qui legem vitae acceperat, reprobatus est; nisi quia sic solam litteram occidentem secutus est, ut spiritum vivificantem non ha-

³⁴ Strubel (1992: vv. 18367-18371). Superfluo ricordare che Nature usa qui, in rima ma con una opposta direzione di senso, la coppia *songe/mençonge*, utilizzata da Guillaume de Lorris proprio in apertura del poema. Afferma non a caso Mireille Demaules: «Par cette allusion à Scipion, Jean répond au prologue de Guillaume, pour contester l'autorité de Macrobie sur le point du songe prophétique et, avec elle, remettre en question la foi enthousiaste de Guillaume dans la vérité oculaire des songes» (Demaules 2010: 581).

³⁵ Strubel (1992: 1057); cfr. anche Strubel (1984: 72-73); Payen (1976: 176-180).

³⁶ Cfr. in proposito Kruger (1996: 46-51 e 127-144).

beret? Haec vero non ideo ut quibuslibet ad voluntatem suam interpretandi Scripturas occasionem praebeam; sed ut ostendam eum qui solam sequitur litteram, diu sine errore non posse incedere³⁷.

Il Medioevo pativa non certo di un eccesso di interpretazione onirica, ma di un eccesso di interpretazione delle scritture, con la s minuscola oltre che, come nel caso citato, con la S maiuscola. E alcuni poeti ci suggeriscono, tramite il racconto dei sogni, che l'allegorismo, questa grande linea di forza della cultura medievale, era in fondo anche la sua grande nevrosi, curabile solo ammettendo che le verità che l'interpretazione tirava fuori dalle belle menzogne dei poeti erano in fondo delle menzogne e null'altro.

BIBLIOGRAFIA

- Annaratone, Claudio, 1963. *Erasmus da Rotterdam, Elogio della pazzia*, tr. e cura di C. A., Milano, Rizzoli.
- Armstrong, Edward Cooke et al., 1937. *The Medieval French Roman d'Alexandre*, II, *Version of Alexandre de Paris. Text*, edited by E. C. A. et al., Princeton, Princeton University Press [rist. anast., New York, Kraus Reprint, 1965].
- Bach, Valérie, 2007. *Les Clefs des songes médiévales (XIII^e-XV^e siècles)*, édité par V. B., Strasbourg, Presses de l'Université de Strasbourg.
- Bonafin, Massimo, 1998. *Il Romanzo di Renart la volpe*, a cura di M. B., Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Corbellari, Alain, 2006. «“Un rous peliçon dont les geules estoient d'os”: les rêves dans Le Roman de Renart», in Claudio Galderisi / Jean Maurice (édité par), «*Qui tant savoit d'engin et d'art*». *Mélanges de philologie médiévale offerts à Gabriel Bianciotto*, Poitiers, CESCUM, pp. 115-122.
- Demaules, Mireille, 2003. «Le songeur, l'interprète et le songe dans le *Lancelot-Graal*», in Nathalie Dauvois / Jean-Philippe Grosperin (édité par),

³⁷ «“La lettera uccide, lo spirito invece vivifica” (*II Cor.*, iii) [...] Perché mai fu riprovato quel popolo che aveva ricevuto la legge della vita, se non perché seguì talmente la sola lettera che uccide, da non avere lo spirito che vivifica? E dico queste cose non per offrire a chiunque voglia l'occasione di interpretare la Scrittura a suo piacimento, ma per dimostrare che non può procedere a lungo senza sbagliare colui che segue solamente il senso letterale». Ugo da san Vittore, *Didascalicon*, I, 6, c. 4 (citato da Lubac de 1972: 596).

- Songes et songeurs (XIII^e-XVIII^e siècles)*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, pp. 33-48.
- , 2010. *La Corne et l'Ivoire: étude sur le récit de rêve dans la littérature romanesque des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Champion.
- Dinzelbacher, Peter, 1994. «Visioni e profezie», in Guglielmo Cavallo / Claudio Leonardi / Enrico Menestò (dirr.), *Lo spazio letterario del Medioevo*, I. *Il Medioevo latino*, 2. *La circolazione del testo*, Roma, Salerno, pp. 649-687.
- Eco, Umberto, 2012. *Scritti sul pensiero medievale*, Milano, Bompiani.
- Fälschungen im Mittelalter*, 1988. Hannover, Hahnsche Buchhandlung («Monumenta Germaniae Historica. Schriften», Band 33).
- Fischer, Steven R., 1982. *The Complete Dreambook. A multilingual, alphabetical Somnia Danielis Collation*, edited by S. R. F., Bern-Frankfurt a. Main, Peter Lang.
- Gurevič, Aron Jakovlevič, 1979. «Per un'antropologia delle visioni ultraterrene nella cultura occidentale del Medioevo», in Carlo Prevignano (a cura di), *La semiotica nei paesi slavi. Programmi, problemi, analisi*, Milano, Feltrinelli, pp. 443-462.
- Hélin, Maurice, 1925. *La Clef des Songes*, édité par M. H., Paris, Imprimerie Jeanbin.
- Jager, Eric, 1988. «Reading the Roman inside out: the dream of Croesus as a *caveat lector*», in *Medium Aevum*, 57, pp. 67-74.
- Korall, Claudine, 2007. «Le second sens d'un récit: méthodologie et cas d'étude dans la *Quête du Saint-Graal*», in Alain Corbellari / Jean-Yves Tilliette (édité par), *Le Rêve médiéval*, Genève, Droz, pp. 73-90.
- Kruger, Steven F., 1996. *Il sogno nel Medioevo*, Milano, Vita e Pensiero [tr. di *Dreaming in the Middle Ages*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992].
- Lanternari, Vittorio, 1981. «Sogno / visione», in *Enciclopedia Einaudi*, vol. 13, Torino, Einaudi.
- Le Goff, Jacques, 1977. «I sogni nella cultura e nella psicologia collettiva dell'Occidente medievale», in Id., *Tempo della Chiesa e tempo del mercante*, Torino, Einaudi, pp. 279-286 [tr. di «Les rêves dans la culture et la psychologie collective de l'Occident médiéval», in *Scolies*, 1, 1971, pp. 123-130].
- , 1988a. «Il cristianesimo e i sogni (secoli II-VII)», in Le Goff 1988c, pp. 141-208 [tr. di «Le christianisme et les rêves (II-VII siècles)», in Tullio Gregory (a cura di), *I sogni nel Medioevo*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1985, pp. 171-218].
- , 1988b. «Aspetti eruditi e popolari dei viaggi nell'aldilà nel Medioevo», in Le Goff 1988c, pp. 75-98.
- , 1988c. *L'immaginario medievale*, Bari, Laterza.
- Lubac, Henri de, 1972. *Esegesi medievale. I quattro sensi della Scrittura*, Roma, Edizioni Paoline [tr. di *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, Paris, Aubier-Montaigne, 1959-1964].
- Montesano, Marina, 2000. «*Fantasima, fantasima che di notte vai*». *La cultura magica nelle novelle toscane del Trecento*, Roma, Città Nuova Editrice.

- Muret, Ernest, [1928] 1974. Bérout, *Le Roman de Tristan. Poème du XII^e siècle*, édité par E. M., quatrième édition revue par L. M. Defourques, Paris, Champion [rist. dell'ed. del 1947].
- Payen, Jean-Charles, 1976. *La rose et l'utopie*, Paris, Éditions sociales.
- Pauphilet, Albert, 1965. *La Queste del Saint Graal*, édité par A. P., Paris, Champion.
- Segre, Cesare, 1971. *La Chanson de Roland*, a cura di C. S., Milano-Napoli, Ricciardi.
- Strubel, Armand, 1984. *Le Roman de la Rose*, Paris, PUF.
- , 1992. Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Roman de la Rose*, édité par A. S., Paris, Librairie Générale Française.
- Zambon, Francesco, 1975. *Il Fisiologo*, a cura di F. Z., Milano, Adelphi.
- Zink, Michel, 1976. «Séduire, endormir», in *Littérature*, 23, pp. 117-121.

Nunzio Zago

NOTERELLA SU GRAMSCI CRITICO LETTERARIO

Antonio Gramsci non fu, propriamente, un critico letterario. Poteva esserlo, e a livelli di assoluta eccellenza – benché, piuttosto, avrebbe forse optato per il mestiere del linguista o dello storico¹ –, se, più o meno come Marx ed Engels, non avesse sentito, per così dire, l'urgenza di altri “doveri”. Del critico letterario possedeva, infatti, tutti gli strumenti indispensabili, teorici, tecnici, di gusto, messi a punto, precocemente, negli anni degli studi universitari a Torino, fra le lezioni di letteratura italiana di Umberto Cosmo e quelle di glottologia di Matteo Bartoli, e poi attraverso il lungo tirocinio di critico militante, di cronista teatrale svolto, sull'*Avanti!*, dal 1916 al '20. Ed è significativo che quando, nella lettera del 19 marzo 1927 inviata a Tatiana, la cognata, dal carcere di San Vittore, manifesta per la prima volta l'idea di scrivere una serie di note e riflessioni, insomma l'idea originaria dei *Quaderni*, la formula che usa per rendere esplicito questo suo bisogno, insieme euristico e terapeutico, di affrontare certi temi da una specola più “disinteressata”, meno condizionata, cioè, dall'immediato assillo politico, è – lo spiega egli stesso – una formula dalla duplice anagrafe letteraria: «[...] bisognerebbe far qualcosa *für ewig*, secondo una complessa concezione di Goethe, che ricordo aver tormentato molto il nostro Pascoli»² (e basterà pensare, in merito a Pascoli, a una lirica come *Per sempre*, nei *Canti di Castevecchio*).

Non solo. Dei quattro temi individuati da Gramsci nel suo primo, aurorale, progetto dei *Quaderni*, uno riguarda «una ricerca sugli

¹ Cfr. Lo Piparo (1979); D'Orsi (2017).

² Gramsci (1948: 27-28).

intellettuali italiani, le loro origini, i loro raggruppamenti secondo le correnti della cultura, i loro diversi modi di pensare, ecc., ecc.»; un altro, «*nientemeno*», uno «studio di linguistica comparata!»; gli altri due, appunto, questioni di critica letteraria: «Un saggio sui... romanzi d'appendice e il gusto popolare in letteratura» e «Uno studio sul teatro di Pirandello e sulla trasformazione del gusto teatrale italiano che Pirandello ha rappresentato e ha contribuito a determinare»³. E, a quest'ultimo proposito, non sfugga l'aggiunta di una postilla nella quale è lecito scorgere un pizzico di narcisismo tipico, anch'esso, del letterato, reso ancor più umano e persino commovente dalla difficile condizione del carcerato: «Sai che io – confessa Gramsci alla cognata –, molto prima di Adriano Tilgher, ho scoperto e contribuito a popolarizzare il teatro di Pirandello? Ho scritto sul Pirandello, dal 1915 al 1920, tanto da mettere insieme un volumetto di duecento pagine e allora le mie affermazioni erano originali e senza esempio: il Pirandello era o sopportato amabilmente o apertamente deriso»⁴.

Sulla scorta di questa antica attenzione verso Pirandello, conviene partire proprio da lui se si vuol capire, magari solo di corsa, come Gramsci giudicava i letterati e la letteratura, alla luce di quali parametri metodologici e valutativi. Coerentemente con quel che egli aveva già sostenuto nelle cronache giovanili, nel *Quaderno 6* risalente, secondo l'edizione critica di Valentino Gerratana, al biennio 1930-32, leggiamo: «L'importanza del Pirandello mi pare di carattere intellettuale e morale, cioè culturale, più che artistica: egli ha cercato di introdurre nella cultura popolare la “dialettica” della filosofia moderna, in opposizione al modo aristotelico-cattolico di concepire l'“oggettività del reale”»⁵. E successivamente, nel *Quaderno 14*, che è degli anni 1932-35: «[...] il senso critico-storico del Pirandello, se lo ha portato nel campo culturale a superare e dissolvere il vecchio teatro tradizionale, convenzionale, di mentalità cattolica o positivista, impudrito nella muffa della vita regionale o di ambienti borghesi piatti e abbiattamente banali, ha però dato luogo a creazioni artistiche compiute? Se anche l'intellettualismo del Pirandello non è quello identificato dalla critica volgare (di origine cat-

³ Ivi, p. 28

⁴ *Ibidem*.

⁵ Gramsci (1975, II: 705).

tolica tendenziosa, o tilgheriana dilettantesca) è però il Pirandello libero di ogni intellettualismo? Non è più un critico del teatro che un poeta, un critico della cultura che un poeta, un critico del costume nazionale-regionale che un poeta? Oppure dove è realmente poeta, dove il suo atteggiamento critico è diventato contenuto-forma d'arte e non è "polemica intellettuale", logicismo sia pure non da filosofo, ma da "moralista" in senso superiore? A me pare che Pirandello sia artista proprio quando è "dialettale" e *Liolà* mi pare il suo capolavoro, ma certo anche molti "frammenti" sono da identificare di grande bellezza nel teatro "letterario"⁶.

Fermiamoci un attimo qui, non tanto per discutere, non è la sede opportuna, il singolo giudizio critico, quanto per cercare di capire, in qualche modo, come lavorava il Gramsci "critico letterario". C'è, innanzi tutto, nel brano citato, un'evidente suggestione del distinzionismo crociano, a cui rimanda, altresì, il termine "poeta", fortemente marcato e ripetuto con insistenza. Una preoccupazione costante di Gramsci, del resto, quando si parla di letteratura, assai più spiccata, mettiamo, che in un Lukács, è di salvaguardare la specificità estetica del discorso, di riconoscere alla letteratura, sebbene, per lui, essa non nasca per «partenogenesi»⁷, ma da un preciso contesto di civiltà e di cultura, una relativa ma peculiare autonomia. Rispetto al rischio, sempre in agguato nella tradizione marxista, del contenutismo e del determinismo sociologico, con in più, adesso, negli anni Trenta, il bieco dirigismo e prospettivismo staliniano-ždanovista, agisce, in lui, la imprescindibile lezione di Croce, che orgogliosamente aveva rivendicato all'arte la natura di "monumento" contro la riduzione tardo-ottocentesca e positivistica a "documento": «Due scrittori – chiarisce in una celebre nota del *Quaderno 23*, dal titolo *Arte e lotta per una nuova civiltà* – possono rappresentare (esprimere) lo stesso momento storico-sociale, ma uno può essere artista e l'altro un semplice untorello. Esaurire la quistione limitandosi a descrivere ciò che i due rappresentano o esprimono socialmente, cioè riassumendo, più o meno bene, le caratteristiche di un determinato momento storico-sociale, significa non sfiorare neppure il problema artistico. Tutto ciò può essere utile e necessario, anzi

⁶ Ivi, vol. III, p. 1672.

⁷ Ivi, vol. II, p. 733.

lo è certamente, ma in un altro campo: in quello della critica politica, della critica del costume [...]; non è critica e storia dell'arte, e non può essere presentato come tale...»⁸. D'altra parte, per chi, come lui, è impegnato in una strenua battaglia politica, la critica crociana, «“frigidamente” estetica»⁹, non può essere sufficiente; è preferibile “tornare”, giusta la parola d'ordine di Giovanni Gentile, al grande Francesco De Sanctis: «il tipo di critica letteraria propria della filosofia della prassi – afferma – è offerto dal De Sanctis, non dal Croce o da chiunque altro (meno che mai dal Carducci): in essa devono fondersi la lotta per una nuova cultura, cioè per un nuovo umanesimo, la critica del costume, dei sentimenti e delle concezioni del mondo con la critica estetica o puramente artistica nel fervore appassionato, sia pure nella forma del sarcasmo»¹⁰.

Il problema è, però, che mantener fede, in concreto, a una tale, plurima esigenza non è cosa agevole e che, abbastanza inevitabilmente, le ragioni ideologiche e dell'impegno finiscono con l'imporci, col prevaricare sullo “specifico” letterario. Così Gramsci è indotto a privilegiare “generi” come il romanzo d'appendice o il teatro, meno élitari o comunque di più ampia diffusione e più incisivi nella formazione della mentalità e moralità collettive, e a trascurare, viceversa, fondamentale, la linea della “sperimentazione”, della ricerca artistica “d'avanguardia”: è indicativo, ad esempio, nel caso dal quale siamo partiti, che il Pirandello da lui più apprezzato, nonostante la convinzione che lo scrittore agrigentino abbia contribuito ad ammodernare la cultura italiana ben più dei futuristi, sia, dopo tutto, il Pirandello più “dialettale”, in grado di radicare e riscattare il suo intellettualismo (lo sottolinea, l'abbiamo visto, lo stesso Gramsci, svelando un retro-pensiero d'impronta crociana) in una dimensione autenticamente regionale. E dall'ottica politica discendono quelle stesse categorie gramsciane – “cosmopolitismo”, “brescianesimo”, “nazionale-popolare”... –, che spesso interferiscono, ipotecandolo, con il giudizio di valore estetico: si tratti del filone «aulico, cortigiano, anazionale»¹¹ del Rinascimento, guardato con diffidenza

⁸ Ivi, vol. III, p. 2187.

⁹ Ivi, p. 2188.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Ivi, vol. I, p. 633.

almeno dalla specola della storia degli intellettuali, o di un capolavoro come *I promessi sposi*, dove, in un'analogia prospettiva, «si possono trovare notevoli tracce di brescianesimo»¹², giù giù sino alla “Ronda”, stigmatizzata, anch'essa, come «una manifestazione di gesuitismo artistico»¹³, cioè, ancora una volta, di brescianesimo, al “secentismo” di un D'Annunzio, dei poeti nuovi di cui Ungaretti è il “capobanda”, ecc.¹⁴.

Di conseguenza, nonostante la rivendicazione metodologica della peculiarità dell'arte, la critica gramsciana si risolve, nella pratica, in un esempio, invero fra i più brillanti e intelligenti, di approccio sociologico, destinato, *pour cause*, a dare i suoi frutti migliori quando si confronta con le forme estetiche popolari e con il folclore. Al di là del rapporto tra letteratura e pubblico, centrale nella riflessione di Gramsci quasi quanto quello tra cultura egemone e cultura subalterna, non va trascurato, tuttavia, il cospicuo contributo che egli ha dato all'ermeneutica del testo letterario, a dispetto di taluni “residui” derivanti, con ogni probabilità, dallo stesso “dialogo” serrato, costante, con Croce, nella direzione del superamento – in anticipo, che ne so?, sul Galvano della Volpe di *Critica del gusto* –, del pregiudizio crociano della poesia come “liricità” pura, annettendo allo spazio poetico anche ciò che il filosofo abruzzese aveva escluso come “struttura”, ossia, gramscianamente, la «coerenza logica e storico-attuale delle masse di sentimenti rappresentati artisticamente»¹⁵. La citazione d'obbligo, al riguardo, è la splendida analisi condotta dal pensatore e politico sardo sul canto X dell'*Inferno*, il canto degli epicurei, il canto di Farinata degli Uberti, che finalmente diventa, adesso, in alcune lettere a Tatiana e quindi nel *Quaderno 4* (ma lo spunto originario risale addirittura a un articolo del 1918, *Il cieco Tiresia*)¹⁶, sulla scia di Umberto Cosmo, il canto di Farinata e di Ca-

¹² Ivi, vol. III, p. 2246: Manzoni «ha subito la Controriforma, il suo cristianesimo è gesuitico», pur con indubbe venature giansenistiche; «nei *Promessi sposi* non c'è personaggio di condizione inferiore che non sia “preso in giro”: da don Abbondio, a fra Galdino, al sarto, a Gervasio, ad Agnese, a Renzo, a Lucia», diversamente dal ruolo che acquista «in Tolstoj l'apporto del popolo come sorgente di vita morale e religiosa» (ivi, vol. I, p. 403).

¹³ Ivi, p. 2228.

¹⁴ Ivi, pp. 1738-1739 e pp. 1944-1945.

¹⁵ Ivi, p. 2188.

¹⁶ Cfr. Gramsci (1976: 99-100ss).

valcante, più o meno come, qualche anno dopo, nell'Auerbach d'un memorabile capitolo di *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*:

Farinata e Cavalcante: il padre e il suocero di Guido. Cavalcante è il punito del girone. Nessuno ha osservato che se non si tien conto del dramma di Cavalcante, in quel girone non si vede *in atto* il tormento del dannato: la *struttura* avrebbe dovuto condurre a una valutazione estetica del canto più esatta [...]. Qual è la posizione di Cavalcante, qual è il suo tormento? Cavalcante vede nel passato e vede nell'avvenire, ma non vede nel presente, in una zona determinata del passato e dell'avvenire in cui è compreso il presente. Nel passato Guido è vivo, nell'avvenire Guido è morto, ma nel presente? È morto o vivo? Questo è il tormento di Cavalcante, il suo assillo, il suo unico pensiero dominante. Quando parla, domanda del figlio; quando sente "ebbe", il verbo al passato, egli insiste e tardando la risposta, egli non dubita più: suo figlio è morto; egli scompare nell'arca infuocata. Come Dante rappresenta questo dramma? Egli lo suggerisce al lettore, non lo rappresenta; egli dà al lettore gli elementi perché il dramma sia ricostruito e questi elementi sono dati dalla struttura. Tuttavia una parte drammatica c'è e precede la didascalia. Tre battute: Cavalcante appare, non dritto e virile come Farinata, ma umile, abbattuto, forse inginocchiato e domanda dubbiosamente del figlio. Dante risponde, indifferente o quasi e adopera il verbo che si riferisce a Guido al passato. Cavalcante coglie subito questo fatto e urla disperatamente. C'è il dubbio in lui, non la certezza; domanda altre spiegazioni con tre domande in cui c'è una gradazione di stati d'animo. "Come dicesti; egli 'ebbe'?" – "Non vive egli ancora?" – "Non fiede gli occhi suoi lo dolce lome?" Nella terza domanda c'è tutta la tenerezza paterna di Cavalcante. Farinata invece non si scuote. Guido è il marito di sua figlia, ma questo sentimento non ha in lui potere in quel momento. Dante sottolinea questa sua forza d'animo. Cavalcante si affloscia *ma* Farinata non muta aspetto, non mosse collo, non piega costa. Cavalcante cade supino, Farinata non ha nessun gesto di abbattimento; Dante analizza negativamente Farinata per suggerire i (tre) movimenti di Cavalcante, lo stravolgimento del sembiante, la testa che ricade, il dorso che si piega. Tuttavia c'è qualcosa di mutato anche in Farinata. La sua ripresa non è più così altera come la prima sua apparizione. Dante non interroga Farinata solo per "istruirsi", egli lo interroga perché è rimasto colpito dalla scomparsa di Cavalcante. Egli vuole che gli sia sciolto il nodo che gli impedì di rispondere a Cavalcante; egli si sente in colpa dinanzi a Cavalcante. Il brano strutturale non è solo struttura, dunque, è anche poesia, è un elemento necessario del dramma che si è svolto¹⁷.

¹⁷ *Quaderni del carcere*, cit., vol. I, pp. 517-518.

E certo, all'intensità conoscitiva della magistrale interpretazione gramsciana dovette concorrere il fatto che l'autore un po' si rispecchiasse nella situazione di Cavalcante, anch'egli dentro un cono d'ombra che malinconicamente lo tagliava fuori dal presente (politica, affetti...) consentendogli, soltanto, di meditare criticamente sul passato e di mantener viva, malgrado tutto, un'ipotesi di futuro.

BIBLIOGRAFIA

- D'Orsi, Angelo, 2017. *Gramsci. Una nuova biografia*, Milano, Feltrinelli.
- Gramsci, Antonio, 1948. *Lettere dal carcere*, Torino, Einaudi.
- , 1975. *Quaderni del carcere*, edizione critica dell'Istituto Gramsci a cura di Valentino Gerratana, 4 voll., Torino, Einaudi.
- , 1976. *Arte e folklore*, a cura di Giuseppe Prestipino, Roma, Newton Compton.
- Lo Piparo, Franco, 1979. *Lingua, intellettuali, egemonia in Gramsci*, Roma-Bari, Laterza.

Anna Zimbone

NELLA NEVE.
UN RACCONTO 'VERISTA' DI KOSTAS PARORITIS

Nel panorama letterario della Grecia di fine Ottocento, due furono i fattori determinanti che incoraggiarono la nascita e lo sviluppo del realismo:

a) l'influsso della letteratura occidentale, soprattutto del naturalismo di Émile Zola. Senza dubbio, infatti, l'evento più importante del tempo fu la pubblicazione, nel 1880, del romanzo *Nana*, tradotto in greco da Dimitrios Kamboùroglou. Un secondo fattore, tuttavia, ebbe forse maggiore influenza;

b) la scienza del folclore alla quale, anche se tardivamente, si volse nell'Atene del 1870-1880 l'interesse della classe sociale colta ellenica che iniziò a guardare alle sue origini rurali alla ricerca di un'identità nazionale. La riscoperta della vita nella campagna era motivata dal desiderio di ritrovare una tradizione che potesse confermare, agli occhi di un'Europa scettica, la Grecia moderna quale erede dell'antica Ellade. Lo studio del folclore greco nasce quindi dalla convinzione che prova vivente della continuità della cultura greca dai gloriosi tempi classici potesse essere trovata e documentata nei canti, negli usi e nei costumi del popolo greco (Beaton 1982-1983: 103-22).

Già dal 1871 Nikòlaos Politis, il padre della *λαογραφία* (*laografia*, equivalente della nostra demologia) con i suoi studi aveva aperto la strada a un'indagine sulla cultura popolare (Politis 1871-1874). Il grande demologo, al quale si devono ricerche fondamentali sull'argomento e molteplici raccolte di testi popolari (miti, fiabe, proverbi), si proponeva tre scopi: innanzitutto utilizzare armi nuove nella

lotta contro la minaccia della ‘teoria Fallmerayer’¹; poi trasportare al presente, nelle forze vitali dell’Ellenismo contemporaneo, i valori per i quali fino a quel momento si era sempre fatto ricorso al passato e alle imprese dei progenitori. Infine, la creazione di un nuovo sistema di difesa, necessario di fronte alla pericolosa invasione dei ‘costumi stranieri’ che entrava in Grecia attraverso le traduzioni di romanzi, in buona parte francesi e d’appendice.

Entrambe le scienze, la *λαογραφία* e la *ηθογραφία*², insieme con il demoticismo combattivo di quel tempo, determinano così, tra fine Ottocento e inizi Novecento, la produzione di una prosa destinata a diventare il vero e proprio antidoto all’eccesso romantico degli anni precedenti. È un’intera epoca, scrive Moullàs ([1980] 1986: μη-μθ),

che si sforza di liberarsi della retorica del romanticismo, di fondare il suo ‘studio’ sui metodi delle scienze positive e di esplorare la realtà con l’analisi e l’osservazione (naturalmente anche con il racconto naturalista). Zola parlava di sostituzione della fantasia «par l’étude exacte des choses et des êtres», Alèxandros Papadiamantis parla di «profondo studio delle cose», Kostis Palamàs di «accurato studio del reale».

È in questo clima che la rivista “Εστία”, nel 1883, indice il famoso concorso per «una breve storia greca», di cui lo stesso Politis fu promotore e ancor oggi considerato l’inizio della *Ithografia*, «con lo scopo di incitare le forze che hanno voglia di occuparsi di una tale opera letteraria», e con prima e indispensabile condizione: «La trama del racconto deve essere greca, cioè deve descrivere scene della vita del popolo greco in qualsiasi periodo della sua storia o raccontare un episodio della Storia greca».

A vincere il primo premio fu la *Χρυσούλα* (*Doretta*) di Georgios Drosinis (Atene, 1859-1951), e nella relazione della commissione

¹ Jacob Philipp Fallmerayer (1790-1861), periegeta e storico tedesco, contestò in modo provocatorio la continuità razziale dei greci moderni interrotta dall’invasione di popoli slavi (VI sec. circa) e albanesi (tardo Medioevo), cfr. Fallmerayer (1830).

² Il termine *Ithografia* (*Ηθογραφία*), cioè ‘studio dei costumi’, deriva dall’espressione «*étude de mœurs*», con la quale Balzac definì nel 1835 i suoi scritti, ma la parola è antica: l’aggettivo *ithografos* fu usato da Aristotele per definire il pittore Polignoto che dipingeva l’*ithos*, cioè il carattere, dei personaggi nei suoi ritratti, al contrario di Zeusi che, ignorando l’*ithos*, idealizzava il personaggio rappresentato. La bibliografia su questa corrente letteraria è molto vasta, mi limito a rimandare al saggio fondamentale di Vitti ([1974] 1991).

giudicatrice si può trovare la definizione del genere: «idillio agreste, scene di vita paesana, stesura scorrevole, intreccio molto semplice [...]». Il racconto premiato rappresentava la prova più evidente delle tendenze della prosa in Grecia dopo il 1880, in ispecie dei risultati ai quali il concorso aspirava: allontanare gli scrittori da tematiche proiettate verso una realtà straniera e volgerli ad argomenti greci. Per raggiungere questo doppio scopo (rifiuto dell'influenza straniera, patriottismo consapevole) Politis indica due sorgenti alle quali attingere:

- a) il popolo greco, con i suoi miti e le sue tradizioni nobili più degli altri popoli, e
- b) la Storia greca, miniera di episodi per le trame di romanzi e di racconti.

In un simile quadro, il problema dello stile, dei livelli espressivi, conduce fatalmente all'annosa questione linguistica, e collega il demoticismo combattivo di quegli anni alla dinamica del naturalismo e dell'*ithografia*: svolta verso la realtà, verso l'attuale e il quotidiano, sostituzione della fantasia con l'osservazione. È il passaggio dal romanzo storico al racconto *ithografico*, cioè alle narrazioni brevi che descrivono la vita nella campagna greca e nei piccoli centri di provincia, con i loro abitanti semplici e l'ambiente familiare e ristretto.

È però necessario precisare che la scrittura *ithografica* presenta due aspetti che rispecchiano due diverse posizioni ideologiche, due modi di ritrarre la realtà molto differenti tra loro:

- a) una rappresentazione idilliaca dei costumi della campagna greca, uno stile descrittivo e un compiacimento per gli aspetti bucolici e folcloristici, secondo i dettami del concorso di "Εστία": tutti caratteri connotativi in particolare della prima fase del movimento.
- b) Una fedele resa della realtà, con l'intento di smentire l'idealizzazione della società mostrandone invece tutte le ingiustizie e le contraddizioni: tendenza rispecchiata pochi anni prima nel verismo siciliano di Capuana e Verga.

Diversamente da quello metropolitano e proletario del romanzo naturalista francese, il carattere del verismo e della *ithografia* è infatti municipale e rusticano, e i veristi e gli *ithografi* rappresentano una realtà immobile, una società chiusa e arretrata, e manifestano attenzione per chi è costretto a vivere nella miseria e nella sofferenza. È

evidente che un patrimonio comune lega gli esponenti dell'una e dell'altra scuola, uniti dalla medesima predilezione per la classe umile, dalla medesima visione della vita, laica, dalla medesima concezione del mondo, fatalistica.

Inoltre, molti degli autori greci che rientrano in questa seconda fase della *Ithografia* prendono parte attiva al lavoro letterario del loro tempo, spesso come socialisti d'avanguardia, e preferiscono interessarsi alla valorizzazione narrativa di temi che potevano acquistare, nel descrivere le condizioni difficili della provincia profonda greca, la forza di una testimonianza, o meglio di una denuncia sociale³. Penso in ispecie alle *Storie di Corfù* (*Κορφιάτικες Ιστορίες*) di Konstantinos Theotokis⁴, scrittore attento alle questioni sociali e politicamente impegnato, e a molti testi di Alèxandros Papadiamantis, Andreas Karkavitsas, Konstantinos Chatzòpoulos e altri ancora.

In un tale contesto si alloga la figura di Kostas Paroritis, pseudonimo di Leonidas Soureas (Parori, Sparta, 1878-Atene 1931). Della sua vita si sa poco, sembra che ancora bambino sia giunto con la famiglia ad Atene, dove si laurea in Lettere. Insegnerà prima a Sparta, poi a Idra, fino al 1916. Gli anni della permanenza a Idra sono i più decisivi per la sua formazione linguistica e politica, come emerge chiaramente dalle due prime raccolte di racconti (*Dal tramonto della vita*, *Από τη ζωή του δειλινού*, 1906; e *I morti della vita*, *Οι νεκροί της ζωής*, 1907).

Trasferitosi intorno al 1916 ad Atene, frequenta ben presto il caffè *Il gatto nero* (*Ο μαύρος γάτος*), centro dei demoticisti e dei collaboratori del periodico "Ο Νουμάς", e partecipa attivamente alle vicissitudini e alle controversie del rinnovamento linguistico che egli sostenne sempre con passione. Nel decennio successivo, vivendo ad Atene e al Pireo, poté seguire da vicino i fermenti ideologici all'interno della sinistra greca e fu tra i primi a sostenere l'azione comune dei due movimenti, demoticismo e socialismo.

³ Cfr. fra gli altri Beaton (1982-1983: 103-22); Politou-Marmarinoù / Patsiou (2008).

⁴ Silloge di novelle rusticane, tutte brevi, alcune brevissime, che rappresentano la fase della scrittura 'verista' (1898-1906) di questo autore. Qualche anno fa queste prose di Theotokis sono state accostate alla scuola del verismo siciliano, in ispecie alla raccolta *Vita dei campi* di Giovanni Verga, cfr. Filippidis (1997: 345-347); Dallas ([1982] 2005).

Membro, nel 1919, della “Unione Demotica Socialista” (“Σοσιαλιστική Δημοτικιστική Ένωση”), dimostra una sincera e calda educazione cristiana: nei primi stadi di formazione delle coscienze socialiste in Grecia la fede religiosa era spesso connessa con i valori etici della solidarietà e dell’amore disinteressato per i deboli e gli emarginati⁵.

Le sue posizioni, pubblicamente espresse, abbracciano i principi dell’estetica proletaria per la missione sociale dell’opera d’arte, ed è significativa l’affermazione dello storico e ideologo Petros Chalkòs (pseud. di Giannis Kordatos), secondo il quale Paroritis in alcune pagine ricorda il realismo zoliano (Chalkòs 1924: 58-61). E se Zola era per i primi realisti, e certo per la cerchia di “Νουμάς”, il modello dello scrittore che sosteneva la necessità di una continua documentazione attraverso elementi tratti da un’osservazione oggettiva del reale, è fuor di dubbio che il mondo più vicino a Paroritis è l’universo dei diseredati e dei bersagliati dalla sorte.

Alexis Ziras soffermandosi sulla evoluzione letteraria di Paroritis la definisce

particolarmente problematica e difficile, almeno dal punto di vista dell’insistente ricerca di dare alla sua opera un indirizzo didattico, con l’intento di preparare il lettore al messaggio etico che lo attenderà alla fine della storia. Tale messaggio è connesso a una concezione del mondo e della vita il cui senso di riscatto si trova molto vicino a un cristianesimo apostolico (Ziras 1977: 378).

E a proposito di alcuni racconti particolarmente drammatici, come quello che presento in queste pagine, ravvisa una somiglianza con il racconto *Bocconi* (1898) di Theotokis (Ziras 1977: 378). Condivido a pieno l’opinione del critico greco: colpisce in entrambi i testi l’affine e sconvolgente conclusione del dramma e, a un tempo, la circolarità della visione che governa il narrato nel quale la chiusa si lega all’apertura del racconto, anzi fa tutt’uno col titolo stesso di cui spiega il significato fino a quel momento misterioso.

E davvero il quadro che Paroritis ci offre in queste brevi prose (alcune non superano due o tre pagine), è straordinariamente vivo

⁵ Per una presentazione più completa dello scrittore e per una esaustiva bibliografia rimando alle dense pagine di Ziras (1977: 366-421).

e a un tempo terribile: il destino che perseguita l'uomo si chiama privazione, rinuncia, abbandono. La lingua poi, semplice, è tanto disadorna quanto poetica, ed è ammirevole con quale concretezza e verità emergano dalle sue pagine i caratteri umani, anche se appena abbozzati: allo scrittore infatti bastano poche parole perché, a lettura ultimata, il personaggio appaia nella sua interezza. E ciò perché Paroritis compendia, lascia immaginare molto dicendo poco, è, soprattutto, 'scrittore di cose', e rifugge dall'analisi nel fervore creativo, va avanti per sintesi.

Allo stesso tempo i racconti acquistano anche una valenza attraverso le situazioni e le circostanze che dominano nelle storie e che, in un crescendo, raggiungono una punta massima che conduce quasi sempre alla catarsi del dramma. Questo non è dovuto tanto a una suggestione, che egli stesso confessa, della prosa russa degli anni pre-rivoluzionari, «influenzata molto profondamente dalla miseria della vita contemporanea»⁶, quanto a una sua connaturata disposizione lirica, allo sguardo personale, elegiaco e commosso con il quale egli osserva i 'vinti' della vita.

NELLA NEVE

Nikitas entrò nel piccolo caffè con le mani nelle tasche del suo pantalone bucato. Un uomo alto e segaligno. Il suo viso risplendeva come rame, e sulle due alette del naso aveva due ditate nere, segno che era operaio in un quartiere di zingari o in qualche fabbrica. Avanzò di due passi nel locale e si fermò a testa china guardandosi intorno. Dal centro del soffitto pendeva una lampada di latta. E il soffitto, nero per il fumo della lampada che pareva potesse prendere a fuoco il legno. In un angolo vide una decina di uomini curvi su di un tavolo. Si avvicinò a passo lento per vedere che cosa stessero facendo. Giocavano a carte. Un uomo con un casco militare senza stemma teneva il banco. Davanti a lui c'erano sfuse parecchie banconote da una dracma, sudicie e unte, e un mucchio di monete da dieci centesimi: teneva le carte con la serietà di un giudice. Quando doveva pagare i suoi occhi lanciavano scintille e la mano gli tremava leggermente.

⁶ Paroritis (1906: 5).

Nikitas stette un po' a guardare. Lì erano tutti operai con abiti sdruciti. I volti bruciati dalla fatica e dai patimenti. Uno di questi, avendo perso anche gli ultimi dieci centesimi si volse verso Nikitas che stava chino su di lui e gli disse con un amaro sorriso sulle labbra:

– Non provi anche tu la tua fortuna?

Nikitas gli rispose calmo:

– La mia fortuna, la conosco io, sta' tranquillo.

Sedette a un tavolinetto accanto alla finestra. Poi si tolse il casco e lo posò nel centro del tavolo. La sua testa, di forma irregolare, era coperta da pochi neri capelli che cadevano disordinatamente su una fronte stretta. Le mani villose, grosse e nodose rivelavano un uomo vigoroso e gran lavoratore. Un vetro della finestra che si era rotto era stato sostituito dal locandiere con carta da imballo incollata con farina.

Nikitas batté forte la mano sul tavolinetto di legno perché lo udisse il locandiere che dormiva curvo sul banco. Quello niente. Fu costretto a battere di nuovo ancora più forte. Il locandiere si svegliò e si alzò strofinandosi gli occhi. Si stirò, sbadigliò, uscì dal banco, ristette per un momento e guardò quelli che giocavano, poi si avvicinò a Nikitas.

– Un *penintaraki*⁷ di *ouzo*⁸, ordinò.

Era la sua bevanda preferita. Per di più quella sera faceva un freddo del diavolo. Nikitas guardò fuori da dietro i vetri. La strada bianca di neve. Non si vedeva un'anima. Solo un cane passò correndo con la coda infilata fra le gambe. In quella viuzza stretta non bruciava nessuna lanterna ma la luna illuminava la strada deserta e rivestiva d'argento la neve.

Nikitas tracannò velocemente l'*ouzo*. Aveva sete e freddo perché i suoi abiti erano di panno e pieni di buchi. Come bevve l'*ouzo* avvertì un piacere dentro l'atmosfera del caffè, tiepida per via del fiato degli altri avventori. Ordinò ancora *ouzo*. Tre o quattro volte. E l'ultima volta il locandiere poggiando il bicchiere non poté fare a meno di dirgli:

⁷ Misura di capacità che equivale a cinquanta drammi di liquido (drammi = unità di peso uguale a tre grammi e mezzo).

⁸ Bevanda alcolica prodotta esclusivamente in Grecia dalla distillazione di cereali, con una base di mosto d'uva e aromatizzata con anice.

– Ti brucerà, amico.

Nikitas non rispose. Ora era immerso in riflessioni. «Così dunque, senza motivo, gettano gli operai in mezzo alla strada. Vai il fine settimana per il salario, ti pagano, e dopo averti rubato dal conto quanto vogliono infine ti dicono con la più grande indifferenza: ti cacciamo dal lavoro. Perché? Come? E se hai moglie, figli? Che taglino pietre per mangiare. Lo so io che cos'è che si meritano costoro... uno si dovrebbe decidere... perché a noi poveretti questi, lo sappiamo, ci considerano come bestie». Parlava a se stesso. Lo avevano licenziato quella sera dalla fabbrica e il cuore gli traboccava d'odio. Aveva una moglie che stava per partorire e sei figli, tutte femmine. «Da anni lavoro, e buona sorte non ne ho vista. Ecco, non ho brache; lavoriamo perché se la passino bene i padroni. Questa è la nostra vita. Finché non crepiamo in qualche ospedale. Ma noi poveri anche nella morte requie non ne troviamo: il coltello del medico ti farà a pezzi e poi ti getteranno nell'immondizia...»

Si scolò il bicchiere, batté la mano e gridò forte.

– *Ouzo!*

Nel locale si udì un trambusto. Al tavolo in fondo i giocatori litigavano. Parlavano tutti insieme in fretta. Dalle parole arrivarono agli insulti; l'uomo col casco militare, quello che teneva il banco, doveva essere un briccone. Uno gli gridò disonesto. Allora quello fece per colpirlo. In quel momento si mise in mezzo il locandiere.

– Eh, state a sentire, gridò con la sua voce dura, risse nel mio locale non ce ne voglio. Andatevene fuori ad ammazzarvi. Non ho voglia che la polizia mi chiuda di nuovo il locale. Su, ora fuori perché devo chiudere.

Il locandiere chiuse le panche, mise le sedie sui tavoli, abbassò la luce della lampada e prese la scopa per spazzare. Nikitas continuava a stare seduto, il bicchiere vuoto davanti; il locandiere gli si accostò con la scopa in mano e gli disse:

– Su, mastro, va' adesso. È passata l'ora.

Nikitas pagò e uscì a passo lento. Sulla porta si soffermò e guardò in giro come se riflettesse su quale strada prendere. Tutto bianchissimo per la neve. Freddo pungente. Passò davanti a un fornaio. Il profumo del pane appena cotto lo fece venir meno. Attraverso la porta aperta vide il fuoco che fiammeggiava e desiderò essere fornaio. Rimase un bel po' con tutto il freddo che sentiva fin dentro

le ossa a godersi da lontano lo spettacolo. Poi riprese la strada. Pian piano arrivò al suo quartiere. La sua casa si distingueva dalle altre. Era una capanna divisa da tavole in due vani, uno senza pavimento. «Ecco il mio palazzo», pensò. Si avvicinò; la neve non si era ancora ghiacciata e i suoi pesanti stivali da militare lasciavano sopra larghe impronte. Udiva a ogni pedata stridere la neve sotto i piedi: questa musica aveva un che di malinconico. Si appoggiò al muro e rimase lì immobile. Non aveva cuore di entrare. All'improvviso udì da dentro dei gemiti.

«Mia moglie ha le doglie, disse sottovoce. Che vada tutto bene».

Aprì la porta: sua moglie per i dolori si girava e rigirava nel letto come un serpente. Appena vide il marito gli gridò forte:

– Nikitas mio, mi perdi!

Lui le si avvicinò e le chiese:

– Eh, che posso fare per te?

Prese una piccola bottiglia con aceto e cominciò a fargliela inspirare. Poi la donna emise un grido e si portò le mani alla pancia. Un neonato piccolo come un gattino scivolò fra le vesti. Nikitas si piegò con ansia su di lui e lo guardò.

– Ancora una femmina. Uhm! Non possiamo vivere da soli, c'è un nuovo arrivato.

La moglie, dopo i terribili dolori, era piombata in un sonno pesante; le bambine si ritirarono nell'altra stanza. Nikitas sedette su una panca, avvolsse un grosso sigaro e cominciò a fumare con profonde boccate. Accanto a lui bruciava la lucerna. La notte fonda. I galli che di tanto in tanto cantavano. Si levò un forte vento e i vetri stridevano in una melodia di morte. La donna dormiva; a volte nel sonno le sfuggivano certi acuti gemiti. Un momento aprì gli occhi e vide il marito sveglio.

– Sei ancora in piedi?

– Ora mi corico, dormi.

Si riaddormentò. Passò del tempo. Nikitas si alzò e si accostò al letto. La neonata dormiva; si piegò su di lei. Il suo respiro lieve si sentiva appena. Ristette un po'; fece per allontanarsi, di nuovo si fermò. Poi prese fra le mani la piccina che continuava a dormire, le tolse i vestitini, la lasciò senza niente addosso e aprì silenziosamente la porta. Un vento freddo lo colpì in faccia. La strada coperta di neve. Appoggiò a terra la piccina e tornò dentro in punta di piedi.

Passò un po' di tempo; riaprì la porta: il corpicino bianco dormiva sempre nella neve; lo prese fra le mani: era ormai diventato rigido. Lo avvolse nei suoi vestitini e lo depose al fianco della mamma.

– Così è meglio anche per te, mormorò⁹.

[Dalla silloge: *Από τη ζωή του δειλινού* (1906). *Διηγήματα*. Atene, Οδυσσεάς, 1982², 35-38].

BIBLIOGRAFIA

- Chalkòs, Petros, 1924. Recensione a: Κώστας Παροτίτης, *Ο κόκκινος τράγος, Νέοι Βωμοί*, 2, pp. 58-61.
- Dallas, Giannis, [1982] 2005. *Η πεζογραφία της εντοπιότητας*, “Introduzione” a Id. Κωνσταντίνος Θεοτόκης, *Κορφιάτικες Ιστορίες*, Atene, Γαβριηλίδης.
- Fallmerayer, Jakob Philipp, 1830. *Geschichte der Halbinsel Morea während des Mittelalters*. Teil 1: *Untergang der peloponnesischen Hellenen und Wiederbevölkerung des leeren Bodens durch slavische Volksstämme*, Stuttgart und Tübingen, J.G. Cotta.
- Filippidis, Stamatis N., 1997. *Παρατηρήσεις για το ύφος και την αφηγηματική τεχνική των διηγημάτων του Κωνσταντίνου Θεοτόκη*, in *Πόρφυρας* 80 (Corfù), pp. 335-351, in Id. *Τόποι. Μελετήματα για το αφηγηματικό λόγο επτά νεοελλήνων πεζογράφων*, Atene, Καστανιώτης, pp. 165-183.
- Moullàs, Panagiotis, [1980] 1986. Γ.Μ. Βιζυηνός, *Νεοελληνικά διηγήματα*, Atene, Ερμής.
- Paroritit, 1906. *Απάντηση στον Έρμονα*, *Ο Νουμάς*, 216, p. 5.
- Politis, Nikòlaos, 1871-1874. *Μελέται επί του βίου των νεωτέρων Ελλήνων*, 2 voll., Atene.
- Politou-Marmarinoù, Eleni/Viky Patsiou (a cura di), 2008. *Ο νατουραλισμός στην Ελλάδα. Διαστάσεις-Μετασχηματισμοί-Όρια*, Atene, Μεταίχμιο.
- Vitti, Mario [1974] 1991. *Ιδεολογική λειτουργία της ελληνικής ηθογραφίας*, Atene, Κέδρος.
- Ziras, Alexis, 1977. *Κώστας Παροτίτης. Παρουσίαση-Ανθολόγηση, Η παλαιότερη Πεζογραφία μας, Ι', 1900-1914*, Atene, Σοκόλης, pp. 366-421.

⁹ Questa frase richiama alla memoria l'Assassina di Alèxandros Papadiamantis. In questa novella, considerata a buon diritto la punta massima dell'*ithografia*, la vecchia Chadoula, di fronte al dramma che vivevano le povere famiglie di Skiathos, per la difficoltà di assicurare la dote alle figlie, decide che la soluzione migliore per le bambine e per i loro genitori sia di ucciderle, e attua il terribile proposito iniziando dalla nipotina appena nata.

