

COLLOQUIA

Oralità e scrittura: i due volti delle parole

a cura di
Teresa Cancro, Chiara De Paoli,
Francesco Roncen, Valeria Russo

PADOVA
UP

P A D O V A U N I V E R S I T Y P R E S S

Prima edizione 2019, Padova University Press
Titolo originale *Oralità e scrittura: i due volti delle parole*

© 2019 Padova University Press
Università degli Studi di Padova
via 8 Febbraio 2, Padova

www.padovauniversitypress.it Redazione Padova University Press
Progetto grafico Padova University Press

In copertina: *Texture*, disegno di Davide Scek Osman

This book has been peer reviewed

ISBN 978-88-6938-172-0



This work is licensed under a Creative Commons Attribution International License
(CC BY-NC-ND) (<https://creativecommons.org/licenses/>)

Oralità e scrittura: i due volti delle parole

**ATTI DEL CONVEGNO INTERNAZIONALE
Università degli Studi di Padova, 11-12 gennaio 2018**

a cura di

Teresa Cancro, Chiara De Paoli, Francesco Roncen, Valeria Russo

Indice

Prefazione	7
Introduzione	9
Su oralità e scrittura poetica. Questioni teoriche, modalità espressive e il caso di Pascal D'Angelo <i>Luigi Fontanella</i>	15
L'oralità di Luigi Di Ruscio: ribellione e sberleffo dello scrittore operaio <i>Emanuele Zinato</i>	25
Umane Lettere: dalla ὑπόκρισις alla <i>factio personae</i> <i>Francesco Buè</i>	39
Oralità e scrittura nel <i>Contro Apione</i> di Flavio Giuseppe <i>Maurizio Ravallese</i>	53
Ripetere nell'orizzonte della scrittura: il caso delle trasposizioni di versi nella sezione escatologica del quinto libro di Lucrezio (<i>De rerum natura</i> , 5, 128-141; 351-363) <i>Manuel Galzerano</i>	65
Gli inizi dell'uso scritto del siriano. Dinamiche tra scrittura e oralità e la nascita di una nuova cultura letteraria <i>Emanuele Zimbardi</i>	79
Rotte peregrinarie ed epica carolingia: un continuo interscambio tra oralità e scrittura <i>Andrea D'Apruzzo</i>	91
Nanum in petra persequitur nec redisse dicitur. <i>Il motivo del bergtagning tra poesia, letteratura e folklore</i> <i>Francesco D'Angelo</i>	103
Tra <i>confabulatio</i> e riscrittura. Note sulle <i>Facetiae</i> di Poggio Bracciolini <i>Tiziana Paparella</i>	121

Movenze colloquiali e sintassi del parlato nelle <i>Lettere</i> di Ludovico Ariosto <i>Sara Giovine</i>	131
<i>Pour l'oreille o pour l'œil</i> . Il verso libero di Laforgue e Claudel <i>Elena Coppo</i>	143
La parola teatrale: voce, <i>performance</i> ed epica negli esordi poetici di Edoardo Sanguineti e Amelia Rosselli <i>Francesca Zambon</i>	155
Figure dell'oralità: sulla <i>Poesia ad alta voce</i> di Franco Fortini <i>Andrea Aglio</i>	167
Tradurre a orecchio. Forme di auscultazione céliniana ne <i>Il Ponte di Londra</i> tradotto da Gianni Celati e Lino Gabellone <i>Giacomo Micheletti</i>	181
Influenze della tradizione orale somala nel romanzo <i>Il latte è buono</i> di Garane: una nuova possibile prospettiva di analisi <i>Marco Medugno</i>	195

Prefazione

I saggi contenuti in questo volume sono l'esito di due giornate di studi dal titolo *Oralità e scrittura: i due volti della parola*, promosse dai dottorandi e dalle dottorande del XXXII ciclo del Dottorato in Scienze Linguistiche, Filologiche e Letterarie dell'Università di Padova e svoltesi l'11 e il 12 gennaio 2018. Ora le comunicazioni orali di quei due giorni approdano alla scrittura e si può valutare appieno come il tema sia stato proficuamente analizzato da una prospettiva interdisciplinare.

Dei due volti della parola circolano rassicuranti visioni oppostive, diverse fra loro nell'assegnare alternativamente alla scrittura il primato nell'accrescimento e trasmissione della conoscenza, o viceversa all'oralità il primato nella creazione di quella conoscenza e un maggior potere icastico di rimanere impressa nella memoria. Come i duellanti di Conrad, tuttavia, entrambe le interpretazioni concordano sulla radicale alterità reciproca e sull'esigenza di rimarcarlo a ogni scontro. I saggi di questo volume, nella diversità degli ambiti e degli approcci, condividono invece il presupposto che oralità e scrittura abbiano un'importanza congiunta per lo sviluppo della cultura, e che solo una visione stratificata e complessa della parola bifronte possa rendere conto degli evidenti sconfinamenti fra i due campi.

Si legge sotto questi saggi l'intuizione che l'opposizione sia in realtà un dinamismo che rinvigorisce, da parti contrapposte ma non per questo avverse, la forza elusiva della parola. Già nel mondo classico traspare la natura problematica del passaggio dall'oralità, connaturata agli albori della civiltà umana, alla scrittura che diventa presto forma e strumento della legge e della cultura. L'oralità, o meglio la sua codificazione artificiale all'interno della scrittura, è una risorsa che permette altresì di intuire le ripartizioni interne delle opere letterarie e intuire i passaggi della dimensione parlata alla varietà linguistica. E proprio la rappresentazione della varietà è l'esito più interessante di questo apparente dualismo. Se ne vedono le tracce anche in un periodo come il Medioevo in cui la tradizione scritta si incarica di trasmettere la memoria, e ciononostante la tradizione folklorica offre un sostrato ricchissimo alla produzione letteraria.

Anche nel Rinascimento, quando l'invenzione della stampa e la riscoperta dei classici impongono con forza la questione della lingua e recano nuove forme chiuse di codificazione letteraria rispetto alla tradizione popolare, il volto orale della parola preserva la forza scardinante e carnevalesca di critica delle norme sociali e linguistiche e giustappone alla scrittura un modello alternativo di interpretazione. Più che una successione di parti diverse in commedia, insomma, pare un dialogo acceso, a tratti stizzoso e risentito, in cui però le parti si scambiano i ruoli. Questo fenomeno si intravede anche nelle opere più vicine a noi. Nella tarda modernità, così, il ricorso mediato dalla scrittura all'oralità inscena il dibattito sulla presenza della voce in poesia; nel Novecento oralità e scrittura permettono alla parola di rappresentare il tema dell'irregolarità e della marginalità, ad esempio negli scrittori espatriati che riscoprono e reinventano la prima lingua del dialetto nativo e la seconda del paese che li ospita. Nella letteratura postcoloniale il dialogo fra tradizione orale autoctona e le lingue scritte globali come l'inglese ripropone di nuovo le sembianze lo scambio polemico e fruttuoso, più che quello della divisione.

Queste riflessioni sono tanto più urgenti in un periodo in cui si registra l'ossessivo trionfo della scrittura, ma nella forma dei brevissimi post dei social media, i quali a loro volta riproducono con la scrittura l'aporia impossibile di un'oralità che ambirebbe a essere infinita, per partecipanti e per durata. Leggere questi fenomeni contemporanei sulla scorta dell'evanescente dissidio fra oralità e scrittura è una piacevole conferma del potere che la ricerca umanistica ha di interpretare l'attuale alla luce del passato, ed è ancor più confortante che siano stati ricercatori e ricercatrici nelle prime fasi della loro carriera a ideare questo dialogo orale e scritto.

Rocco Coronato

(Coordinatore del Dottorato in Scienze Linguistiche, Filologiche e Letterarie dell'Università di Padova)

Introduzione

Per un convegno sul tema 'oralità e scrittura' non può esserci epilogo migliore che la pubblicazione degli interventi in forma scritta. I saggi contenuti in questo volume sono infatti l'esito di due giornate di studi (11-12 gennaio 2018) promosse dai dottorandi del XXXII ciclo del corso di Scienze Linguistiche Filologiche e Letterarie dell'Università di Padova; due giornate che, già a partire dal titolo, anticipavano il senso profondo di questo volume: sondare le risorse dell'oralità e della scrittura in una visione complessa, stratificata e multidirezionale. I due volti della parola, come è evidente, non smettono di comunicare nemmeno oggi e nemmeno nella cosiddetta civiltà occidentale, dove la scrittura sembrerebbe aver preso definitivamente il sopravvento; per accorgersene basterà pensare ai social network, alle chat, alla posta elettronica, a tutti i mezzi di comunicazione in cui, quotidianamente, la scrittura insegue l'immediatezza dell'oralità, con inevitabili trasformazioni del linguaggio e l'introduzione di nuove strategie espressive. Ma la necessità di una riflessione sul tema qui proposto si impone anche per i suoi immediati riflessi epistemologici: chi vive a stretto contatto con la scrittura rischia infatti di dimenticarne la portata storica, cognitiva e culturale, tanto che la celebre frase di W. J. Ong, «La scrittura ha trasformato la mente umana più di qualsiasi altra invenzione», può suonare oggi come un fatto scontato, cosa che invece non è. Quando davvero la si approfondisce ci si rende conto di quante siano le implicazioni prospettiche e metodologiche per tutti i settori della ricerca, a partire dalla letteratura, dalla linguistica e dall'antropologia. Studi capitali del secolo scorso – fra cui, per l'ambito classico, *Cultura orale e civiltà della scrittura* di Havelock, seguito poi da *Oralità e scrittura* di Ong (1982) – hanno contribuito a forgiare su larga scala questa consapevolezza, evidenziando come il passaggio da una società orale a una chirografica, e di qui alla stampa e all'elaborazione elettronica della parola, abbia di fatto determinato gli sviluppi più significativi del pensiero, delle società e della storia dell'uomo. Contributi più recenti (O. Oruka, 1991; B. De Sousa Santos, 2014) hanno poi proposto visioni alternative, sostituendo a un paradigma epistemologico generalmente ancorato al supporto scritto un approccio più

vario e plurale (ad es. ‘sage philosophy’, ‘orature’, ‘corporeality of knowledge’), dove ad essere valorizzate fossero anche le vie di accesso alla conoscenza stimolate dall’oralità. Il rapporto tra oralità e scrittura, in sintesi, è in continua e inesauribile evoluzione, tanto nella realtà quanto negli approcci scientifici: interrogarlo non significa solo approfondire le acquisizioni del passato, ma anche, e forse soprattutto, tenere viva l’attenzione sul presente, inaugurare prospettive di studio e di metodo attuali e inedite. Alcune di queste sono state esplorate dai dottorandi e ricercatori che hanno contribuito, con i loro saggi, all’allestimento di questi Atti.

Il volume è aperto dagli interventi dei Prof. Luigi Fontanella e Emanuele Zinato, che hanno anche introdotto le due giornate del convegno. Entrambi ritraggono personalità eccentriche ai margini della cultura dominante di tradizione prettamente scritta e “grammaticale”: si tratta di autori espatriati come Pascal D’Angelo (negli Stati Uniti) e Luigi Di Ruscio (in Norvegia), che scrivono utilizzando liberamente e a-convenzionalmente la propria lingua d’origine, intessendola di elementi dell’oralità. Come scrive Fontanella, Pascal D’Angelo – e i molti altri scrittori emigrati menzionati nel saggio – mostrano la loro eccentricità mettendo in poesia la tradizione orale del proprio luogo d’origine. L’attenzione a questa tradizione, e il suo utilizzo nell’espressione letteraria, si traduce spesso nella creazione di un neo-dialetto quale eminente e naturale forma espressiva non più intesa come antagonista della lingua convenzionale, oppure, come nel caso di Pascal D’Angelo, la cultura nativa può venire introdotta in una lingua nuova, [...], l’inglese pervicacemente studiato. Inedite trasposizioni liriche e nuove forme del discorso letterario, che diventano lo strumento «meglio rispondente alle esigenze espressive del [...] dettato profondo» di questi autori. L’oralità – dialettale, marginale – diventa dunque parte integrante e fondamentale di queste scritture auto-auscultanti, il cui fine è la «riparazione», la ricomposizione dell’infranto, e il «recupero antropologico» della propria cultura così come del passato. Il contributo di Zinato è unicamente incentrato sulla figura di Luigi Di Ruscio, intellettuale-poeta irregolare che ha sempre assunto un atteggiamento agonistico rispetto alla cultura dominante. Tale opposizione si riflette a vari livelli nelle sue opere: dalle tematiche spesso dissacranti, ai ritorni ossessivi su temi o eventi autobiografici fino, alla ricercata disattenzione per la norma linguistica. L’analisi di alcune liriche ha infatti evidenziato come quest’ultima e in generale la mimesi dell’oralità sia in Di Ruscio indistricabilmente connessa alla sua poetica. La produzione di questo autore è, dunque, nonostante le apparenze, quanto di più distante ci possa essere dalle scritture dei semicolti, e sfugge al tempo stesso all’inquadramento in qualsiasi tradizione o corrente letteraria della cultura ‘ufficiale’.

Le prime tappe che marcano il rapporto tra l’oralità, antropologicamente e socialmente dominante, e la scrittura, presto assunta a strumento elitario di

cultura, sono l'oggetto dei quattro studi sulle tradizioni linguistiche e letterarie antiche (V sec. a.C. - I sec. d.C), nelle quali si identificano alcuni degli snodi fondamentali di tale vicenda. Non è solo nell'atto letterario, ma nella lettera vera e propria che l'indagine di Francesco Buè coglie il punto di raccordo tra l'oralità e la scrittura nella letteratura greca. La natura della lettera, intesa come entità autonoma, è avulsa dalle dinamiche di affermazione della scrittura sull'oralità: in tal modo si spiegherebbe l'uso della personificazione attribuita all'alfabeto, la cui presenza nei poeti greci del V e IV sec. a.C. avrebbe lo scopo quello di estrarre dalla concretezza del supporto materiale la rilevanza ideale e immaginaria dell'oggetto della scrittura. Un ulteriore stadio di tale processo è individuato da Maurizio Ravallesse nel cuore della memoria storiografica ebraica: Flavio Giuseppe mette in luce il proprio duplice ruolo di apologeta e storico attribuendo un carattere strumentale e fazioso al suo continuo ed equo ricorso alla scrittura e all'oralità; in tal modo, l'autore del *Contro Apione* contribuisce all'affermazione del primato culturale, linguistico e religioso ebraico, contro la concorrente lingua ed élite intellettuale greca. Il contributo di Manuel Galzerano mira, invece, a dimostrare come nell'uso di elementi legati all'universo dell'oralità si inneschi un dispositivo retorico ampiamente sfruttato nel *De rerum natura*: Lucrezio si serve, infatti, delle iterazioni non solo come «partizioni "architettoniche"» con valore strutturale, ma anche come presenze stilisticamente estranee agli orizzonti della scrittura poetica, volte a fornire una rappresentazione delle fasi essenziali dell'elaborazione filosofica e didattica dell'opera. Chiude la presente sezione lo studio di Emanuele Zimbardi, consacrato al dialetto della città di Edessa, cioè ad una realtà linguistica e letteraria minoritaria e compressa tra mondi predominanti: la storia della fioritura del siriano scritto corrisponde, di fatto, alla vicenda della sua subordinazione e al suo tentativo di emancipazione nei confronti del latino e del greco. Questo contributo giunge a rilevare e a registrare, in alcuni dei più antichi documenti siriani, la tortuosa dinamica di sviluppo e di codificazione di tale varietà linguistica in forma scritta, che ricava dalla dimensione orale la chiave della propria costituzione.

I due interventi dedicati al Medioevo, perimetrando un blocco cronologico e culturale d'ampio raggio, colgono alcune articolazioni – apparentemente secondarie ma di fatto essenziali – della sopravvivenza della dimensione orale in un'epoca la cui memoria è filtrata prevalentemente dalla tradizione scritta. Il campo d'indagine prescelto è un punto d'osservazione privilegiato per l'analisi di tale intersezione: lì dove si incontrano l'oralità e la scrittura, si intersecano, allo stesso tempo, anche la radice orale della narrazione e il suo sostrato folklorico popolare. In un'ottica ibrida tra la filologia testuale e l'iconografia, Andrea D'Apruzzo indaga la relazione tra il pellegrinaggio e l'annesso culto iacobeo con l'epica carolingia; sulle tracce dell'ipotesi bedieriana, il presente studio scorge nelle memorie orali legate all'epica carolingia, raccolte lungo antiche rotte

peregrinarie italiane, la prova che un'epopea francese anticipi le *chansons de geste* oggi conservate. All'universo del folklore scandinavo è riservato, invece, il contributo di Francesco D'Angelo: attraverso una cronologia rovesciata, lo studio ripercorre la storia e la fortuna del moderno motivo del *bergtagning* in un tentativo volto alla ricostituzione degli elementi legati alla dimensione orale e popolare della produzione letteraria e all'identificazione dei perni del suo trasferimento al supporto scritto.

Dopo il Medioevo il presente volume apre una finestra sul Rinascimento, momento in cui la complessa dialettica tra oralità e scrittura sottende e anima la grande stagione delle controversie letterarie sulla necessità di una identità linguistica e di una grammatica efficace e condivisa. La riscoperta dei classici e il primato assegnato al latino sul volgare, l'invenzione della stampa, la questione della lingua e le nuove esigenze di codificazione del discorso letterario contribuiscono in modo determinante alla svalutazione e alla marginalizzazione della dimensione orale – così come delle forme e delle diverse espressioni della tradizione popolare. Tuttavia la lingua parlata continua ad alimentare e a rivitalizzare il discorso letterario trovando piena cittadinanza nel filone comico-realistico, in scritture teatrali e colloquiali che per esigenze di genere mimano, filtrandole, peculiarità e strutture del parlato, e, soprattutto sul piano ideologico, essa asurge a strumento privilegiato di critica delle istituzioni e di trasgressione delle convenzioni linguistiche, per un discorso 'altro' e non orientato sul mondo. I contributi di Tiziana Paparella e Sara Giovine mettono ben in rilievo come sia ancora aperta e senza scontati epiloghi la partita sul rapporto oralità e scrittura e sulla loro non pacifica ma tuttavia fruttuosa e importante interazione. Il *Liber confabulationum* di Poggio Bracciolini, una raccolta di 'conversazioni' tra amici messe per iscritto nella cornice ideale del Bugiale della Curia romana, si impone come felice «modello di oralità nella scrittura». La scrittura stessa delle facezie, che si costruisce tramite l'uso sapiente di un latino volutamente disadorno, solo in apparenza dimesso, e modellato sintatticamente sul volgare, attinge all'oralità della conversazione, accoglie gli influssi della tradizione orale e si apre al linguaggio del corpo e alla teatralità del gesto. Poggio tenta così di dare - spiega Tiziana Paparella - nuova linfa al latino, senza cristallizzarlo nella lingua classicheggiante, e "mummificata", promossa dal Valla, mediante un suo recupero non archeologico ma squisitamente 'vitalistico', all'interno di un'opera che riproduce una dimensione realistica e teatralizzante e che per sua intima natura è passibile anche di una performance orale trascendente le soglie del testo e i confini della scrittura. L'analisi linguistico-stilistica condotta da Sara Giovine sulla scrittura epistolare di Ludovico Ariosto illustra invece come possano pacificamente convivere nella penna di uno scrittore colto del Rinascimento forme e costruzioni di matrice dialettale, proprie di un linguag-

gio ‘quotidiano’, ed espressioni auliche, codificate e letterarie. Non pensate per la pubblicazione e prive di ogni intento artistico, le lettere di Ariosto si configurano come uno strumento di effettiva comunicazione e rappresentano una significativa testimonianza di scrittura d’uso del tempo. Documenti di natura prettamente pratico-informativa, la cui redazione è generalmente determinata da motivi occasionali e contingenze pratiche, esse rivestono – come sottolinea Giovine soffermandosi sulle diverse tracce di oralità rinvenibili nel tessuto epistolare ariostesco – un notevole interesse linguistico, in quanto testimoni di una comunicazione privata – dal carattere immediato e non soggetta a rielaborazione retorico-letteraria – ed esempio di scrittura che, mediante l’impiego di strategie testuali proprie del parlato mima ed impressiona movenze tipiche della dimensione colloquiale.

Dal Rinascimento la linea cronologica percorsa dal libro passa immediatamente alla tarda modernità. Quattro contributi sono dedicati alla poesia contemporanea e si dispongono lungo un arco temporale di circa un secolo, dalla fine dell’Ottocento alla seconda metà del Novecento. Elena Coppo prende le mosse dalla poesia di Laforgue e Claudel per evidenziare la complessa dialettica tra oralità e scrittura alla base della teoria del verso libero in Francia nell’ultimo Ottocento: dall’esame dei testi e delle dichiarazioni d’autore emerge chiaramente come i primi *vers-libristes*, nel riconoscere l’importanza dell’aspetto grafico della loro poesia, rivendichino allo stesso tempo anche il rapporto con l’oralità, concependo il verso e la metrica quasi come «la notazione della voce del poeta». Con un salto di diversi decenni, Francesca Zambon esamina la “presenza della voce” in *Laborintus* di Edoardo Sanguineti e in *La libellula* di Amelia Rosselli: due opere italiane spesso connesse alla sperimentazione degli anni Sessanta ma in realtà composte (e edite, per quanto riguarda *Laborintus*) prima dell’exploit del Gruppo ‘63; in esse Zambon ricerca l’influsso della rivoluzione teatrale e musicale degli anni Cinquanta, a partire dalla tarda ma fondamentale ricezione del *Teatro della Crudeltà* di Antonin Artaud. Infine, Andrea Agliozzo si sofferma su un significativo discorso di Franco Fortini (*La poesia ad alta voce*, 1981) incentrato sulle modalità di lettura ad alta voce della poesia. Confrontando la proposta fortiniana con i lavori di Paul Zumthor e Henri Meschonnic, Agliozzo discute il concetto di “dizione” e le sue implicazioni teoriche sulla formazione di una soggettività lirica coinvolta nell’atto dell’esecuzione. Nell’ambito della letteratura contemporanea si situa anche il contributo di Giacomo Micheletti, che però sceglie un’angolatura particolare: quella della traduzione. L’autore analizza in ottica contrastiva la lingua della versione del *Ponte di Londra* cèliniano realizzata da Gianni Celati e da Lino Gabellone (1971), valorizzando il tentativo, riuscito, da parte dei due traduttori, di riprodurre i valori fonoespressivi del testo originale, così come «l’impiego eversivo» della morfosintassi orale sperimentato da Céline.

Infine, il volume si chiude con un saggio che affronta la questione dell'oralità nella letteratura postcoloniale. Marco Medugno offre un'interessante lettura del romanzo *Il latte è buono* dell'autore italo-somalo Garane Garane, riflettendo sul senso e sulle implicazioni dei riferimenti alla tradizione orale somala (quali il richiamo a generi poetici di matrice non scritta e, più in generale, la ripresa di elementi della cultura somala) nel testo. L'autore riflette inoltre sul concetto di oralità negli scritti post-coloniali, opponendosi alla vulgata teorico-critica che considera l'oralità come «un'ipotetica espressione di africanità *tout court*».

Come si diceva in apertura, la pubblicazione di questi Atti rientra a sua volta nelle dinamiche che coinvolgono il rapporto tra oralità e scrittura, tanto da poter essere oggetto di studio per chi volesse comprendere i processi di formazione di un sapere condiviso e dinamico. In un convegno l'oralità gioca un ruolo preminente: le informazioni vengono trasmesse a voce, messe a disposizione degli ascoltatori, commentate e discusse durante tutti i momenti dell'incontro, anche (talvolta soprattutto) quelli più conviviali. Si arricchiscono, vengono meditate e sedimentate, infine assumono una forma abbastanza permanente da poter essere fissate nella scrittura, la quale, a sua volta, può auspicabilmente stimolare nuove discussioni e occasioni di incontro. Il presente volume è dunque l'esito di tutti questi processi: i diversi volti della parola, i tanti aspetti della ricerca.”

I curatori del volume

Su oralità e scrittura poetica.
Questioni teoriche, modalità espressive e il caso di Pascal D'Angelo

Luigi Fontanella

State University of New York, Stony Brook

Prima del primo istante (il fiat o il big bang) posso immaginare la voce, non la scrittura. In principio può esserci stata una voce (vagula, blandula, tinnula, stridula...), una voce bambina che, prima ancora di farsi parola (in-fans), ha suscitato i venti cosmici, si è fatta essa stessa vento e vita. La voce vive: si dice "a viva voce". La scrittura creativa, se autentica, *rivive*. Ma è come uno spartito che attende la mano dello strumentista, o la mente di chi sa udire le mute armonie di un pentagramma, per resuscitare nel fiume sonoro della parola detta.

(da una lettera privata di S. Albisani a L. Fontanella)

Premessa

Divido questo mio intervento in tre parti. Nella prima pongo alcune questioni teoriche e metodologiche relative all'argomento di questo convegno, mettendo a fuoco la tematica dell'emigrazione italiana in America, laddove, a mio avviso, è più cogente e appassionante rinvenire il rapporto fra oralità e scrittura. Quanto al periodo storico, mi riferirò in particolare ai primi decenni del secolo scorso.

Nella seconda parte discuto sinteticamente le modalità espressive attraverso cui questo rapporto si evince, con alcuni riferimenti testuali e bibliografici essenziali.

Nella terza mi soffermo, esemplarmente, sull'opera di un poeta e scrittore autodidatta (Pascal D'Angelo, ancora oggi poco noto al pubblico italiano degli

“addetti ai lavori”), sul quale ho recentemente pubblicato un libro, a metà strada fra narrazione e saggio critico¹.

I. Questioni teoriche e metodologiche

Due settimane fa mi è capitato di leggere nelle pagine letterarie di *Le Monde* (29 dicembre, 2017, pp. 2-3) un articolo di Nicolas Weill, che ho percepito come immediatamente “rivelatore” sull’argomento di questo congresso. Per la precisione, si tratta di un *Entretien* che Weill ha con Alexandre Gefen, autore di un recente volume assai stimolante: *Réparer le monde. La littérature française au XXI siècle*².

Gefen è critico letterario e docente universitario nell’ambito THALIM (Théorie et Histoire des Arts et des Litteratures de la Modernité), presso Université Paris 3, Sorbonne Nouvelle.

La locuzione usata nel titolo del suo libro (*riparare il mondo*) vuole essere un preciso richiamo a un gesto essenziale della mistica ebraica (*tikkun olam*), ossia un gesto, che attraverso l’insieme delle letterature odierne, teso a salvare, a prendersi cura, letteralmente curare, attraverso la scrittura/lettura, i traumi individuali e collettivi che assillano il mondo d’oggi, intensificando la nostra comprensione e la nostra *empatia* verso di essi.

Rovesciando le rivendicazioni di tipo formalistico-sperimentale, compito della letteratura dovrebbe essere, secondo Gefen, quello di riallacciarsi a una preoccupazione basilare avente come obiettivo il raccontare (il dire) il nostro mondo toccando il lettore attraverso inquietudini di ordine etico, da cui far scaturire un paradigma terapeutico, consistente nel demandare alla scrittura e alla lettura di riparare (*réparer*), riannodare (*renouder*), rinsaldare (*ressouder*) e infine colmare (*comblar*) le pecche, i difetti, le manchevolezze delle nostre comunità contemporanee, *ritessendo* la storia collettiva e personale e, in definitiva, supplendo (sopperendo) alle mediazioni, oggi per lo più latitanti, delle istituzioni sociali e religiose, che avrebbero l’obbligo di occuparsene, percepite come obsolete o deliquescenti. Tutto questo in un momento in cui all’individuo verrebbe assegnato l’incarico di (ri)inventare se stesso.

Da qui la nozione di una “letteratura riparatrice”, aperta alla realtà, il cui obiettivo principale sarebbe appunto quello di curarla e “correggerla”.

“Addolcire” (*adoucir*), smorzare le imperfezioni del mondo diventerebbe, di conseguenza, l’andatura (*le démarche*) di non pochi degli scrittori odierni. Il che, fra l’altro, cancellerebbe definitivamente le frontiere fra letteratura e giornali-

¹ LUIGI FONTANELLA, *Il dio di New York*, Passigli, Firenze 2017.

² ALEXANDRE GEFEN, *Réparer le monde. La littérature française au XXI siècle*, Jose Corti, Paris 2017.

smo, epistolografia e racconto, fiaba popolare e tradizione orale, memoria e sua intrinseca funzione reinventante proprio mentre la si mette in opera (si pensi ad alcuni capisaldi della Modernità come Proust, Svevo, T.S. Eliot, Walser, ecc.), proponendo, insomma, terapeuticamente, una sorta di nuova e più consona “ingegneria” sociale.

La letteratura - per usare gli stessi termini dell'*entretien* fra Weill e Gefen - lungi dall'essere un semplice *divertissement* - stabilisce un'operazione fondamentale di sistemazione delle nostre strutture mentali, delle nostre anticipazioni del futuro e dei tipi di risposte che noi arrechiamo alle questioni morali. La finzione narrativa, ad esempio, - ciò che in inglese chiamiamo *fiction*, nel senso più esteso possibile del termine - dovrebbe prima di tutto essere considerata dal punto di vista degli effetti sociali, terapeutici, ed emozionali che essa fa scattare nella mente del lettore. «Le mie riflessioni - ancora Gefen - nascono nel contesto delle teorie letterarie attuali, che si nutrono delle scienze cognitive. Esse mostrano in che modo il racconto d'invenzione intenda intervenire per regolare i problemi della vita ordinaria. La letteratura è dunque fundamentalmente concepita in un senso utilitaristico all'uomo, nella misura in cui questi è un *animal fabulateur*, altrimenti detto un “fabbricante di storie”»³.

Mi chiedo - al di là del rischio di un ritorno ai dettami di un rinnovato neorealismo - non è forse proprio questo il rapporto tra oralità e scrittura che noi riscopriamo, ad esempio, nelle storie raccontate nelle lettere di tanti emigranti italiani tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento? Le più recenti sintesi in tema di sviluppo della cultura scritta, frutto di un intenso lavoro di ricerche e di riflessioni, concordano nell'assegnare alla cosiddetta “grande emigrazione” un ruolo fondamentale come elemento di stimolo per la diffusione dell'attività scrittoria fra grandi masse scarsamente alfabetizzate⁴.

Va anche detto che la diffusione delle pratiche di scrittura nelle società in via di modernizzazione non coincide automaticamente con i processi collettivi di alfabetizzazione, restando forte e duratura la pratica di tipo orale.

I testi prodotti dai nostri primi emigranti, costituiti prima di tutto dalle loro lettere - e qui penso anche a Leo Spitzer e all'intensa attenzione da lui dedicata alle lettere scritte dai soldati italiani impegnati al fronte, durante la Grande Guerra - sono caratterizzati proprio dal predominio dell'oralità.

I carteggi degli emigranti italiani occupano, in effetti, un posto di assoluto rilievo, e sono ormai migliaia le testimonianze censite e disponibili per la ricerca: un'immensa produzione testuale, sia di poesia sia di narrativa, che si colloca, appunto, come *scrittura immediatamente mimetica dell'oralità*.

³ «Le Monde», 29 dicembre 2017, cit., p. 2.

⁴ Mi riallaccio qui a uno scritto di ANTONIO GIBELLI, FABIO CAFFARENA, *Le lettere degli emigranti. Tra oralità e scrittura*, in *Storia dell'emigrazione italiana*, a cura di Piero Bevilacqua, Andreina De Clementi, Emilio Franzina, Donzelli, Roma 2001, vol. I, p. 563 e sgg.

Gli epistolari, come qualsiasi altra scrittura privata, seguono per lo più la forma diaristica dei rapporti parentali e rappresentano la più intensa testimonianza di un'oralità che informa la scrittura autografa. È la lettera, insomma, che svolge la funzione del dialogo a distanza fra chi è partito e chi è restato, in una forma che tende naturalmente ad avvicinarsi all'oralità, cioè al modulo comunicativo più congeniale in ambito popolare.

È esattamente da questa modalità espressiva che scaturisce il carattere mescolato di questa *ur-Literatur*, il loro ibridismo, la loro oscillazione tra cultura alta e cultura bassa, tra comunità e società, tra economia di sussistenza e mercato, tra isolamento e ghettizzazione, ma anche desiderio di integrazione sociale: tutti fattori, tra l'altro, che tanto affascinavano Spitzer⁵.

Com'è noto, in quegli anni il futuro autore di *Stilstudien*, che aveva già dato alle stampe il fondamentale saggio *La formazione delle parole come mezzo stilistico, esemplificata in Rabelais* (1910), svolgeva l'incarico di censore postale dell'esercito asburgico; il suo compito consisteva nel filtrare la corrispondenza dei prigionieri italiani. Spitzer, da straordinario filologo qual era, evidenziava le caratteristiche linguistiche e stilistiche delle lettere dei nostri prigionieri di guerra, affascinato dalla scrittura espressa sotto l'impressione fonetica immediata del dialetto nativo o dalle convenzioni locali. Un volume di cui Edoardo Sanguineti ha evidenziato anche il carattere squisitamente letterario, tanto da considerarlo un'opera, fra oralità e scrittura, assolutamente significativa, collocandola accanto ai capolavori della letteratura protonovecentesca.

II. Dalla tradizione orale alla parola scritta nell'ambito dell'esperienza della cultura italiana in America

Nell'ambito dell'esperienza italiana-americana, relativa ai primi decenni del Novecento, un ruolo fondamentale di "guida" e di incessante reinvenzione letteraria, è senz'altro costituito dall'eredità della tradizione orale che i nostri primi immigrati recavano con sé.

È proprio questo lascito orale che, in effetti, informa la stragrande maggioranza non solo delle lettere inviate ai familiari in Italia, ma anche dei testi poetici e narrativi prodotti dai primi scrittori "americo-italiani"⁶.

⁵ Il grande linguista e filologo viennese ne ragionava acutamente nell'ancora oggi appassionante volume *Italienische Kriegsgefangenenbriefe: Materialien zu einer Charakteristik der volkstümlichen italienischen Korrespondenz*, P. Hanstein, Bonn 1921 (LEO SPITZER, *Lettere di prigionieri di guerra italiani. 1915-1918*, trad. it. a cura di Renato Solmi, Il Saggiatore, Milano 1976), ora nella nuova edizione curata da Lorenzo Renzi (LEO SPITZER, *Lettere di prigionieri di guerra italiani. 1915-1918*, a cura di Lorenzo Renzi, traduzione di Renato Solmi, Il Saggiatore, Milano 2016).

⁶ Mi permetto di rimandare per questa specifica locuzione, e per quanto riguarda più in generale quest'argomento, al primo capitolo di un mio studio intitolato *La parola transfuga*, Cadmo, Firenze

Le pagine dei nostri *ethnic writers*, per lo più autobiografiche, come ha ben sottolineato Fred L. Gardaphé sulla lunghezza d'onda delle riflessioni di Walter J. Ong e di Deborah Tannen⁷, traggono linfa vitale dall'eroica tradizione delle culture orali primarie e di quelle a bassa alfabetizzazione con massicci residui di oralità.

Si tratta di una tradizione, e sua operatività letteraria, legata a uno stile di vita *agonistico*, che può essere spiegata meglio e più profondamente in relazione alle esigenze dei processi conoscitivi dell'oralità. «La memoria orale – annota Walter J. Ong – opera più efficacemente con personaggi ‘forti’»⁸. Si vedano, ad esempio, personaggi assolutamente iconici, come maghi e maghe, fattucchieri, manovali, muratori, operai, ecc., fino a quelli, egemonici e repressivi, che troviamo in tante opere, per lo più autobiografiche, dei nostri scrittori espatriati in America o nati in America da genitori emigrati (penso ad autori emblematici come Pascal D'angelo, su cui mi soffermerò più avanti, Arturo Giovannitti, Emanuel Carnevali, fino ai vari Pietro Di Donato, John Fante, John Ciardi, ecc.).

Le strutture espressive attraverso cui si articolano le storie orali sono, notoriamente, abbastanza semplici, ma servono – spiega Walter J. Ong – ad accumulare tutta una serie di informazioni che rifuggono da aggrovigliate espressioni sintattiche, e che facilitano l'apprendimento (con alto godimento di fruizione da parte del lettore), nonché l'immediata comprensione ed empatia, all'interno di culture che fanno affidamento sulla memoria.

È un predominio del concreto sull'astratto che si evince ad esempio nei testi di Pascal D'angelo e di Costantine Panunzio, le cui maggiori opere, *Son of Italy* e *The Soul of an Immigrant*, furono pubblicate nel 1924, ambedue presso l'editrice MacMillan di New York. Un “predominio”, beninteso, che non esclude la dimensione fantastica, ricca di incantesimi o truculenze, che già Italo Calvino registrava nella tradizione della fiaba italiana, da Giambattista Basile in poi, e che poi avrebbe trovato, due secoli dopo, nei fratelli Grimm, le prime effettive codificazioni dall'oralità alla trascrizione in stampa⁹. Riflessioni che saranno ri-

2003, ora in versione inglese accresciuta nel volume *Migrating Words. Italian Writers in the United States*, Bordighera Press, New York 2012.

⁷ Cfr. FRED L. GARDAPHÉ, *From Oral Tradition to Written Word*, in *From the margin: writings in Italian Americana* ed. by Anthony J. Tamburri, Paolo A. Giordano, Fred L. Gardaphé, Purdue University Press, West Lafayette 1991, pp. 294-306, ma si veda anche il suo volume *Italian signs, American streets: The evolution of Italian American narrative*, Duke University Press, Durham-London 1996; WALTER J. ONG, *Orality and literacy: the technologizing of the word*, Methuen, London-New York 1982; DEBORAH TANNEN, *A Comparative Analysis of Oral Narrative Strategies: Athenian Greek and American English*, in *The Pear Stories: Cognitive, Cultural and Linguistic Aspects of Narrative Production*, ed. by WALLACE L. CHAFE, Ablex, Norwood 1980, pp. 51-87.

⁸ FRED GARDAPHÉ, *Segni italiani, strade americane: l'evoluzione della letteratura italiana americana*, Firenze, Cesati, 2013, cit., p. 44.

⁹ Rimando al suo saggio introduttivo all'arcinoto volume *Fiabe italiane* da lui curato nel '56 per Einaudi (ITALO CALVINO, *Fiabe italiane: raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento*

prese e arricchite, in particolare, da Vladimir J. Propp, Algirdas Julien Greimas fino a Harold Bloom - a proposito, per quanto riguarda questi ultimi, dell'inter-testualità poetica¹⁰.

Una dimensione poetico-fiabesca che opererà fecondamente anche in tutta la letteratura d'infanzia, in scrittori di forte caratura internazionale. Penso, su tutti, a John Ciardi (1916- 1986), figlio di emigranti italiani provenienti dall'Irpinia, che diventerà uno dei poeti statunitensi più versatili e dotati del Novecento americano, nonché fertile glottologo e traduttore. A Ciardi si devono oltre cinquanta libri, non pochi dei quali costituiti esattamente da *children books*, sia in prosa sia in versi, attraverso i quali Ciardi sbrigliò tutto il suo estro inventivo, ricco di una variegata tessitura fra oralità e invenzioni linguistiche che comprendono filastrocche, indovinelli, aforismi, epigrammi, scioglilingua, ninnenanne e *Limericks*. Una vasta produzione, la sua, in Italia ancora scarsamente conosciuta, generalmente di contenuto bizzarro o ludico, spesso proveniente dalla tradizione orale popolare, e con componenti di surreale *nonsense*. In Italia fantasiosi scrittori di *Limerick* come "giocattoli poetici" sono stati poeti atipici come Antonio Delfini, Gaio Fratini, Toti Scialoia, Vito Riviello, Mario Lunetta e Gianni Rodari, quest'ultimo non a caso molto apprezzato da Italo Calvino.

E sarà proprio nella dimensione autodidattica (ma appassionatamente coltivata) di alcuni autori che il neo-dialetto ha riacquisito forme di una squisita quanto incisiva espressività sia nell'opera di scrittori americo-italiani sia in autori italiani contemporanei, letteralmente eccentrici. Due esempi su tutti che mi vengono in mente: Luigi Di Ruscio e Achille Serrao.

Il primo, nato nel '30 a Fermo e morto a Oslo nel 2011, emigrato in Norvegia nel '57, trovò in Quasimodo e Fortini i primi convinti sostenitori, e in seguito, altri sicuri ammiratori in poeti come Gianfranco Majorino, Roberto Roversi, Antonio Porta, Eugenio De Signoribus. Penso in particolare a un libro esemplare di Di Ruscio, *Enunciati* (Grottammare, Stamperia dell'Arancio, 1994), costituito da poesie che procedono per espansioni circolari, mantenendo fermo, pur nelle continue digressioni affabulanti, un proprio centro sincronico. Un autore, Di Ruscio, istintivamente espressivo, che sbatte sulla pagina sogni e rabbie, tenerezze e crudeltà, in un continuo andirivieni orizzontale e magmatico, che rifiuta di proposito qualsiasi segno d'interpunzione (ché esso costituirebbe un

anni e trascritte in lingua dai vari dialetti, prefazione di Mario Lavagetto, A. Mondadori, Milano 2012).

¹⁰ Cfr. HAROLD BLOOM, *The breaking of form*, in HAROLD BLOOM, PAUL DE MAN, JACQUES DERRIDA, GEOFFREY H. HARTMANN, J. HILLIS MILLER, *Deconstruction and Criticism*, Continuum, London-New York 1979, pp. 1-31); ID. *Il canone occidentale: i libri e le scuole delle età*, BUR, Milano 2008; PAUL RICOEUR, ALGIRDAS J. GREIMAS, *Tra semiotica ed ermeneutica*, a cura di Francesco Marsciani, Meltemi, Roma, 2000.

intralcio al denso fluire delle immagini-cose), e che in definitiva trascina con sé una carnale energia orale e onirica allo stesso tempo.

Del secondo, Achille Serrao, nato a Roma nel 1936 e ivi morto nel 2012, va sottolineata la riscoperta ancestrale del dialetto avito: un atto di coraggio e di consapevolezza, per lui, di un nuovo (rinnovato) strumento linguistico: un neo-dialetto non più concepito come organo antagonistico alla lingua convenzionale, ma come naturale e concreto sbocco espressivo della propria arte; insomma un vero e proprio *idioletto* personale, slegato da modelli letterari egemonici, che va ben oltre l'attraversamento e la traslazione da letteratura orale a letteratura scritta.

È anche così che si spiega il "caso" di poeti atipici ma emblematici, appunto, come Serrao - e insieme con lui aggiungerei Michele Sovente e, parzialmente, anche Fabio Doplicher - che a un certo punto della loro esperienza letteraria decidono, dopo decenni di lavoro in lingua, di esprimersi in un neo-dialetto costruito a propria misura e ingegno, meglio rispondente alle esigenze espressive del proprio dettato profondo. In Sovente questa propensione andrà ancora più indietro nel tempo, perfino nel recupero del latino, così come avverrà in uno dei più dotati poeti italiani espatriati (Joseph Tusiani), contribuendo ad arricchire il loro bagaglio plurilinguistico.

Si tratta, in altre parole, di un neo-dialetto, ricco di forme gergali provenienti dalla tradizione orale che si collega fatalmente all'ancestralità familiare, della quale la poesia si fa carico come documento vibrante per echi riflessi e proiezioni meditative su un oggi non intendibile se non, pasolinianamente, alla luce del nostro passato.

Da qui, l'esigenza di una versificazione auto-auscultante, che lungi dal ripiegarsi in forme indulgenti, si fa monologo riflessivo di *riparazione* e di *recupero* antropologico ma anche, allo stesso tempo, ripresa di un dialogo con i morti che ci sono ancora cari. Una lingua che, nel caso di Serrao, si fa monologo interiore e dialogo con il padre morto; dialogo condotto dietro l'urgenza di un'angoscia del tutto moderna, e remotissima da ogni pretesa salute napoletana. Si vedano in particolare le raccolte *Mal'aria* (Treviso, All'antico Mercato Saraceno, 1990) e *O ssupierchio* (Monterotondo, Roma, Grafica Campioli, 1993), nonché i testi esemplari antologizzati da Franco Brevini nei Meridiani (*La poesia in dialetto*, III volume, Mondadori, 1999).

Poesia, quella di Serrao, in cui allo scavo linguistico, tra oralità e scrittura, corrisponde l'esigenza di uno scavo antropologico-tellurico dentro la terra dei padri, con una furia preziosa e inquietante, tesa a raggiungere le profondità arcaiche dei grandi temi del mito, da intendersi proprio nel suo etimo. E questo Mediterraneo ctonio non fa riferimento alla Napoli solare e pittoresca che conosciamo, quanto alla dimensione oscura e segreta di un minuscolo luogo

di provincia (Caivano, paesino tra Napoli e Caserta, in cui nacquero e vissero i genitori di Serrao), dalle tonalità “crepuscolari”, nel/dal quale il tenebricoso Achille fa emergere tutto un piccolo-grande universo fatto di *cose piccerelle piccerelle* e di *palliducci senza storia*, ma che pure trascinano con sé gesti rituali e sapienziale interlocuzione con il proprio mondo atavico, luogo di abbandono, «terra divenuta grandiosa allegoria della deiezione che riguarda ogni vita»¹¹.

III. Dalla cultura orale alla scrittura allogena: il caso di Pascal D'Angelo

La vicenda letteraria di Pascal D'Angelo (Introdacqua, L'Aquila, 1894 – Brooklyn 1932), con tutto il doloroso carico esistenziale ad essa connesso rischia – come di fatto è avvenuto – di passare inosservata allo studioso di letteratura novecentesca, portando con sé, tale vicenda, una certa difficoltà di collocazione letteraria (intendo soprattutto di “geografia” letteraria), che ha accompagnato il destino avverso di quasi tutti gli autori italiani espatriati negli Stati Uniti, o ivi nati da genitori italiani. Un handicap di partenza che ha poi pesato sulla valutazione critica di questi scrittori genericamente etichettati, come ho detto poc'anzi, *ethnic writers*.

Eppure la vicenda di Pascal D'Angelo appare, a mio avviso, fortemente emblematica del rapporto tra oralità e scrittura. Una vicenda che rischierebbe, come di fatto è avvenuto, di passare inosservata allo studioso di letterature novecentesche, comportando, questa particolare esperienza, proprio per la sua oscillazione tra espressività orale e racconto autobiografico, una difficoltà di collocazione letteraria. Una fenomenologia, insomma, che lo storico potrebbe definire di “letteratura aggiunta”, quale risultato di un'operazione oscillante fra racconto orale e sua lirica trasposizione scritta ma, nel caso di Pascal D'Angelo, con una ulteriore, doppia connotazione all'interno della stessa, in quanto non più espressa nell'idioma nativo, ma direttamente in inglese, ossia una lingua *nova* da D'Angelo pervercacemente imparata a prezzo di innumerevoli e immani difficoltà esistenziali. Una letteratura che può essere considerata come naturale componente del plurilinguismo espressivo americano, che è stata spesso vista con occhio discriminante, benché camuffato dietro una “benevola” disposizione da parte dell'establishment letterario statunitense.

Questa, la situazione generale alla quale non sfuggirono che pochi autori: penso emblematicamente a John Ciardi, Pietro Di Donato, John Fante, forse davvero gli unici scrittori la cui opera è oggi degna di figurare plausibilmente accanto a quella dei maggiori autori americani loro coevi.

¹¹ FRANCO BREVINI, *Prefazione a* ACHILLE SERRAO, *O' ssupierchio*, Monterotondo (Roma), Ed. Grafica Campioli, 1993, cit., p. 8.

È esattamente in un *cul de sac* come questo che si trovò a operare un poeta dalla fervida immaginazione quale fu Pascal D'Angelo, figlio di un pastore e contadino abruzzese, espatriato in America nel 1910, al culmine di una miseranda esistenza che conduceva in Italia.

L'unico libro da lui pubblicato nel 1924, *Son of Italy* (New York, MacMillan), dietro affettuoso incoraggiamento di Carl Van Doren, allora autorevole editor del quotidiano *The Nation*, contiene, ad un'attenta lettura - specialmente in tutta la prima parte in cui l'autore rievoca la sua misera vita abruzzese agli albori del secolo scorso - tutta una interessante rete di richiami alla questione su oralità e scrittura, oggetto di questo convegno. Ma con una novità che ne accresce la sua distinzione, diciamo la sua peculiarità. Pascal decide di scrivere la sua storia e le sue poesie in inglese: la lingua che lui ha imparato da autodidatta tenace, lasciandosi dietro tutto il suo precedente semianalfabetismo. Non sto qui a raccontare la sua vicenda che, per quanto mi riguarda, mi ha spinto a raccontare in un mio libro, sorta di *docunovel*, come ho accennato nella Premessa, a metà strada tra romanzo e saggio: *Il dio di New York*. Qui basterà segnalare il caso clamoroso di questa prova scrittoria da Pascal esperita direttamente in inglese. Voglio dire, insomma, che non si tratta di un "caso" in cui un emigrante decide di raccontare in un linguaggio fortemente ibridato, tra dialetto e lingua orale, la propria esperienza di emigrante. Emblematico, in tal senso, resta il libro *La spartenza* di un Tommaso Bordonaro (Einaudi, 1991), anche lui contadino semianalfabeta come il nostro Pascal D'Angelo, nato a Bolognetta (Palermo) 15 anni dopo D'Angelo, che, emigrato in America, descrive la propria adolescenza - esattamente come aveva fatto Pascal nella prima parte della sua autobiografia - negli anni Venti e la sua successiva *spartenza* dall'Italia, in una lingua sgrammaticata ma estremamente vivace, impastata di dialettismi e americanismi che tanto aveva affascinato Natalia Ginzburg e un importante linguista e filologo come Gianfranco Folena.

Pascal scrive la sua autobiografia e le sue poesie in inglese, ma ovviamente non può dimenticare la matrice italiana, la sua *alma mater* abruzzese. Ecco allora che in una lingua *nova* inserisce tutto il suo mondo primordiale (siamo ai primissimi anni del Novecento), la magia dei luoghi, dove in un freddo gennaio del 1894 ebbe i natali; luoghi dove fenomeni come la pioggia, la neve e il vento governa(va)no da sempre la sua contrada, isolata da Dio e dagli uomini e dove vigono, in parte ancora oggi, superstizioni e paure (indimenticabile la rievocazione del vecchio "stregone" un giorno colpito da un fulmine nel corso di un apocalittico nubifragio), ma anche forme di arcaica saggezza popolare, quintessenziate, per esempio, nella figura del mendicante Melego, uomo di lontani viaggi e di molteplici esperienze esistenziali, dal quale il ragazzino Pascal apprende molto di più di quanto possa insegnargli la fatiscente scuola elementare

da lui frequentata in quegli anni. Una terra, insomma, amarissima, dalla quale faticosamente, e non sempre, si riesce a ricavare il necessario sostentamento.

È in questa terra di spettacolare bellezza, che nutre l'immaginario di Pascal, ma anche dominata da ignoranza, pregiudizi, tabù e vane credenze, che cresce il nostro pastorello, terrorizzato da personaggi bizzarri che la infestano. È il caso della strega vampiressa, temutissima dai villani, i cui poteri malefici Pascal e il suo amico Antonio vorrebbero neutralizzare cercando di pungerla nascostamente con un ago da materasso (secondo l'antica credenza del luogo ficcare un ago in una gamba o in un braccio della strega significava annientarne qualsiasi sortilegio).

A questa dimensione mitica dei luoghi in cui la Maiella, la montagna madre, sembra rappresentare l'apice reale e simbolico, fa da contrappunto l'ambiente interno in cui vive il candido Pascal. Proprio alla Maiella, negli anni americani, D'Angelo dedicherà una delle poesie più vibranti, uscita in "The Nation" l'11 ottobre 1922:

The mountain in a prayer of questioning heights
 gazes upward at the dumb heavens,
 And its inner anger is forever bursting forth
 In twisting torrents.
 Like little drops of dew trickling along the crevices
 Of this giant questioner
 I and my goats were returning toward the town below.
 But my thoughts were of a little glen where
 wild roses grow
 And cool springs bubble up into blue pools.
 And the mountain was insisting
 for an answer from the still heaven.

La montagna issata a preghiera con le sue vette indagatrici / sbircia in alto i cieli silenziosi, / E la sua rabbia interiore esplode per sempre / In tortuosi torrenti. / Come piccole stille di rugiada che sgocciolano lungo le crepe / Di questa gigantesca inquisitrice / Io e le mie capre ritornavamo giù al paese. / Ma i miei pensieri erano sempre rivolti alle piccole valli dove / crescono le rose selvatiche / E fresche sorgenti gorgogliano di acque azzurrine. / E la montagna insisteva / per avere una risposta dall'immobile cielo. (mia traduzione)

La spola tra la Maiella e la campagna di Introdacqua segna la quotidiana, misera esistenza di Pascal adolescente: luogo che, ancora oggi, a chi va a visitare – com'è successo al sottoscritto – la contrada Cauze e il tugurio dove visse con la sua famiglia, si presenta in tutta la sua più disarmante ferocia. In quella catapecchia, rimasta tutt'oggi quale era cento anni fa, nella stagnante campagna

attorno, dominata dalle maestose, taciturne montagne che la sovrastano, ogni giorno scorre(va) uguale a se stesso. Ad essa, un pastorello come Pascal poteva solo opporre il carattere di sognatore che gli era proprio.

Anche da qui lo scarno, vichiano primitivismo poetico del nostro giovane abruzzese che, una volta emigrato in terra americana, sarebbe stato intensamente alimentato dalle intense letture di poeti come Keats e Shelley da lui amatissimi, e che lo avrebbe portato a sognare di essere, a tutti gli effetti, il poeta che sarebbe diventato.

È tempo che io mi avvii alla conclusione, con la quale mi riallaccio, circolarmente – al pari di un fermaglio che chiuda idealmente una cintura – alle mie riflessioni iniziali sul concetto di letteratura riparatrice, così come esso viene rivendicato da Alexandre Gefen nel suo saggio *Réparer le monde*.

L'esempio di Pascal D'Angelo, che ho appena schematizzato, mi sembra, a tale riguardo, singolarmente significativo: il nostro "pastorello" espatriato in America rivendica nella scrittura tutta la mitica fantasiosità popolare, ossia quel «clima – come felicemente ha scritto Calvino nella sua densa *Introduzione* al volume *Fiabe italiane* – in cui ogni fatto si presta a essere interpretato e risolto in termini di metamorfosi e incantesimo», ovvero nell'ambito di «quell'infinita possibilità di metamorfosi di ciò che esiste»¹².

Ecco, in definitiva, quel lavoro di "ritessitura", essenzialmente di tipo etico e antropologico, cui fa riferimento Gefen, da considerare nei suoi effetti sociali, emozionali e terapeutici. Senza volerlo, un poeta assolutamente periferico come D'Angelo, può far (ri)assurgere la propria, ancestrale, ur-scrittura a *exemplum* fecondo e originalissimo, facendolo trasmigrare in una lingua egemonica come l'inglese, e dunque riscattando quella precipua funzione dell'uomo-in-quanto-narratore, e dunque, come tale, di "animale affabulatore", non dimenticando il suo originario bisogno di comunicatore orale.

***Testo della prolusione da me tenuta all'Università degli Studi di Padova nell'ambito del convegno internazionale *Oralità e scrittura: i due volti delle parole* (11-12 gennaio 2018)**

¹² ITALO CALVINO, *Fiabe italiane*, cit., pp. xi-xii.

L'oralità di Luigi Di Ruscio: ribellione e sberleffo dello scrittore operaio

Emanuele Zinato

Università degli Studi di Padova

Il saggio prende in esame la lingua e lo stile di Luigi Di Ruscio sia nei testi in versi che in quelli in prosa, per verificarne alcune declinazioni dell'oralità. La lingua di Di Ruscio è caratterizzata dall'errore linguistico: esibisce infatti in modo provocatorio la sua posizione dislocata di "migrante" e di autodidatta operaio, di subalterno. Di Ruscio si presenta a prima vista come disgrafico, allergico alle norme ortografiche. L'indagine tenta di individuare nei testi alcune costanti, così riassumibili: 1) il gusto incontenibile della deformazione grottesca e dell'iperbole epica e eroicomica; 2) l'autobiografismo ossessivo e debordante; 3) la proliferazione, in versi e in prosa, di medesimi temi e modi (ad es. la liberazione comunista, il corpo, il riuso delle risorse del tragico e del comico combinati); 4) il recupero della memoria della giovinezza a Fermo, accostata al presente norvegese. In conclusione, in modo non del tutto difforme da quanto accade nella scrittura di un altro "dispatriato" come Gigi Meneghelo, in Di Ruscio la mimesi dell'oralità si colloca tra corpo e storia. Questo scrittore, in quanto autodidatta e espatriato precocemente a Oslo, dispone di una lingua sorprendente, in grado di rimemorare l'esperienza e di rendere dicibile l'Italia premoderna, fra fascismo, resistenza e ricostruzione, in urto traumatico con il presente.

Sperimentalismo, Luigi Di Ruscio, Diaspora Studies, Oralità

I. Un irregolare nel campo letterario

Luigi Di Ruscio (Fermo, 1930-Oslo, 2011), come ha detto Luigi Fontanella, è uno degli scrittori eccentrici dell'oralità e dell'espatrio. In effetti si tratta di una voce irregolare che, come tale, riesce a trasmettere solo ciò che ha vissuto di persona, nell'unità paradossale tra ciò che si scrive e ciò che si vive. Gli autori eccentrici e irregolari sono spesso caratterizzati da un agonismo critico ed

eretico rispetto al campo culturale dato e da una forte adesione alle zone meno “dicibili” della realtà concreta. Il loro destino è la periferia del campo culturale, perché l’irregolarità li rende non omologabili. Irregolari sono ad esempio Luciano Bianciardi, migrante da Grosseto a Milano, con il suo lavoro iracondo e sulfureo sulla lingua, o Lucio Mastronardi, che guarda al mondo dal perimetro di una cittadina lombarda e alla lingua degli *scarpari* arricchiti. Agli scrittori italiani del secondo Novecento che più hanno lavorato sull’oralità (penso ad esempio a Primo Levi in *La chiave a stella* o a Gigi Meneghelli in *Libera nos a malo*) va accostato il pur diversissimo Luigi Di Ruscio, poeta e prosatore. La sua è una scrittura dell’oralità, dell’energia carnale, a un tempo epigrammatica e sentenziosa, e ha a che fare con il lavoro e con il “dispatrio”. Dopo la morte, avvenuta nel 2011, Paolo Di Stefano lo ha ricordato esemplarmente come «lo Jacopone operaio»: «con gli anni si moltiplica il fan club di questo irregolare che scrive da un paese altro in una lingua “altra”, radicata e sradicata insieme, comunque dall’effetto straniante, percorsa da neologismi, oralità e anacoluti»¹. Una sua esemplare dichiarazione di poetica mostra di cosa consista la sua scrittura, che Stefano Verdino ha definito «onirico-sentenziosa»²:

Ho letto in qualche parte che gli intellettuali si dividono in due parti, in talpa e lepre. La talpa scava il suo buco imperterrita, la lepre vola da tutte le parti. La talpa nel suo buco e con pazienza lo scava, scava sempre lo stesso buco cerca le ultime conseguenze, va verso lo sprofondo [...]. Io veramente vorrei essere sempre più talpa. Joyce è la talpa quasi perfetta, la lepre quasi perfetta è D’Annunzio o Petrarca, la talpa perfetta è Dante. Per le lepri ho avuto sempre un grande schifo³.

Di Ruscio è un irregolare in primo luogo in quanto autodidatta: consegue soltanto la licenza elementare, legge da solo dagli anni quaranta i classici americani, francesi e russi, i poeti e narratori italiani. La sua vorace acculturazione agonistica non si può comprendere se non nel clima della Resistenza e del dopoguerra: quello del *Politecnico* di Vittorini distribuito nelle fabbriche, e della cultura come arma di emancipazione, di cui i proletari potevano appropriarsi.

Di Ruscio è inoltre irregolare in quanto migrante: nel 1957 si trasferisce in Norvegia dove lavora per quarant’anni come operaio in una fabbrica metalmeccanica di chiodi, e si sposa con una cittadina norvegese da cui avrà quattro figli. Utilizza il norvegese nella vita lavorativa e privata: l’italiano resta per lui solo lingua ‘notturna’, della rabbia ilare, della memoria, della poesia e della vitalità, da utilizzare sui tasti della macchina per scrivere, bucando il foglio, e da ultimo sulla tastiera del computer. Per due volte la sua lingua si muove *à rebour*: in una

¹ PAOLO DI STEFANO, *Addio a Luigi Di Ruscio, lo Jacopone operaio*, «Corriere della Sera», 24 febbraio 2011.

² STEFANO VERDINO, *Prefazione a L. DI RUSCIO, L’Iddio ridente*, Zona editore 2008, p. 8.

³ LUIGI DI RUSCIO, *Romanzi*, a cura di A. Cortellessa e A. Ferracuti, Feltrinelli, Milano 2014.

discesa verso le pulsioni individuali del corpo e a ritroso verso le lotte collettive del passato, operando così una fissazione psichica e ossessiva sull'Italia degli anni cinquanta, con le sue specificità politiche e sociali. Costruendo quotidianamente – di notte e all'alba prima di recarsi al reparto – una propria specola privata, narrativa e poetica, da cui guardare in modo straniante al presente di fine secolo.

Si tratta insomma di uno scrittore e di un operaio: di un irregolare ma non di un marginale. Negli anni settanta (ad esempio attraverso la collana di Feltrinelli *I franchi narratori*, che dava spazio alle voci dei subalterni, reclusi, devianti, proletari), circolava l'etichetta di «scrittore operaio». Di Ruscio non la fa sua e non si appiattisce sul suo ruolo, fino a conquistare una sua posizione originale nel campo letterario: già nel 1953 una giuria presieduta da Salvatore Quasimodo gli assegna il premio Unità. Le sue raccolte hanno prefazioni di interpreti illustri (*Non possiamo abituarci a morire* (1953) di Franco Fortini; *Le streghe s'arrotano le dentiere* (1966) di Quasimodo; *Istruzioni per l'uso della repressione* (1980) di Giancarlo Majorino; *L'ultima raccolta* (2002) di Francesco Leonetti). Approda tardivamente alla narrativa con un capolavoro romanzesco, autobiografico e picaresco, *Palmiro* (1986), e poi con *Cristi polverizzati* (2009). Ha trionfato nel 1999, più che sessantenne, a una edizione di *Ricercare*, la rassegna-laboratorio organizzata a Reggio Emilia dai critici dell'ex neovanguardia Balestrini e Barilli, ma ha continuato a pubblicare con piccole case editrici indipendenti. Non ha mai smesso di ricevere l'attenzione di scrittori e critici di generazioni diverse: da Paolo Volponi a Roberto Roversi, da Andrea Cortellessa a Giorgio Falco. Ha inoltre dialogato con il Gruppo 93 e con poeti come Biagio Cepollaro e Mariano Bano, attentissimi negli anni novanta alle teorizzazioni di padre Ong sull'oralità e sulle parole non alfabetizzate.

I posizionamenti di Di Ruscio, la sua insistente e perfino ossessiva corrispondenza da Oslo con i critici italiani, hanno provocato nel campo culturale italiano inevitabili fraintendimenti: esemplare, fra tutte le sue disavventure con l'editoria, una lettera di Italo Calvino a Di Ruscio del 1 aprile 1969 che contiene il rifiuto di pubblicare da Einaudi un manoscritto dal titolo *Il Verbale*:

In certi momenti ricorda Céline [...]. Lei lavora come i pittori dell'informale e della scuola astratto-espressionista [...]. La verità è che io sono un maniaco dell'ordine e della geometria, e nel Suo eroico disordine mi ci raccapezzo poco⁴.

Questo giudizio pur molto autorevole che riconduce Di Ruscio nell'alveo delle neoavanguardie è riduttivo e schematico: in realtà egli si sottraeva alle etichette e si definiva «avanguardista di nulla avanguardia». Scrive infatti: «*i miei romanzi sarebbero sperimentali. Non è vero, non faccio sperimenti*». E *sperimenti*

⁴ <http://www.cepollaro.it/nuova_pagina_131.htm#talo>.

è appunto una delle disgrafie esemplate sull'oralità, assecondate o propugnate dall'autore come fossero dei tic linguistici *voluti*.

II. Lingua e stile dell'oralità, dell'errore linguistico e del lapsus voluto

Di Ruscio è uno scrittore dell'errore linguistico: esibendo in modo provocatorio la sua posizione dislocata e autodidatta di operaio, di parlante norvegese e di scrivente italiano, si presenta a prima vista come disgrafico, allergico alle norme ortografiche. La sua lingua presenta alcune costanti così riassumibili: 1) il gusto incontenibile della deformazione grottesca e dell'iperbole epica e eroicomica; 2) l'autobiografismo debordante; 3) la proliferazione, in versi e in prosa, di medesimi temi e modi (ad es. la liberazione comunista, il riuso delle risorse del tragico e del comico combinati); 4) il recupero della memoria della giovinezza a Fermo, in *Palmiro* e in *Cristi*, accostata al presente norvegese in *Le mitologie di Mary* e *La neve nera di Oslo*.

La disattenzione per la norma linguistica è assecondata, inseguita, coltivata. Non ricreata in laboratorio, ma piuttosto desiderata, voluta: è una sorta di ritorno del represso accettato e propugnato (secondo la classificazione di Francesco Orlando) dalla sua stessa scrittura «onirico-sentenziosa». Esemplare a questo proposito, perché programmatico, ed equivalente a una dichiarazione di poetica, è il sottotitolo del libro *L'ultima raccolta* (2002): *I lapsus sono tutti voluti*. Si tratta di qualcosa di simile al lapsus controllato di Amelia Rosselli, di cui, correggendo una definizione di Pasolini, ci ha parlato in questo Convegno Francesca Zambon.

Le sue letture non strutturate sono variegatissime e voraci: Spinoza, Vico, Hegel, Marx, Campanella, e Giordano Bruno, da cui riprende l'idea che l'universo è un infinito il cui centro è dappertutto. La sua scrittura è in tal modo caratterizzata dall'esuberanza linguistica, da una selva di neologismi, deformazioni e bisticci paronomastici (alcuni esempi: *caro lattone lettore*, *il Perculoni nostro*, *iddii trini e quattrini*, *brodo comico*, *catastrofe comica*), da lapsus voluti e da errori ortografici. Abbondano inoltre nella sua prosa citazioni eretiche dai vangeli o dai grandi poeti, messe in cortocircuito con la rivoluzione comunista o con le pulsioni corporali: da Leopardi, «Lenin aspettava bramosamente il di festivo», o da Rimbaud, «mi ripetevo i versi di Rimbaud: mangiare la terra i grossi sassi sparsi nelle valli grigie».

III. Generi letterari: un macrotesto

Soprattutto dopo la pubblicazione di *Palmiro* (Il lavoro editoriale, Ancona 1986), il testo accolto con più favore da Volponi e da Leonetti, non si può fare

a meno di considerare nella sua unitarietà la scrittura in versi e in prosa di Di Ruscio come un grande “deposito” diaristico, cogitativo, monologante e autobiografico. Anche *L'ultima raccolta* (pubblicata col sottotitolo *I lapsus sono tutti voluti*), un libro di versi e di prose introdotte da Francesco Leonetti, è basata sulla strategia retorica dominante in tutta la scrittura di Di Ruscio: una oralità comica e onirico-sentenziosa, giocata sul *Witz* e sul cortocircuito tra ilarità e tristezza, fra esibizione picaresca e marginalità rivendicata e celebrata.

La lingua poetica di Di Ruscio è collocabile tra quei fenomeni di *dispatrio* letterario che anticipano e prefigurano l'epoca delle grandi migrazioni. La sua voce e la sua esperienza sono infatti dei fantasmi sopravvissuti a una traumatica *spatriazione*: l'italiano mimetico quotidiano e dialettale, con paratassi, anacoluti, l'indiretto libero dei suoi monologhi grotteschi e delle sue invettive, non è il norvegese con cui egli abitualmente parlava. E non è nemmeno più l'italiano televisivo e di plastica che usano i suoi ex-compatrioti.

Grazie a questo *dispatrio* possiamo ascoltare la voce di un locutore altrimenti destinato al silenzio. La sua scrittura infatti giunge da *un'altra riva*. Il codice stesso adottato, nonché il suo punto di vista, si presentano come giganteschi lapsus: il sogno politico diurno, le irrisioni blasfeme, l'onirismo picaresco sono materia di una litania ossessiva, potenzialmente interminabile e irta a ogni rigo di trappole e di trabocchetti.

Ho scelto due lavori terminali di Di Ruscio accomunati dal titolo, da alcuni temi e da strategie locutive ma diversi quanto a forma testuale: i frammenti in versi epigrammatici dell'*Iddio ridente*, usciti con prefazione di Stefano Verdino nel 2008, e l'ultimo testo in prosa *Cristi polverizzati*, pubblicato da Le Lettere nel 2009 e ora compreso nel volume postumo Feltrinelli dei *Romanzi*. Dunque limiterò la mia lettura a dei frammenti sentenziosi in versi e a una narrazione fluente e spiraliforme. Come si può notare, Dio e Cristo compaiono in entrambi i titoli. Uno dei motori dell'oralità in Di Ruscio è infatti la blasfemia (così come in Meneghello), non tuttavia nella forma della riproduzione dell'imprecazione o dell'ingiuria come intercalare o tic linguistico, ma come componente di un più elaborato motto di spirito di specie tendenziosa. Esempio questo epigramma:

Ti auguro una felice pasqua/ mangerai la carne e il sangue/ di nostro signor
Gesù/ e speriamo che qualche/ osso rimasto non ti strozzi⁵

La testualità di Di Ruscio sembra ilare e irriverente, tuttavia, a guardare bene, implica la consapevolezza tragica che «la poesia è possibile quando si è davanti a nodi impossibili da sciogliere». Anche nelle brevi sequenze di *Iddio ridente* compare un nodo cosmico, guardato insieme con terrore e ilarità, perché infinito e incontenibile: in virtù dell'alto tasso cogitativo, sia pure in forma di

⁵ Id., *Iddio ridente*, Zona editore, 2008.

delirio onirico, filosofico, materialistico e blasfemo, questa scrittura sa affrontare, lapidariamente, la corporeità, la caducità, lo scandalo della materia pensante e, leopardianamente, l'infinita vanità del tutto. Qui Di Ruscio tratta infatti, come Primo Levi chimico-poeta in alcune poesie di *Ad ora incerta*, la tematica cosmica della sostanza materiale che affratella le stelle e i viventi:

l'universo spasimava/ per potersi vedere/alla fine è riuscito a creare l'occhio umano/ed è con il nostro occhio/ che alla fine l'universo è riuscito/ a guardarsi⁶

Dietro l'autore irridente e sarcastico e sotto il suo umorismo surreale, c'è insomma un altro Di Ruscio: accecato e travolto da una "gioia palpitante", da un'impetuosa carica vitale, da una bruniana unità di intelletto e di corpo, di istinto e ragione.

IV. Strategie locutive: il sottoscritto e lo scrivente

L'io narrante, poetante e cogitante in Di Ruscio è chiamato di frequente «il sottoscritto» (corsivo mio), traccia probabile della memoria burocratica della firma dell'alfabetizzato. Ebbene: in uno di questi epigrammi si rivendica la chiara consapevolezza della necessaria *irresponsabilità del sottoscritto* che, con lapsus e motti gioiosi, tiene in riuso la poesia. La voce in tal modo si sdoppia, allontanando la porzione di sé *scrivente*, isolando l'identità del *sottoscritto*, liberando una pulsione orale: vitale fluida, comica, gnomica.

10

l'universo spasimava
per potersi vedere
alla fine è riuscito a creare l'occhio umano
ed è con il nostro occhio
che alla fine l'universo è riuscito
a guardarsi

12

il sottoscritto sorpassa tutto
feticismi e necrofile
svolando con la massima impudenza
le cento scale proclamate
preferendo le donne grasse che sono più allegre
meno lugubri meno disperate delle secche

⁶ *Ibid.*

dovendo attraversare tutta una vita ridendo
essendo nel pieno del sorriso d'iddio
nel pieno della smorfia di dio

13

Iddio non esiste
è solo una invenzione degli uomini
gli uomini come i veri creatori d'Iddio
ed ogni uno di noi ha il Dio che si merita

15

con la fine degli umani i grattacieli
si copriranno improvvisamente di licheni spumosi
gli asfalti inizieranno fioriture
che richiameranno gli insetti più luminosi
nessun gatto
rischierà di venire castrato
e nell'universo rimarrà lo spendente ricordo
di essersi visto con l'occhio umano

16

senza l'irresponsabilità sottoscritta
la poesia muore
la tengo in vita sino a sfiatarmi con un bocca a bocca
agito gli ultimi disperatamente i brandelli
m'incollo l'ultima disperata fatica

18

essendo il tutto scaturito
dal ventre d'Iddio
alla fine dei tempi
il tutto ritornerà nel suo ventre
niente andrò perduto
tutto
sarà gioiosamente salvato ⁷

⁷ *Ibid.*

La misura epigrammatica, inoltre, ospita altri generi testuali: la micronarrazione, l'apologo e la sentenza gnomico-cogitativa. Vi sono in *L'Iddio ridente* alcune costanti tematiche: il controverso rapporto con il divino, l'esibizione erotica, il duro giudizio sull'umanità, la rabbia e la provocazione politica. L'*io sottoscritto* è voce dentro il coro del noi che si snoda in vari contrappunti, quali sono appunto le singole «iscrizioni». L'ultimo 'romanzo' *Cristi polverizzati* (2009) è il memoriale narrativizzato di un emigrato marchigiano a Oslo. Chi dice *io*, con le sue trovate linguistiche scoppiettanti e i suoi gioiosi paradossi, sembra voler sfuggire a una stretta mortale, non sa e non vuole abituarsi a morire. La voce rimemorante, infatti, è quella d'uno Charlot in delirio euforico tra i denti degli ingranaggi. La parola con cui Di Ruscio esibisce l'allontanamento dal sé è anche qui «il sottoscritto» (corsivo mio), il termine con cui i poco alfabetizzati, i parlanti orali, si pronunciavano sulla carta. L'autocoscienza si rivolge al se stesso scrivente ottenendo il massimo di comicità carnevalesca dagli sdoppiamenti, e giungendo sempre, pur nel territorio del comico, a un massimo di serietà gnomica, ad esempio esaltando con aggressività la divergenza fra scrittura letteraria e storiografia, fra memoria e documento:

Ma scusami, caro scrivente perché interrompi la narrazione e ti metti a baccagliare con gli storici? Il motivo è semplicissimo, il narratore racconta il particolare, lo storico invece racconta come i fatti sono avvenuti in generale e il generale e il particolare non si combinano mai. I testimoni oculari ne vedono e ne vedranno di tutti i colori, lo storico invece non ha mai visto un cazzo.⁸

Non si tratta di ciò che oggi comunemente si dice un «romanzo» ma piuttosto della vicenda di una fissazione: nel senso che la scrittura di un autodidatta vorace vortica su se stessa e le libere associazioni non varcano quasi mai il perimetro stretto degli anni cinquanta italiani. La struttura del libro è circolare: il cogitare memoriale si apre sullo *shock* del parto, dell'essere gettati nel mondo («Parto difficilissimo, spesso si nasce venendo stritolati», «la poesia retrocede verso la prima angoscia»; L. DI RUSCIO, *Cristi polverizzati*, cit., p. 141) e si chiude con la rappresentazione di un varco sbarrato e stritolante («varco le soglie del mondo ed è come se fossi in un campo minato», Ivi, p. 195).

La situazione di chi scrive è quella di chi, espatriato e chiuso in un remoto rifugio domestico, batte cocciutamente sui tasti prima di una vecchia Olivetti poi di una tastiera di computer, per riportare in vita il se stesso infante e adolescente, con lo scopo di resuscitare gli anni dal 1945 al 1957 e recuperare un nucleo urbano marchigiano preciso, Fermo, in uno spazio-tempo in cui tutto ciò che doveva compiersi si è compiuto. Cristo, preannunciato dal titolo, assolve a una duplice funzione: è emblema di un corpo straziato ed è anche stralunata *figura* di una resurrezione metacronica.

⁸ LUIGI DI RUSCIO, *Cristi polverizzati*, cit., p. 138.

Parto difficilissimo, spesso si nasce venendo stritolati, lo shock dell'aria freddissima rispetto al calore del ventre materno, la luce vivissima, i rumori assordanti, la poesia retrocede verso la prima angoscia, potevano immaginare che l'elettroshock rimettesse le cose al loro posto perché era come se lo shock iniziale si ripetesse, l'angoscia di rimanere rinchiusi in un ventre per sempre, l'essere che dilegua nel nulla è il passare e morte, il nulla che dilegua nell'essere è il sorgere e la nascita, la morte è un ritornare nella condizione prenatale, quando ero il niente che viveva il niente e di questa condizione mai nessuno si è lagnato. Certi nascono da una vagina apertissima ed escono come imperatori dalla porta sacra tutto oliato e pronto per l'esposizione. Certi come ghigliottinati e fucilati morivano al centro di un festoso cerimoniale. Ero immerso nelle acque fetali, sono immerso in quest'acqua sociale⁹.

La scrittura si muove a spirale, passando e ripassando per i medesimi punti. I ricordi più remoti riguardano l'educazione scolastica e quella cattolica. La storia è straniata dalla corporalità.

V. Maestri, preti, santi e imprenditori: l'inconscio politico degli italiani

Nel bel mezzo degli «splendori fascisti e imperiali» lo scolaro Luigino osa scrivere un tema sul parto mostruoso di una gatta che, «dopo averli cacati», divora i figli «come fossero teste di pesce». Il maestro fascista s'infuria e il tema viene «mitragliato di segni rossi e azzurri». Con l'apologo della gatta divoratrice, il piccolo Di Ruscio narrava già allora, sfidando il maestro, una vicenda materiale di produzione e distruzione universale ben nota alla coscienza popolare e folclorica ma ignorata e svalutata dalla cultura egemone e ufficiale. Per il maestro del regime, quei ragazzi «sbandati» sono invece «uno sbaglio, una presenza di mala natura»¹⁰ da colpire con una lunga canna di bambù, senza nemmeno alzarsi dalla cattedra. Accanto alla retorica scolastica, in *Cristi polverizzati*, come in *Libera nos a malo* di Meneghello, l'altro veicolo di acculturazione e dominio è rappresentato dalla Chiesa, che penetra nelle case contadine e nell'inconscio collettivo. Come accade per tutti i simboli dell'inconscio, anche Iddio nell'esperienza profonda dell'infanzia, si sdoppia nel «Dio tenebroso della vendetta, macabro giudice che contava tutte le masturbazioni» e nell'«iddio gioioso», abitatore dell'azzurro, capace di «scompare nel magnifico nulla, nel ventre da cui è sorto».¹¹ La religione è in tal modo esperienza che suscita pulsioni ambivalenti, sempre divise tra l'irrisione del potere dei papi e delle gerarchie e il sentimento panteistico di un cosmo-corpo naturalmente poetico. Tra corpo e storia, la scrittura di Di Ruscio sa restituire materia corporea e realtà alle parole e alla memoria:

⁹ *Ibid.*, p. 141.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 161-162.

¹¹ *Ibid.*, p. 152

Un continuo sfamarmi sulle erbe e certe erano salate perché vi avevano pisciato, gli alberi stracarichi di frutti, gli insetti brulicavano ovunque, eravamo dentro i regni vegetali con una infinita gioia, sembrava che fosse nostra anche l'acqua salata, la sabbia, i sassi, avrei voluto essere scabro ed essenziale come i ciottoli che tu volgi, ero quindicenne e per puro caso ebbi la gioia di leggere Ossi di seppia per la prima volta. Il Mussolini caduto e non riuscivano più a ritrovarlo. Improvvisamente vennero i tedeschi tutti corazzati e misero i coprifuochi, dalle sette di sera tutti i fuochi coperti e tutti a casa, nessuno poteva uscire dai vicoli, però dentro la ragnatela dei vicoli la gente entrava e usciva e sedevano sui gradini e commentavano gli avvenimenti del mondo, qualcuno perfino fumava, certi dicevano che Mussolini era ancora vivo altri dicevano che da tempo era morto. [...] Quelli che erano convinti che Mussolini nonostante tutto fosse ancora in vita divennero fascisti repubblicani. Quelli invece che erano convinti che in ogni caso il Mussolini era morto, divennero partigiani. L'animale c'era ancora e gli era venuta in faccia una smorfia patetica...¹²

Cristi polverizzati è un referto diagnostico sullo stato dell'inconscio collettivo degli italiani, sedimentatosi proprio in quegli anni cinquanta e oggi pressoché inattingibile perché rimosso e oscurato dalle successive ondate modernizzatrici. Di Ruscio, espatriato precocemente a Oslo, può rimemorare senza filtri né veli quell'Italia, fra fascismo, Resistenza e ricostruzione, senza la quale non si può comprendere l'Italia di oggi. La scrittura di Di Ruscio non lascia spazio al *plot*. Eppure il piacere del testo è immediatamente percepibile al lettore. Evidentemente occorre riconoscere che l'intreccio non è il solo veicolo di 'godibilità' testuale. Domina invece in *Cristi polverizzati*, oltre al lapsus, la retorica dell'*aversio*, vale a dire la strategia saggistica della digressione permanente, adatta a differire la conclusione. Un dispositivo tipico di chi, ubriaco o folle, oralmente farnetica o sembra menare il can per l'aia, ideale invece per creare una moltiplicazione all'interno dell'opera, per attivare una fuga perpetua. Così accade che in *Cristi polverizzati* i fatti sembrano registrati in presa diretta mentre Daineddio, la Chiesa, il Partito, i Poeti, la Materia del cosmo, la Vitalità sessuale e corporea, l'Orrore, i Corpi sbranati, diventano puri ritornelli, iterazioni litanianti, cadenze ritmiche: «l'oralità badiale dell'idioletto diruscisco», – ha scritto Andrea Cortellessa, – «rilutta [...] a qualsiasi fissaggio normativo e il suo funzionamento, dunque, è quello di una strepitosa macchina per produrre errori»¹³. E mentre i dirigenti di Partito, i Poeti ufficiali sono visti con lo stesso sospetto eretico con cui il popolo guarda ai colonizzatori culturali, ai preti o ai maestri scolastici, il corpo gioioso e le pulsioni utopiche di chi produce non innocenti errori, restano l'unica bussola. L'oralità di Di Ruscio suggerisce, con la saggezza ilare di un saltimbanco, che il nostro inconscio nazionale è stratificato di *Iddii trini e quattrini*,

¹² *Ibid.* p. 179

¹³ ANDREA CORTELLESSA, *Una lingua sprocedata*, prefazione di L. Di Ruscio, *Cristi polverizzati*, Le Lettere, Firenze 2009, p. VIII.

dell'acqua miracolosa di Lourdes, del sangue bollente di San Gennaro, dei Padre Pio dei Berlusconi:

Abbiamo tanta fantasia che crediamo anche nell'incredibile, quindi immaginiamo congiure complicatissime, guardate Berlusconi come riesce a far credere di essere perseguitato dalla congiura di una giustizia di sinistra e ci metterebbe la mano nel fuoco anche perché il Berlusconi si presenta tanto bene e con tante esatte scriminature, non può aver fatto tutto quello di cui viene accusato, ed ecco la fantasia infernale della procura di Milano e la mancanza del diritto per i diritti ¹⁴.

Un poeta-operaio indifeso e blasfemo, che ha scritto lontano dall'Italia, ci ricorda insomma, con una lingua ludica e insieme diaristico-cogitativa, i nostri segreti delitti e le nostre pene. La scrittura eccentrica di Di Ruscio ci consegna un agonismo della parola, un corpo a corpo della lingua con il mondo delle cose:

Penso alla parola scritta. La parola bottiglia è più reale della bottiglia stessa, la parola vetro più vera dello stesso vetro, con la parola vetro mi taglio anche, ho la sensazione del vetro conficcato in testa, questo alfabeto mi scorre dentro come il sangue. Tutte le razze del mondo dovranno specchiarsi in questo alfabeto, queste lettere hanno qualcosa di sacro, quando vedo una pagina scritta sembra che d'un tratto crei un vortice sacro, scrivi una pagina perfetta ed è come cambiare il mondo o capirlo come mai era stato capito, tutto bisogna scrivere, quello che non riesci a scrivere è il caos, se un Dio esiste, solo lui riuscirebbe a capire tutto senza bisogno di scriverlo ¹⁵.

¹⁴ *Ibid.*, p. 159.

¹⁵ LUIGI DI RUSCIO, *Palmiro* (1986) in *Id.*, *Romanzi*, a cura di A. Cortellessa e A. Ferracuti, Feltrinelli, Milano 2014, p. 129.

Umane Lettere: dalla ὑπόκρισις alla *fictio personae*¹

Francesco Buè

*Université catholique de Louvain*²

In seguito allo sviluppo e alla diffusione dell'alfabeto, l'oggetto-testo e la sua esecuzione orale entrano di diritto nell'immaginario comune della Grecia tardo-arcaica e classica. A partire dal V secolo a.C., infatti, la consuetudine di "pubblicare" ad alta voce la parola scritta porta ad attribuire a quest'ultima, oltre al ruolo di latore del messaggio che le è proprio, anche quello – più immaginario – di soggetto dell'espressione sonora. Parallelamente alla fioritura di accostamenti metaforici fra memoria umana e supporto scrittorio, è dunque possibile individuare esempi di umanizzazione dell'oggetto-testo: i poeti, immersi in una mentalità orale, attribuiscono alle lettere, al testo e al supporto scrittorio una vitalità del tutto autonoma. In casi come questi, la personificazione non ha semplicemente il valore di modulo retorico; essa rappresenta un indice di oralità, tradendo l'intimo rapporto instaurato con un oggetto e una pratica divenuti familiari e quotidiani. L'articolo, che si annuncia come studio preliminare, utile per un futuro lavoro di analisi e di riflessione più ampia sull'argomento, mira a identificare casi notevoli di personificazione di lettere e di supporti scrittori nella letteratura greca di V e IV sec. a.C., periodo in cui la mentalità orale e quella scritta convivono, in modi differenti e a diversi livelli dell'esperienza quotidiana. Si richiameranno, fra gli altri, casi di personificazione solo accennata, come l'umanizzazione della scrittura attraverso l'attribuzione di un epiteto (cf. [Aesch.] PV, vv. 460-461; Philem. fr. 10, vv. 5-6 K.-A.), casi più espliciti di azione verbale esercitata da uno scritto, in chiave metaforica e in seno ad un γρῖφος (Antiph. ap. Ath. X, 450e-451b), e casi in cui la personificazione, pienamente compiuta, consiste nella messa in scena di vere e proprie lettere che cantano e danzano (Call. ap. Ath. X, 453d-e = Call. Test. 7 K.-A. et al.).

Personificazione, Lettere, Oralità, Scrittura, Pitica I, Prometeo incatenato, Euripide, Callia, Antifane, γράμμα, δέλτος, ἐπιστολή, γρῖφος

¹ Ringrazio l'Università di Padova e i colleghi del comitato organizzatore di *Oralità e scrittura* per l'entusiasmo e l'ottima organizzazione del convegno. Sono particolarmente grato al Prof. Nieddu per il generoso supporto, l'attenta rilettura del testo e per i suoi preziosi consigli. Gli autori antichi sono citati secondo le relative edizioni teubneriane. Per la citazione dei versi pindarici si segue l'assetto colometrico delle edizioni curate da Bruno Gentili. Dedico questo lavoro a mia nonna Lina, che non avendo mai avuto la possibilità di imparare a leggere e scrivere, mi ha mostrato con la sua vita, fino al suo declino, cosa significa vivere in una mentalità orale.

² "MOVE-IN Louvain" Incoming Post-doctoral Fellowship, cofunded by Marie Curie Actions of the European Commission.

Principale intento di questo mio contributo è di mettere in luce un tratto molto interessante e poco studiato della produzione letteraria greca – in particolare di V e IV secolo a.C. –, che consiste nella personificazione del segno grafico, del γράμμα inteso in senso largo, ovvero di qualsiasi forma di scrittura, di traccia grafica, dalla singola lettera ai segni di una partitura, fino a comprendere l'intero alfabeto³. Tratterò anche passi in cui la personificazione interessa il supporto scrittorio, la lettera intesa come δέλτος o come ἐπιστολή.

Trattandosi qui di un primo studio ricognitivo sui testi, mi propongo di affrontare in altra sede l'analisi approfondita dei singoli passi, insieme ad una riflessione più ampia sui problemi legati al grado di *literacy* e alla ricezione da parte del pubblico antico di un fenomeno, quale quello della personificazione delle lettere, sul quale qui cercherò di gettare luce. Non mi occuperò direttamente del supporto scrittorio (papiro, carta, marmo, etc.); punto focale sarà invece l'oggetto-testo e, più in particolare, l'umanizzazione del segno grafico, che vedremo declinata in vari modi, in passi tratti dai generi lirico e drammatico.

Proporrò dapprima una breve riflessione di ordine teorico sul valore culturale di questo modulo retorico-stilistico, e più in generale, di questo tratto peculiare della cultura greca di V sec.; passerò in seguito alla presentazione dei passi notevoli. Terminerò con brevi considerazioni sul rapporto fra oralità e scrittura.

Parallelamente allo sviluppo dell'alfabeto e alla diffusione della lettura, in origine indissolubilmente legata alla voce di un esecutore, il γράμμα e la sua realizzazione orale entrano di diritto nell'immaginario comune della Grecia arcaica e classica. Sul valore della "lettura ad alta voce" mi sembra indispensabile richiamare lo studio di Svenbro 1988. Come ricorda questo studioso, la scrittura, in origine, è uno strumento al servizio del κλέος, della fama; essa non può prescindere da una esecuzione sonora:

Dans une culture où l'écriture vise à produire du son, la lecture silencieuse n'a pas de «réson d'être».

Le sens ne peut être perçu sans le son [...]. La lecture à haute voix est l'«épiloge» indispensable à l'écrit, au graphique.⁴

È bene ricordare che la pratica ad alta voce è la prima forma di lettura storicamente attestata, nonché quella dominante fin dal periodo arcaico e durante

³ Il tema è trattato, con prospettive di studio differenti, nell'interessante contributo di R. GAGNÉ, *Dancing Letters: the Alphabetic Tragedy of Kallias*, in *Choral Mediations in Greek Tragedy*, R. GAGNÉ – M. GOVERS HOPMAN (ed.), Cambridge 2013, pp. 297-316. Qui l'autore analizza passi del repertorio comico e tragico greco di V e IV sec., in cui le lettere dell'alfabeto sono usate dagli autori ai fini dello spettacolo, ovvero per una «performance of writing» (p. 298).

⁴ «In una cultura dove la scrittura punta a produrre un suono, la lettura silenziosa non ha 'ragion [letteralmente ri-suono] d'essere'. Il senso non può essere percepito senza il suono [...]. La lettura ad alta voce è l'«epiloge» indispensabile per lo scritto, per il segno grafico», J. SVENBRO, *Phrasikleia. Anthropologie de la lecture en Grèce ancienne*, Paris 1988, rispettivamente pp. 182 e 183.

l'età classica. Il primo esempio di lettura silenziosa è ritenuto essere, da gran parte degli studiosi, un passo dell'*Ippolito* di Euripide (428 a.C.)⁵ su cui mi soffermerò in seguito. La lettura ad alta voce continua ad essere adottata per tutta l'Antichità, e si protrae nel Medioevo, fino ai giorni nostri⁶. A questa pratica, cui allude il termine ὑπόκρισις del titolo da me scelto, il greco lega verbi diversi che, in seguito a percorsi etimologici indipendenti gli uni dagli altri, finiscono per designare tutti l'azione dell'associare un suono a un segno grafico:

ἐπιλέγεσθαι (fare attenzione⁷, scegliere, ripetere, aggiungere/associare un λόγος ai γράμματα);

ἀναγιγνώσκειν (riconoscere, ovvero "ri-conoscere" il senso di un testo a partire da una serie di lettere, quindi leggere⁸);

ὑποκρίεσθαι (spiegare, interpretare, recitare, declamare)⁹.

La lettura ad alta voce, ricorda ancora Svenbro (p. 183), è indizio inequivocabile della forte dipendenza della scrittura dalla sfera sonora. Sul piano dell'immaginario poetico, l'imprestito del suono da parte del segno grafico suggerisce l'idea di una scrittura umanizzata, di lettere personificate, di *umane lettere*, ovvero di segni che agiscono secondo dinamiche proprie dell'essere umano, come si vedrà negli esempi che seguono. In virtù di questa operazione concettuale, i γράμματα parlano, danzano, impongono obbedienza e hanno una discendenza. Casi come questi testimoniano un vero e proprio processo di personificazione del segno grafico, che taluni testi antichi riflettono a diversi gradi e in forme più o meno esplicite.

Va ricordato che il modulo del γράμμα umanizzato non è l'unica figura retorica suggerita dal mondo della scrittura nel torno di tempo qui preso in esame. A tal proposito, giova richiamare l'importante contributo di Nieddu 2004 (p. 45)¹⁰:

A partire dagli anni Settanta del V secolo compare per la prima volta e rapidamente si afferma, soprattutto nella poesia drammatica, la metafora (destinata ad avere una notevole fortuna nella letteratura non solo greca) che rappresenta l'attività della memoria come trascrizione del ricordo in forma

⁵ Cf. J. SVENBRO, *ibid.*, p. 181.

⁶ P. ZUMTHOR, *Introduction à la poésie orale*, Paris 1983, pp. 163-sgg. Cf. W.J. ONG, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, new ed., London-New York 2002, trad.it. *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Milano 2014, pp. 168-sgg.

⁷ Vd. DELG s.v. λέγω, p. 600.

⁸ Vd. DELG s.v. γινώσκω, p. 215.

⁹ In particolare, per quest'ultima accezione, vd. Arist. *Rh.* 1386a 32. Sul significato di ὑποκρίνομαι e di ὑπόκρισις (rispettivamente: spiegare – riferito a sogni –, rispondere, declamare, recitare; risposta, declamazione – di un discorso –, simulazione), vd. DELG s.v. κρίνω, p. 562. Più in generale, su questi termini, cf. SVENBRO, *Phrasikleia*, cit., pp. 178-193.

¹⁰ G. F. NIEDDU, *La metafora della memoria come scrittura e l'immagine della mente come deltos*, in *La Scrittura "Madre delle Muse": agli esordi di un nuovo modello di comunicazione culturale*, Amsterdam 2004, pp. 45-52.

di *hypomnema* nelle «tavolette della mente»¹¹. Essa è adoperata per dare immediato rilievo all'importanza del messaggio trasmesso, esprimendo nel contempo la preoccupazione che il ricordo rimanga vivo e sia accuratamente custodito.

Gli esempi di umanizzazione dell'oggetto-testo nascono parallelamente alla fioritura di accostamenti metaforici fra la memoria umana e i supporti scrittori. Tali fenomeni linguistici rivelano un dato importante: la mentalità greca classica, e più specificamente ateniese (prevalentemente orale ma sempre più video-centrica¹² e chirograficamente controllata¹³), attribuisce alle lettere, al testo e al supporto scritto una vitalità quasi intrinseca.

A questo punto della mia argomentazione, mi sembra opportuno soffermarmi sulla *fictio personae*¹⁴ e sull'importanza di questo fenomeno, che può essere considerato un tratto antropologico tipico della mentalità orale, prima ancora che un procedimento retorico della letteratura antica.

Per definizione, con la figura retorica della personificazione o prosopopea si attribuiscono qualità, sentimenti, azioni a oggetti inanimati o a entità astratte. I poeti ricorrono spesso a questo artificio, ad esempio apostrofando come esseri umani gli elementi centrali della loro poetica o della performance (gli strumenti musicali, il canto, il vino, la gloria, la stessa poesia), e talvolta attribuendo a questi ultimi sentimenti e atteggiamenti propri della natura umana. Avviene così che un elemento sempre più familiare al poeta greco e al suo uditorio, quale quello della traccia grafica, entri a far parte del repertorio e dell'immaginario comune a cui poter fare riferimento. In tale contesto, in età classica, la "pubblicazione" ad alta voce del testo scritto conferisce a quest'ultimo un significato del tutto particolare: da *latore* del messaggio, grazie al processo di personificazione qui preso in esame, esso comincia ad essere associato all'idea di *soggetto* del messaggio e della sua espressione sonora.

È utile soffermarsi ancora sulla personificazione nell'antica Grecia, e richiamare le riflessioni di Stafford 2000¹⁵, la quale all'inizio del suo studio sulla personificazione letteraria pone un problema cruciale: come riconoscere la *fictio personae* in una cultura in cui spesso i confini fra essere animato ed essere inanimato sono sfuggenti, e in una lingua in cui non si fa uso di maiuscole e minuscole?

¹¹ Vd. [Aesch.] PV, v. 789: ἦν ἐγγράφου σὺ μνήμοισιν δέλτοις φρενῶν.

¹² Cf. Heracl. fr. 101a D.-K.: ὀφθαλμοὶ γὰρ τῶν ὄτων ἀκριβέστεροι μάρτυρες («gli occhi sono testimoni migliori delle orecchie»). Su questo argomento, cf. A. CAVARERO, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano 2005², in particolare le pp. 43-52.

¹³ Mutuo queste definizioni da ONG, *Orality*, cit.

¹⁴ Cf. definizione e riferimenti antichi riguardanti la *fictio personae* in H. LAUSBERG, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, Stuttgart 1990, pp. 411-413.

¹⁵ E. STAFFORD, *Worshipping Virtues. Personification and the Divine in Ancient Greece*, London-Swansea 2000.

The first problem with literary personification is that of definition. In a language which makes no formal distinction between animate and inanimate, and which has no such convention as the initial capital for a proper name, where can the line be drawn between an abstract noun and its personification? At the least explicit end of the scale, a noun can be described as personified if it is qualified by a verb or adjective denoting human action, feeling or status, a use of personifying language which might be termed “light personification”. Some authors are more prone to it than others, but it can be found in a diversity of genres (some prose as well as poetry), indicating how deeply embedded in Greek thought is the tendency to conceive of things in human terms.¹⁶

Una soluzione, seppur parziale, è quindi suggerita dalla studiosa attraverso l'idea di “light personification”, di “personificazione sottintesa” o, più letteralmente, di “personificazione lieve”: essa si riferisce a quelle combinazioni di parole che umanizzano in modo più o meno velato un oggetto o un concetto, esaltandone conseguentemente il ruolo nel suo contesto letterario. Fra i vari modi di ottenere una “light personification” vanno annoverati l'apostrofe rivolta ad un oggetto inanimato – come in Pind. *Ol.* II (476 a.C.), v. 1: Ἀναξιφόρμιγγες ὕμνοι –, e l'invenzione di una genealogia. Ritroviamo quest'ultimo procedimento in Bacchyl. *Ep.* VII (452 a.C.), vv. 1-2, in cui il poeta si rivolge all'ultimo giorno dei giochi olimpici – in cui venivano consegnati i premi ai vincitori – e inventa per esso una genealogia, apostrofandolo come segue: ὦ λιπαρὰ θύγατερ Χρόνου τε κῆραί | Νυκτός («oh, splendido figlio del Tempo e della Notte»)¹⁷. Rientra nel concetto di “light personification” anche l'uso di un verbo confacente all'ambito delle attività umane in riferimento a un soggetto astratto, come fa Pindaro in *Ol.* IX (466 a.C.), vv. 82-83, il quale esorta il coraggio e la forza a seguirlo:

τόλμα δὲ καὶ ἀμφιλαφῆς δύναμις
ἔσποιτο.

e ardire e vasta potenza mi seguano.

(GIANNINI 2013)

La “light personification” può essere ottenuta, più semplicemente, tramite l'attribuzione di un epiteto umanizzante. Si vedano, ad esempio, i vv. 377-378 del *Prometeo incatenato*, in cui Oceano definisce i discorsi “medici/guaritori dell'ira”¹⁸:

(ΩΚ.) οὐκ οὖν Προμηθεὺ τοῦτο γινώσκεις, ὅτι
ὀργῆς νοσοῦσης εἰσὶν ἱατροὶ λόγοι;

¹⁶ STAFFORD, *Worshipping*, cit., p. 9.

¹⁷ Un procedimento di personificazione velata è, inoltre, quello di descrivere la forma di una lettera dell'alfabeto ricorrendo a parti anatomiche del corpo umano. Si vedano i molti esempi studiati in R. GAGNÉ, *Dancing Letters*, cit., pp. 300-303.

¹⁸ Per le riprese di questo concetto dalla forte propensione proverbiale, vd. P. GROENEBOOM, *Aeschylus' Prometheus*, Amsterdam 1966, pp. 165-166.

(Oc.) Prometeo, non lo sai che per il male

dell'ira si hanno parole che curano? (MANDRUZZATO 2004)

Va notato che Filemone (la cui ἀκμή è da collocare sotto il regno di Alessandro Magno)¹⁹, considerato il più antico poeta della cosiddetta Commedia Nuova, attribuisce il medesimo epiteto, ἰατρός, alle lettere. Si veda il fr. 10 K.-A. (vol. VII, p. 234), vv. 5-6:

ἀλλὰ καὶ
ψυχῆς ἰατρὸν κατέλιπεν τὰ γράμματα

ma altresì ci ha lasciato l'alfabeto a guisa di medico dell'anima.

(FERRARI 2001)²⁰

Vediamo adesso i passi della letteratura di V e IV sec. in cui è possibile rilevare forme diverse – e più o meno esplicite – di personificazione della scrittura. Cominciamo da quella che può essere considerata, se non la prima, quanto meno fra le prime attestazioni di segno grafico personificato nella letteratura greca: si tratta dei primi versi della *Pitica I* di Pindaro, eseguita per la vittoria nella corsa con la quadriga ottenuta da Ierone di Siracusa a Delfi nel 470 a.C., al tempo della 29^a Pitiade²¹ (Pind. *Pyth.* I, vv. 1-4):

Χρυσέα φόρμιγξ, Ἰ Απόλλωνος καὶ ἰοπλοκάμων

σύνδικον Μοισᾶν κτέανον·

τᾶς ἀκούει μὲν βάσις ἀγλαΐας ἀρχά,

πείθονται δ' αἰοδοὶ σάμασιν

ἀγῆσιχόρων ὀπότεαν προοιμίω

ἀμβολὰς τεύχης ἐλελιζομένα.

Cetra d'oro,

possesso comune d'Apollo

¹⁹ Sulla vita di Filemone, cf. L. BRUZZESE, *Studi su Filemone comico*, Lecce 2011, pp. 13-35.

²⁰ I versi di questo frammento sono da riferire alla commedia intitolata "Apollo"; per il soggetto si è pensato a Palamede o a Prometeo, o anche a Cadmo. Vd. F. FERRARI, *Menandro e la Commedia Nuova*, Torino 2001, p. 1048.

²¹ *Schol. Pyth.* I, II p. 5 Drachmann. Cf. E. CINGANO in B. GENTILI (intr., testo crit. e trad. di), P. ANGELI BERNARDINI, E. CINGANO, B. GENTILI e P. GIANNINI (commento a cura di), *Pindaro. Le Pitiche*, Milano 2012⁵, p. 9.

e delle Muse dai capelli viola,

che il passo di danza ascolta, principio di festa,

alle tue note i cantori obbediscono

quando percossa intoni i preludi che guidano i cori. (GENTILI 1995)

Siamo in un contesto stilistico-retorico particolarmente interessante: un'apostrofe rivolta dal poeta alla φόρμιγξ divina di Apollo. Da questi versi si desume la centralità, nell'ambito della performance, dello strumento evocato: la βάσις, il passo di danza, letteralmente *ascolta* la φόρμιγξ; i σάματα (ion.-att. σήματα)²², i segni grafici (probabilmente le note musicali – indicate per mezzo delle lettere dell'alfabeto), sono il supporto mnemonico al quale i cantori, accompagnandosi con la φόρμιγξ, *obbediscono*; gli accordi iniziali dei preludi (προοιμίων ἀμβολάς) sono prodotti (τεύχης) dalla vibrazione delle corde della φόρμιγξ²³. Ciò che più interessa qui sottolineare è che attraverso il verbo πείθομαι Pindaro esprime l'idea di obbedienza che i cantori debbono ai σάματα. In questo modo, il poeta suggerisce una forma, seppur soltanto accennata, di personificazione, una "light personification" del segno grafico, nell'ambito di una più ampia personificazione (anche questa "light", per apostrofe) della φόρμιγξ.

Un altro esempio di personificazione delle lettere, forse il più celebre e verisimilmente il secondo in senso cronologico – stando ai testi a nostra disposizione –, si trova nel *Prometeo incatenato* attribuito a Eschilo (post 460 a.C.). Nel passo che segue, la "light personification" è ottenuta per mezzo di una genealogia. Prometeo, nell'enumerare i doni fatti agli uomini, ai vv. 459-461 ricorda i numeri e la scrittura. Quest'ultima è evocata come «insieme di combinazioni di lettere, memoria di tutte le cose, operosa madre delle Muse». Stando alla *communis opinio*, l'epiteto μουσομήτωρ si riferisce alla μνήμη, e questa è in funzione appositiva rispetto alle γραμμάτων συνθέσεις. Attraverso questo processo di accumulo, che lega le lettere, la memoria e le Muse in un'unica genealogia, il tragediografo sembra qui suggerire una "light personification" dei γράμματα ([Aesch.] *PV*, vv. 459-461):

(ΠΡ.) καὶ μὴν ἀριθμόν, ἕξοχον σοφισμάτων,

ἕξηυρον αὐτοῖς, γραμμάτων τε συνθέσεις,

μνήμην ἀπάντων, μουσομήτορ' ἐργάνην²⁴.

²² Sui segni grafici di questi versi, cf. J.B. WELLS, *Pindar's Verbal Art. An Ethnographic Study of Epinician Style*, Cambridge (MA) 2009, p. 21.

²³ Cf. CINGANO, *Pitiche*, cit., p. 328.

²⁴ Dal punto di vista testuale, va ricordato che la maggior parte della tradizione manoscritta riporta

(Pr.) e infine per loro scoprii

il numero, la prima conoscenza,

e i segni scritti come si compongono,

la memoria di tutto, che è la madre

operosa del coro delle Muse.

(MANDRUZZATO 2004)

Molti studiosi hanno evidenziato l'importanza di questi versi nella storia della scrittura. Fra questi Havelock 1986²⁵, che cita il passo come riferimento esplicito alla funzione mnemonica della scrittura. Questa, secondo lo studioso britannico, in qualche modo avrebbe oggettivato la memoria, divenendone così, metaforicamente, la madre.

Uno dei doni di Prometeo all'umanità viene detto «composizioni di *grammata*, madre delle Muse, memoria operatrice di tutto». I *grammata* sono «iscrizioni», ossia lettere scritte. In queste, viene ora conservata la memoria di immagazzinamento. Essa è stata trasferita alla loro tutela dalla custodia del linguaggio orale ed è divenuta palesemente riconoscibile come «memoria» dal momento in cui le lettere come manufatti hanno oggettivato la memoria rendendola visibile²⁶.

Uno dei più noti studiosi del *Prometeo*, Mark Griffith, ravvisa in questi versi, e in particolare nella scrittura come «memoria di tutte le cose, madre laboriosa delle Muse», il segno di un cambiamento di mentalità, con il passaggio da Mnemosyne madre delle Muse di Esiodo e Solone (e anche dell'arcaizzante Platone) a una più "laica"²⁷ scrittura depositaria della memoria:

In Hes. *Th.* 52-3, Solon fr. 13.1 West, Plato, *Theaet.* 191d, etc., Mnemosyne is mother of the Muses, as is natural enough for oral poets, whereas to a fifth-century author *writing* is memory's source²⁸.

μνήμην θ' per μνήμην. La lezione trādita è stata corretta per ragioni di senso: se si analizzano i tipi di doni fatti da Prometeo agli uomini, un accostamento fra i numeri, la scrittura e la memoria sembra improbabile. Se si accettasse μνήμην θ', l'ascendenza qui rilevata riguarderebbe la sola memoria, e non anche le γραμμάτων συνθέσεις. Sulla scorta di Stobeo, l'editore M.L. West (1992) ha inoltre preferito la lezione ἐργάνην (*lectio difficilior*) a ἐργάτιν dei MMS. Cf. M. GRIFFITH, *Prometheus Bound*, Cambridge-London-New York 1983, p. 170.

²⁵ E.A. HAVELOCK, *The Muse Learns to Write. Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*, New Haven 1986, trad.it. *La Musa impara a scrivere. Riflessioni sull'oralità e l'alfabetismo dall'antichità al giorno d'oggi*, Bari 2005.

²⁶ HAVELOCK, *ibid.*, in trad. it., p. 102. Vd. anche le pp. 138-139. Cf. Plin. *NH* XIII, 68: cum chartae usu maxime humanitas vitae constet, certe memoria; Plut. *De Def. Or.* 432b: ἡ δὲ μνήμη καὶ κωφῶν πραγμάτων ἀκοή καὶ τυφλῶν ὄψις ἡμῖν ἐστίν.

²⁷ E. MANDRUZZATO, (intr., trad. e note di), *Eschilo. Prometeo Incatenato, con i Frammenti della Trilogia*, Milano 2004, ottava edizione (2017), p. 101, n° 32.

²⁸ GRIFFITH, *Prometheus*, cit., p. 169.

Restando nel genere tragico, è in Euripide e nel suo genio retorico che, a mio parere, si apprezzano le più raffinate variazioni sul tema della personificazione delle lettere, in stretta relazione con il supporto scrittorio. Si vedano, disposti secondo la data certa o presunta di prima rappresentazione, i seguenti passi dell'*Ippolito* (428 a.C.), del *Palamede* (415 a.C.) e dell'*Ifigenia in Tauride* (414 a.C.).

Nell'*Ippolito*, il δέλτος lasciato da Fedra – recante la falsa accusa nei confronti di Ippolito –, «grida cose tremende». In questo caso lo scritto emerge come vero e proprio personaggio sulla scena (Eur. *Hipp.*, vv. 877-880):

(ΘΗ.) βοᾶ βοᾶ δέλτος ἄλαστα· πᾶ φύγω

βάρος κακῶν; ἀπὸ γὰρ ὀλόμενος οἴχομαι,

οἶον οἶον εἶδον [ἐν] γραφαῖς μέλος

φθεγγόμενον τλάμων.

(Tes.) Grida la tavoletta, gridava cose tremende.

Come fuggire il peso delle sventure?

Sono distrutto, muoio.

Tale, tale canto ho visto risuonare

attraverso le lettere, oh me infelice.

(MUSO 1980, con mie modifiche ai vv. 879-880)²⁹

In un frammento del *Palamede*, posto al centro del dibattito sul rapporto fra oralità e scrittura, Euripide riafferma la centralità della parola scritta, facendo di una tavoletta (δέλτος) ciò che *dirime* (διαίρει) le liti che piombano addosso agli uomini, poiché *impedisce* (κοῦκ ἔᾶ) di dire menzogne (Eur. *Pal.* fr. 578 K., TrGF vol. 5.2, p. 599, vv. 8-9):

ἃ δ' εἰς ἔριν πίπτουσιν ἀνθρώποις κακά,

δέλτος διαίρει, κοῦκ ἔᾶ ψεύδη λέγειν

²⁹ La traduzione originaria dei due versi è la seguente: «Tale, tale lamento dallo scritto | risuona, me infelice». Le mie modifiche mirano ad accentuare il contrasto sinestetico fra il campo visivo (εἶδον, γραφαῖς) e il campo sonoro (μέλος φθεγγόμενον), nonché a mettere in rilievo la personificazione delle lettere, attraverso le quali il triste messaggio (μέλος) risuona (γραφαῖς è dativo strumentale da porre in relazione con φθεγγόμενον, cf. W.S. BARRETT, *Euripides. Hippolytos*, Oxford 1964, pp. 332-333).

Una lettera dirime le liti più feroci che scoppiano tra gli uomini

e smaschera le menzogne.

(Musso 2009)

Infine, nell'*Ifigenia in Tauride* è possibile leggere una sovrapposizione fra la fisicità della lettera, depositaria del messaggio di Ifigenia (un messaggio destinato a Oreste, e che permetterà il riconoscimento fra i due), e il corpo stesso di Pilade, chiamato a custodire con la sua memoria le parole dell'eroina (Eur. *IT*, vv. 762-765) e a fare le veci della lettera nel caso in cui quest'ultima fosse smarrita:

(IΦ.) ἦ ν μὲν ἐκσώσης γραφήν,

αὐτή³⁰ φράσει σιγῶσα τὰγγεγραμμένα·

ἦν δ' ἐν θαλάσση γράμματ' ἀφανισθῆ τάδε,

τὸ σῶμα σώσας τοὺς λόγους σώσεις ἐμοί.

(If.) se porti in salvo lo scritto,

da sé rivelerà tacendo i segni che reca iscritti;

se il messaggio scompare fra le onde,

salvando il tuo corpo salverai le mie parole.

(FERRARI 1988)

Passiamo al genere comico, e occupiamoci di quello che è forse il caso di *umane lettere* più esplicito ed evidente di tutta la letteratura greca antica, la *Γραμματικὴ Θεωρία* o *Γραμματικὴ Τραγωδία* di Callia di Atene. Come si vedrà, in questo caso il processo di personificazione è tanto esplicito da divenire concretamente visibile per gli spettatori. I punti oscuri di questa opera sono molti, dettati anche dai problemi testuali riguardanti l'unica testimonianza (indiretta) in nostro possesso: i *Deipnosofisti* di Ateneo³¹. La fonte usata da quest'ultimo è il *Περὶ γρίφων* (*Sugli indovinelli*) dell'aristotelico Clearco di Soli. Ritengo utile richiamare brevemente gli elementi più importanti della *Γραμματικὴ Θεωρία* o *Γραμματικὴ Τραγωδία*: la si data alla fine del V sec. a.C., fra il 435 ca. e una data

³⁰ Diversamente dall'edizione teubneriana di Sansone 1981, da cui ho tratto il testo greco, alcuni editori preferiscono leggere αὐτή. Quest'ultima è anche la lezione accolta (dall'edizione oxoniense di Diggle 1981) e tradotta da Ferrari 1988. Ai fini del significato globale della frase, e della personificazione qui studiata, non vi sono tuttavia sensibili differenze.

³¹ Vd. C.J. RUIJGH, *Le "Spectacle des lettres", comédie de Callias (Athénée X 453c-455b), avec un excursus sur les rapports entre la mélodie du chant et les contours mélodiques du langage parlé*, in «MNEMOSYNE», Fourth Series, Vol. 54, Fasc. 3 (Jun., 2001), pp. 257-335, in particolare le pp. 263-268 per i problemi testuali legati alla tradizione manoscritta del Marciano A (X sec.), ovvero del codice contenente l'epitome in 15 libri (sui 30 originari) dei *Deipnosofisti* di Ateneo.

posteriore al 403/402 (introduzione ufficiale ad Atene dell'alfabeto ionico orientale)³²; l'autore sarebbe, ma senza certezza alcuna, Callia di Atene, autore della Commedia Antica, rivale di Cratino³³; si tratta verisimilmente di una commedia e non di una tragedia, come invece lascerebbero supporre i due passi seguenti, tratti da Ateneo (rispettivamente Callias *apud* Ath. VII 276a = Call. Test. 7 K.-A., vol. IV, p. 39, e *id. apud* Ath. X 448b):

καὶ γὰρ Καλλίαν ἱστορεῖ τὸν Ἰθνηαῖον γραμματικὴν συνθεῖναι τραγωδίαν, ἀφ' ἧς ποιῆσαι τὰ μέλη καὶ τὴν διάθεσιν Εὐριπίδην ἐν Μηδείᾳ καὶ Σοφοκλέα τὸν Οἰδίπουν.

Racconta, ad esempio, Clearco, che Callia di Atene compose una *Tragedia dell'alfabeto*, alla quale si sarebbero ispirati Euripide nella *Medea* e Sofocle nell'*Edipo Re*, per i cori e per la ripartizione interna. (MARCHIORI 2001)

ὥρα ἡμῖν, ἄνδρες φίλοι, ζητεῖν τι καὶ περὶ γρίφων, ἵνα τι κἄν βραχὺ διαστῶ μεν ἀπὸ τῶν ποτηρίων, οὐ κατὰ τὴν Καλλίου τοῦ Ἰθνηαίου ἐπιγραφομένην γραμματικὴν τραγωδίαν.

È tempo, amici cari, di esaminare l'argomento "indovinelli" (*gríphoi*), anche per prenderci una breve pausa dalle coppe; non lo faremo, peraltro, alla maniera della *Tragedia dell'alfabeto*, così si intitola, dell'ateniese Callia. (CHERUBINA 2001)

Ateneo ci fornisce preziose indicazioni sulle caratteristiche di questa opera, il cui titolo si riferirebbe al coro, costituito dalle 24 lettere dell'alfabeto ionico orientale. Secondo la lettura e le interpretazioni che sono state proposte, i movimenti orchestici di questo coro mimerebbero le forme delle lettere, e ogni coreuta rappresenterebbe visivamente una lettera. Inoltre, stando alla ricostruzione di RUIJGH, *Le Spectacle, cit.*, p. 258:

L'action de la pièce est une mise en scène de ce qui se passe à l'école élémentaire, où l'instituteur enseigne aux garçons de sa classe l'art de lire et d'écrire, d'abord les formes et les valeurs des lettres de l'alphabet, puis les syllabes, etc. Les trois fragments en trimètres iambiques conservés dans A invitent à conclure que dans la parodie comique, trois acteurs jouent le rôle de femmes, celui de l'institutrice, sans doute la personnification de la Γραμματικὴ "l'art de lire et d'écrire", et ceux de deux femmes adultes, c.-à-d. de deux élèves, qui sur la scène représentent la classe entière.

In un altro passo, corrispondente alla fine del prologo della commedia, la maestra, nella funzione di γραμμᾶτων διδάσκαλος, invita a guardare le 24 lettere dell'alfabeto, impersonate da altrettanti coreuti. Secondo quanto suggerisce la

³² Sulla datazione dell'opera, cf. E. PÖHLMANN, *Die ABC-Komödie des Kallias*, in «RhM» Bd. 114, H. 3 (1971), pp. 230-240, vd. in particolare le pp. 233-234, e RUIJGH, *Le Spectacle, cit.*, pp. 268-270.

³³ Cf. RUIJGH, *ibid.*

fonte, la maestra, e conseguentemente anche il pubblico, assisterebbero dunque all'entrata in scena delle lettere umanizzate (Callias, *apud* Ath. X 453d-e = Call. Test. 7 K.-A., vol. IV, p. 39)³⁴:

<.. ἄλφα>, βῆτα, γάμμα, δέλτα, θεοῦ γὰρ εἶ,
 ζῆτ', ἦτα, θῆτ', ἰῶτα, κάππα, λάβδα, μῦ,
 νῦ, ξεῖ, τὸ οὐ, πεί, ῥῶ, τὸ σίγμα, ταῦ, <τὸ> ὕ,
 παρὸν φεῖ χεῖ τε τῶ ψεῖ εἰς τὸ ᾠ.

ὁ χορὸς δὲ γυναικῶν ἐκ τῶν σύνδυο πεπονημένους αὐτῶ ἐστὶν ἕμμετρος ἄμα καὶ μεμελοπεπονημένος τόνδε τὸν τρόπον· βῆτα ἄλφα βα, βῆτα εἶ βε, βῆτα ἦτα βη, βῆτα ἰῶτα βι, βῆτα οὐ βο, βῆτα ὕ βυ, βῆτα ᾠ βω, καὶ πάλιν ἐν ἀντιστρόφῳ τοῦ μέλους καὶ τοῦ μέτρου γάμμα ἄλφα, γάμμα εἶ, γάμμα ἦτα, γάμμα ἰῶτα, γάμμα οὐ, γάμμα ὕ, γάμμα ᾠ, καὶ ἐπὶ τῶν λοιπῶν συλλαβῶν ὁμοίως ἐκάστων τό τε μέτρον καὶ τὸ μέρος ἐν ἀντιστρόφοις ἔχουσι πᾶσαι ταῦτόν.

alpha, beta, gamma, delta, epsilon sacra al dio,

zeta, eta, theta, iota, kappa, lambda, my,

ny, xi, omicron, pi, rho, sigma, tau, ypsilon

phi e chi vicini a *psi*, per finire con l'*omega*.

Il coro di donne, costituito dall'accostamento successivo delle lettere a due a due, è messo in versi e in musica secondo lo schema che segue: «*Beta alpha ba, beta epsilon be, beta eta be, beta iota bi, beta omicron bo, beta ypsilon by, beta omega bo*»; e di nuovo nell'antistrofe, in corrispondenza melodica e metrica: «*Gamma alpha, gamma epsilon, gamma eta, gamma iota, gamma omicron, gamma ypsilon, gamma omega*», e così via in modo analogo per ciascuna delle sillabe rimanenti, e tutte hanno nelle antistrofe lo stesso andamento metrico e melodico. (CHERUBINA 2001)

Concludo questa breve rassegna con un frammento della *Saffo* di Antifane (IV sec. a.C.), autore della *Commedia di Mezzo*. Anche questo frammento è tratto dal libro X dei *Deipnosofisti*, che affronta il tema degli indovinelli. Qui l'au-

³⁴ Grazie alle preziose informazioni raccolte da Ateneo, sappiamo anche che Callia fu il primo a descrivere una lettera dell'alfabeto in versi giambici (Ath. X, 454a), in un indovinello dai toni osceni. Su questo argomento, vd. N.W. SLATER, *Dancing the Alphabet: performative Literacy on the Attic Stage*, in *Epea and Grammata. Oral and Written Communication in Ancient Greece (Orality and Literacy in Ancient Greece, Vol. 4)*, Worthington I.-Foley J.M. (eds), Leiden-Boston-Köln 2002, pp. 117-129, in particolare p. 126. Altro frammento importante di questa commedia, soprattutto per quanto riguarda il sistema vocalico e il modo in cui esso veniva insegnato nelle scuole, è Callias *apud* Ath. X 453f-454a = Call. Test. 7 K.-A., vol. IV, pp. 39-40.

tore, nel contesto letterariamente propizio di un γρῖφος posto dal personaggio Saffo a un interlocutore, personifica l'oggetto ἐπιστολή (Antiph. *Sapph.*, *apud* Ath. X 450e-f = Antiph. fr. 194 K.-A., vol. II, pp. 424-425):

(ΣΑ.) ἔστι φύσις θήλεια βρέφη σῶζουσ' ὑπὸ κόλποις
 αὐτῆς, ὄντα δ' ἄφωνα βοήν ἴστησι γεγωνὸν
 καὶ διὰ πόντιον οἶδμα καὶ ἠπείρου διὰ πάσης
 οἷς ἐθέλει θνητῶν, τοῖς δ' οὐδὲ παροῦσιν ἀκούειν
 ἔξεστιν· κωφὴν δ' ἀκοῆς αἴσθησιν ἔχουσιν.

(Saf.) C'è una creatura femmina che protegge i suoi piccoli
 in grembo; essi non hanno voce, ma lanciano un grido sonoro
 che, volando sull'onda del mare e su tutta la terra,
 raggiunge chi vogliono tra i mortali, e a costoro è possibile udire
 anche quando sono lontani; ma il loro udito ad ogni suono è sordo.

Dopo un tentativo infruttuoso di scioglimento da parte dell'interlocutore – che proponeva la città come soluzione dell'enigma –, Saffo risolve l'indovinello rivelando che si tratta in realtà di una ἐπιστολή: le lettere sono immaginate come i suoi figli che, pur senza voce propria, parlano a distanza, rivolgendosi esclusivamente a coloro con cui essi desiderano comunicare (Antiph. *Sapph.*, *apud* Ath. 451a-b = Antiph. fr. 194 K.-A., vol. II, pp. 424-425)³⁵:

(ΣΑ.) θήλεια μὲν νῦν ἔστι φύσις ἐπιστολή,
 βρέφη δ' ἐν αὐτῇ περιφέρει τὰ γράμματα·
 ἄφωνα δ' ὄντα <ταῦτα> τοῖς πόρρω λαλεῖ
 οἷς βούλεθ'· ἕτερος δ' ἂν τύχη τις πλησίον
 ἔστῳς ἀναγιγνώσκοντος οὐκ ἀκούσεται.

³⁵ Cf. B.M.W. KNOX, *Silent Reading in Antiquity*, in «GRBS», No. 9 (1968), pp. 421-435, in particolare le pp. 432-433, secondo cui questo passo confermerebbe l'uso della lettura silenziosa nell'Antichità. Sulle modalità con cui è costruito il γρῖφος, e sulla comicità del passo, cf. S.E. KIDD, *Nonsense and Meaning in Ancient Greek Comedy*, Cambridge-New York 2014, pp. 171-172.

(Saf.) La creatura femminile, dunque, è la lettera,

i figli che porta in giro dentro di sé sono i caratteri;

pur senza voce, parlano a distanza

a chi essi vogliono; e un altro che per caso

si trovi accanto a quello che la legge, nulla udirà. (CHERUBINA 2001)

L'immagine della *lettera-madre* sviluppa e varia un *topos* già presente, in nuce, nell'*Ippolito* di Euripide (vd. supra), in cui la personificazione delle lettere (γράμματα) coinvolge lo scritto nel suo insieme di segni grafici e supporto (δέλτος). Dai dati in nostro possesso, quello euripideo è il primo esempio di personificazione di supporto scrittoria in letteratura. Per quanto riguarda i versi di Antifane, più che a un accorgimento stilistico o a un riferimento letterario, il tono e l'ironia fanno pensare ad un'immagine ormai linguisticamente – e mentalmente – diffusa, in una cultura in cui giochi di parole e indovinelli sulla scrittura sono ormai facilmente comprensibili ad un vasto uditorio.

Il materiale raccolto merita un'analisi puntuale e di certo più approfondita sulle relazioni fra scrittura e oralità. Come si è detto, per tale lavoro si rinvia ad altra sede. Ciò che meglio emerge dall'utile raccolta di questi passi, sia in senso diacronico sia nella varietà dei generi letterari – sebbene entro i confini della poesia lirica e drammatica –, è l'insistenza con cui gli autori fanno ricorso all'umanizzazione del segno grafico. I casi individuati di personificazione delle lettere vanno visti, a mio avviso, non da un punto di vista erudito, come il frutto dell'elaborazione retorica o dell'emulazione letteraria, ma più semplicemente come forma di espressione di una mentalità in costante cambiamento, che integra a poco a poco il segno grafico nel computo dei personaggi reali della vita quotidiana. La personificazione delle lettere può essere intesa come un preziosissimo indice di oralità³⁶, ovvero come segno evidente della persistenza della mentalità orale in un contesto sempre più pervaso dalla scrittura. È necessario, dunque, ricondurre le *umane lettere* all'intimo rapporto che gradatamente si instaura fra la comunità di parlanti da una parte, e una tecnologia ormai familiare, quale quella del segno grafico e della scrittura, dall'altra, in un contesto in cui la mentalità orale e quella scritta convivono sempre più osmoticamente, in modi differenti e a diversi livelli dell'esperienza quotidiana e dell'immaginario condiviso.

³⁶ Desumo questo concetto da P. ΖΥΜΤΗΟΡ, *La lettre et la voix. De la «littérature» médiévale*, Paris 1987, p. 37.

Oralità e scrittura nel *Contro Apione* di Flavio Giuseppe¹

Maurizio Ravallese

Università La Sapienza di Roma – Université Paris-Sorbonne

Obiettivo di questo contributo è indagare le modalità con cui Flavio Giuseppe si è servito, nel *Contro Apione* (*C. Ap.*), della dialettica fra oralità² e scrittura per screditare gli storici greci, ribadire il primato della storiografia ebraica e presentare sé stesso come storico e profeta ideale.

I. L'apologia del Giudaismo e i "giovani" Greci

Come tutta la produzione di Giuseppe, anche il *C. Ap.* è un testo di resistenza: è un'agguerrita risposta alle accuse che erano state rivolte allo stesso

¹ Grazie ad Arnaldo Marcone, Roberto Nicolai e Giorgia Lauri per i loro suggerimenti. Mie le traduzioni dal greco.

² Il termine oralità assume significati diversi a seconda delle epoche e dei contesti culturali. Anzitutto bisogna distinguere se l'oralità riguarda la composizione, la pubblicazione o la trasmissione di un prodotto letterario. Le tre fasi possono del tutto prescindere dalla scrittura, come nel caso dei poemi omerici fra XII e VIII secolo a.C. Quando è orale solo la pubblicazione, W. J. ONG, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, Routledge, New York 2002 (II ed.; I ed. 1982) parla di auralità. All'epoca di Giuseppe la composizione era quasi del tutto incentrata sulla scrittura. E tuttavia le modalità di pubblicazione e di trasmissione spesso non escludevano l'oralità: in effetti, tra I secolo a.C. e II d.C. la recitazione di un'opera e la lettura pubblica o in piccoli circoli potevano ancora affiancarsi alla lettura individuale tramite copie. Virgilio, ad esempio, lesse una prima stesura dell'*Eneide* ad Augusto, ma il poema iniziò a circolare – contro la volontà dello stesso Virgilio – solo dopo la sua morte. Se la lettura al *princeps* può essere considerata una forma di pubblicazione, appare altresì evidente la distanza che separa le pratiche editoriali antiche da quelle moderne. Va detto poi che l'oralità di un'opera è ben diversa dalla natura orale delle fonti, come per esempio i testimoni di uno storico. Per un primo approccio alla nozione di oralità, L. SBARDELLA, *Oralità: da Omero ai mass media*, Carocci, Roma 2006; L.E. ROSSI, *L'ideologia dell'oralità fino a Platone*, in *Lo spazio letterario della Grecia antica* 1/1, *La produzione e la circolazione del testo. La polis*, a cura di G. Cambiano, L. Canfora, D. Lanza, Salerno Editrice, Roma 1992, pp. 77-106.

Giuseppe e, più in generale, agli Ebrei sconfitti dopo la guerra del 66.³ «Non ho scritto un encomio di noi stessi», avverte Giuseppe con compiaciuta modestia. «Piuttosto ritengo che la più giusta forma di apologia in risposta ai numerosi e mendaci attacchi contro di noi sia quella fornita dalle Leggi in virtù delle quali continuiamo a vivere».⁴

Il trattato si articola in due libri e si riallaccia alle *Antichità Giudaiche* (Aĵ).⁵ Il titolo di cui ci serviamo è di derivazione latina: *In* o *Contra Apionem*. In realtà, la denominazione del primo libro era probabilmente «Discorso sull'antichità dei Giudei» (Περὶ ἀρχαιότητος Ἰουδαίων λόγος); quella del secondo «Discorso di confutazione sull'antichità» (Περὶ ἀρχαιότητος ἀντιρρητικὸς λόγος).⁶ È dunque sul terreno del più lontano passato che si gioca la partita polemica di Giuseppe. E difatti nella prima parte del trattato l'oggetto del contendere è soprattutto l'intelligibilità delle epoche più remote e la possibilità di tramandarne memoria oralmente e per iscritto.⁷

Giuseppe dichiara di scrivere per far tacere i detrattori delle sue Aĵ e confutare le maldicenze di chi rimproverava agli Ebrei origini recenti.⁸ La sua prima argomentazione è l'indipendenza storico-religiosa degli Ebrei e l'eccezionalità della figura di Mosè. Il patriarca è descritto come il più nobile e più antico νομοθέτης della storia umana: un topos dell'apologetica ebraica. Allo stesso tempo, però, Giuseppe critica la *communis opinio* secondo cui per conoscere la verità riguardo alle epoche più antiche occorre fidarsi solo dei Greci. La difesa

³ Per un'introduzione all'opera, J.M.G. BARCLAY, *Flavius Josephus. Against Apion* (vol. 10), in *Flavius Josephus. Translation and Commentary* (voll. 10), a cura di S. Mason, Brill, Leiden 2007. Sulla natura apologetica del trattato, C. GERBER, *Ein Bild des Judentums für Nichtjuden von Flavius Josephus: Untersuchungen zu seiner Schrift Contra Apionem*, Brill, Leiden 1997, pp. 78-88.

⁴ JOS. C. Ap. 2. 147. Giuseppe indica la Torah in diversi modi: νόμος, τὰ νόμια, τὰ ἔθη, τὰ πάτρια. Per un'analisi più approfondita, J. SIEVERS, *La Torah in Flavio Giuseppe*, in *Torah e Kerygma: dinamiche della tradizione nella Bibbia* (XXXVII Settimana Biblica Nazionale. Roma, 9-13 settembre 2002), a cura di I. Cardellini, E. Manicardi, EDB, Bologna 2004, pp. 231-244.

⁵ Che furono ultimate nel 93 d.C. E difatti la datazione del *C. Ap.* oscilla tra il 93 e il 96 d.C.: cfr. l'introduzione di L. TROIANI, *Commento storico al Contro Apione di Giuseppe*, Giardini, Pisa 1977. I problemi di datazione non riguardano l'oggetto della mia ricerca.

⁶ Il problema dei titoli nelle opere storiografiche classiche è complesso. Al punto che risulta spesso difficile individuare un titolo d'autore. Nel caso della *Guerra Giudaica* (Bĵ) alcuni copisti trassero la denominazione dall'*incipit* (Ἐπειδὴ τὸν Ἰουδαίων πρὸς Ῥωμαίους πόλεμον), ma non è detto che Giuseppe considerasse quelle parole alla stregua di un titolo. E difatti in una parte della tradizione manoscritta l'opera viene denominata Ἄλωσις.

⁷ La struttura del *C. Ap.* può essere così sintetizzata: dopo l'*incipit* con l'esplicitazione degli obiettivi, vi è una tirata polemica nei confronti della storiografia greca (1. 6-59); il resto del primo libro e buona parte del secondo sono occupati dalla confutazione delle singole accuse rivolte al Giudaismo (1. 160-2. 144); l'opera si chiude con una celebrazione delle virtù dell'assetto politico-culturale giudaico (2. 145-296).

⁸ Già in *C. Ap.* 1. 2-3 Giuseppe sfrutta la contrapposizione tra oralità e scrittura in chiave polemica: sostiene infatti che alcuni «prestano orecchio» alle maldicenze e alle calunnie «proferite da certi personaggi per ostilità» e dubitano di ciò che lui stesso «ha scritto» nelle sue Aĵ.

del Giudaismo e la polemica storiografica si trasformano così in un confronto delle diverse modalità con cui i popoli del Mediterraneo hanno trasmesso – oralmente o per iscritto – la memoria delle proprie civiltà. Di qui il rovesciamento delle accuse e la svalutazione del modello storiografico greco, accusato di essere νεώτερον, di mentire spudoratamente, di privilegiare la forma letteraria alla ἀλήθεια, e di aver riconosciuto assai tardi il potenziale della scrittura.⁹ Per di più, dopo una fase completamente orale rappresentata da Omero. Giuseppe continua dicendo che il mondo greco trasse l'alfabeto dai Caldei e dai Fenici (1. 6-14). E precisa che finanche sulle prime forme di utilizzo della scrittura in Grecia vige la più assoluta incertezza.

[11] In realtà, nemmeno a partire dalla scoperta dell'alfabeto da parte dei Greci si potrebbe segnalare una testimonianza scritta (σωζομένη ἀναγραφή) conservatasi in luoghi sacri o in luoghi pubblici, giacché anche riguardo a coloro che, così tanti anni fa, combatterono contro Troia vi sono state, in seguito, molte incertezze e ricerche (ἀπορία τε καὶ ζήτησις) per stabilire se essi facessero uso dell'alfabeto. E prevale la veridica convinzione secondo cui essi ignorarono l'uso attuale dei segni grafici. [12] In generale, del resto, presso i Greci non si trova alcuno scritto da tutti riconosciuto come più antico della poesia di Omero. E anche questa, d'altra parte, sembra essere posteriore alla guerra di Troia. E dicono pure che Omero non abbia lasciato i suoi poemi per iscritto, ma che essi, tramandati dalla memoria, furono raccolti successivamente a partire da singoli canti. Ed è per questo che nell'ἔπος omerico vi sono molte [13] discordanze.¹⁰

Giuseppe coglie un punto dolente della cultura greca – se cioè la tradizione aedica si fosse servita della scrittura nel processo di composizione dell'ἔπος: un problema già ben noto agli Alessandrini – e lo riutilizza come arma a proprio vantaggio. A suo parere, la lunga assenza di registrazioni scritte e la perdurante oralità hanno provocato enormi contraddizioni fra gli scrittori greci. Invece nelle società ebraiche, dove la scrittura ha origini antichissime e svolge un ruolo fondamentale nell'Alleanza fra uomo e Dio, la ἐπιστήμη τῶν παλαιῶν, corroborata da un'attività orale di commento, non ha divergenze. E questo proprio perché si tratta di una conoscenza ispirata da Dio, quindi unica e intoccabile.

II. Scrivere è resistere

Il conflitto che nel 70 aveva raso al suolo il Tempio gerosolomitano Giuseppe l'aveva visto, vissuto e raccontato personalmente. Nato *Yosef ben Matityahu*, nel

⁹ Il C. Ap. insiste molto sulle origini recenti dei Greci: un tema già caro a Erodoto e a Platone. Del resto, sia nel mondo greco-romano sia in quello ebraico la maggiore antichità assurge a criterio di eccellenza (P. PILHOFER, *Presbyteron Kreiton: Der Alterbeweis der jüdischen und christlichen Apologeten und seine Vorgeschichte*, Mohr Siebeck, Tübingen 1990).

¹⁰ JOS. C. Ap. 1. 11-13.

67 aveva ricevuto l'ordine di comandare le truppe giudaiche in Galilea. Assediato a Iotapata dalle legioni di Roma, aveva guidato le sue truppe con coraggio. Ne era uscito sconfitto. Scampato al suicidio collettivo messo in atto dai suoi correligionari, si era consegnato al nemico. Ma di fronte a Vespasiano, comandante in capo delle forze romane in Palestina, lo schiavo si era tramutato in profeta: e aveva preannunciato l'impero al suo nemico. La profezia gli aveva permesso di ottenere, di lì a un anno, la liberazione per mano del nuovo Imperatore. Ma soprattutto gli aveva consentito di seguire l'esercito romano durante tutte le successive fasi del conflitto. I presupposti della sua attività storiografica erano maturati proprio in quei mesi. Pochi anni dopo, il suo resoconto della guerra sarebbe stato pubblicato nella capitale dell'impero con il *placuit* dei Flavî.¹¹

Fin dalle prime righe del *Bj* (1. 1-20), Giuseppe denuncia la cortigianeria che imperversava nella Roma dei primi anni 70; e soprattutto sostiene che molti storici, nel narrare il conflitto romano-giudaico, scrivevano in odio agli Ebrei e diffondevano falsità. Di qui la sua scelta di offrire un racconto più veritiero del conflitto. Le accuse contro i Giudei erano le stesse che circolavano da secoli in Egitto. Accuse che erano state proferite da autori di cui conosciamo a malapena i nomi: Manetone, Cheremone, Lisimaco Mnasea, Apollonio Molone. Tutti personaggi che nel corso dei secoli avevano screditato gli Ebrei sostenendo che essi avevano origini recenti, che erano sediziosi, separatisti, fannulloni, che la loro religione era solo una sporca superstizione, il loro Dio un fantoccio.¹² Le stesse maldicenze erano state riproposte da Apione, un retore alessandrino che visse e insegnò a Roma sotto Tiberio: un personaggio influente, la cui produzione ci è quasi del tutto sconosciuta, se non per le tendenziose sintesi che ne fa Giuseppe.

Di fronte a questa diffusa ostilità antiebraica, cui si aggiungevano le diffamazioni che sempre tormentarono Giuseppe, che funzione poteva avere la letteratura? Non bastava far riecheggiare la voce della Torah trascritta in preziosissimi rotoli. Occorreva imparare dal nemico per osteggiarlo in modo più efficace. Conclusa la guerra, la scrittura era l'unico modo per continuare a combattere. Non solo per difendere la propria condotta, ma anche per insegnare cosa fosse

¹¹ Sulla biografia di Giuseppe, P. BILDE, *Flavius Josephus between Jerusalem and Rome. His Life, his Works, and their Importance*, JSOT Press, Sheffield 1988. In *C. Ap.* 1, 51-52 Giuseppe afferma di aver ricevuto una sorta di *imprimatur* imperiale e di aver fatto leggere il *Bj* sia ai più illustri cittadini romani sia alle élites giudaiche. Cfr. S. MASON, *Of Audience and Meanings: Reading Josephus' Bellum Judaicum in the Context of a Flavian Audience*, in *Josephus and the Jewish History in Flavian Rome and Beyond*, a cura di J. Sievers, G. Lembi, Brill, Leiden-Boston 2005, pp. 71-100.

¹² P. SCHÄFER, *Judeophobia: Attitudes toward the Jews in the Ancient World*, Harvard University Press, Cambridge 1997.

il Giudaismo. Per trarre, da quella disfatta, un qualche insegnamento da perpetuare nel tempo. Per salvare, in definitiva, la millenaria cultura giudaica. Che è, innanzitutto, una cultura scritta che si mantiene viva attraverso la lettura, il commento e la ripetizione. E cioè attraverso la secolare interazione fra parola scritta e oralità.

Conscio di questa interrelazione e di questa esigenza apologetica, Giuseppe accettò il rischio di apparire come un rinnegato traditore e si pose sotto l'ala protettrice dei Flavî. La casata imperiale esercitò su di lui una qualche forma di coercizione intellettuale? Forse, ma non possiamo accertarne il grado. Sta di fatto che la tutela dei regnanti gli permise di scegliere la letteratura come nuova forma di lotta. Di qui il racconto della "guerra più grande", sulla scia del modello tucidideo, nel *Bj*; poi la lunga operazione di sintesi, di riscrittura e di rivisitazione della Bibbia nelle *Aj*; infine, il *C. Ap.* e la *Vita*, in cui Giuseppe è apologeta di sé stesso e della sua gente.

III. La Legge e la polemica

Per gli Ebrei di ogni epoca il nesso fra parola e scrittura è alla base della Creazione e dell'Alleanza: Dio crea parlando, si rivela col Suo Verbo, e con i dieci *d̄barim* detta la Legge di Israele. Il testo sacro non è altro che parola di Dio: parola eternamente valida e per sempre cristallizzata nell'immanenza della scrittura. Da parte sua, Giuseppe non differisce dai rabbini di I e II secolo d.C.: anche lui rivendica l'intima connessione tra la Legge e la Divinità. E tuttavia, per corroborare la validità universale e sempiterna della Torah, ripropone e ri-contestualizza proprio la dialettica fra orale e scritto. Certo, il suo non è un confronto sistematico tra le forme di scrittura dei popoli del Mediterraneo e il secolare processo compositivo della Torah. Inutile aspettarsi da lui un accenno alla teoria documentaria o a quella jahwista. In quanto apologia ebraica, il *C. Ap.* è un testo schierato che in ogni comparazione propende sempre per il referente giudaico.

Niente di cui stupirsi: contrapporre un modello ideale a un altro ritenuto inferiore è prassi dialettica molto comune. Tutti i profeti d'Israele rivendicano orgogliosamente la differenza fra sé e i non Ebrei. Ma anche gli storici greci, quando vogliono contestare i loro predecessori, non esitano a distruggerne le tesi con le più diverse argomentazioni. Lo fanno con riferimenti circostanziati, ma anche e soprattutto con dichiarazioni metodologiche: mostrando, cioè, come quegli storici avrebbero dovuto comportarsi.¹³ Ora, la storiografia antica, così

¹³ J. MARINCOLA, *Authority and Tradition in Ancient Historiography*, Cambridge University Press, Cambridge 1997, pp. 218-236.

come l'apologetica ebraica, non è una scienza: è un genere letterario ben lontano dai nostri criteri di scientificità. Per gli storici greco-latini come per Giuseppe l'intento polemico è prevalente e non implica la totale accettazione delle dichiarazioni metodologiche proposte. Quando Polibio critica Timeo perché non cita una fonte, lo fa per sminuire il valore e la credibilità dello storico di Taormina. Ma non per questo Polibio si sente obbligato a informare il lettore su tutte le sue fonti.¹⁴ Lo stesso Giuseppe scrive che la vera storia contemporanea è quella vista e vissuta, eppure racconta episodi ai quali di certo non era stato presente. Inutile screditare l'incoerenza di questa prassi. Le rivendicazioni di veridicità da parte degli scrittori erano più che altro τόποι. Del resto, la principale funzione della storiografia antica era quella di fornire dei paradigmi di volta in volta diversi: politici, etico-militari, comportamentali.¹⁵ E difatti anche *il C. Ap.* ha un preciso intento paideutico: «confutare le maldicenze e le volute falsità dei calunniatori»; ma soprattutto «correggere (ἐπανορθώσασθαι) l'ignoranza altrui e istruire (διδάξαι) tutti coloro che vogliono conoscere la verità sull'antichità ebraica».¹⁶

IV. I Greci: ottimi oratori, ma storiografi mendaci e inaffidabili

Fin dal primo paragrafo del *C. Ap.* Giuseppe sembra trovarsi in una posizione contraddittoria riguardo alla dialettica fra oralità e scrittura: riferendosi alle *AJ* afferma, infatti, di aver scritto una storia ebraica servendosi della φωνή greca. È una contraddizione apparente, perché è noto che il greco fosse una lingua che le élites sacerdotali ebraiche conoscevano e utilizzavano da tempo. Ma il greco era soprattutto una lingua di cultura che permetteva di presentare i testi ebraici a un pubblico molto più vasto: si pensi alla traduzione dei Settanta. Ora, la lingua degli Ἕλληνες può essere accettata e finanche sfruttata, ma per Giuseppe la loro storiografia è mendace, e su questo non c'è margine di trattativa. È proprio per questo che il *C. Ap.* riconosce ai Greci una certa superiorità letteraria, ma non il primato in riferimento alla verità sui fatti più antichi e sulla storia locale.

Per eloquenza e abilità dialettica dobbiamo cedere il passo agli storici greci, ma non riguardo alla veridicità della storia passata e, in particolare, delle singole storie locali.¹⁷

L'accusa di Giuseppe è chiara: nei γράμματα dei Greci non c'è συμφωνία.

¹⁴ C. BARON, *The use and abuse of historians: Polybios' book XII and our evidence for Timaios*, «Ancient Society», 2009, XXXIX, pp. 1-34.

¹⁵ R. NICOLAI, *Il posto della storia nel mondo antico*, «Storiografia», 2009, XIII, pp. 271-292.

¹⁶ JOS. *C. Ap.* 1. 3.

¹⁷ JOS. *C. Ap.* 1. 27.

Non è dunque fuori luogo che i Greci si siano inorgoglit per il fatto di essere i soli a conoscere i fatti antichi e di tramandarne con precisione la verità? O chi non constaterrebbe facilmente dai loro stessi storici che essi scrivevano senza sapere nulla in modo certo, ma come ciascuno congetturava fossero accaduti i fatti? Per lo più, poi, nel corso delle loro opere si confutano l'un l'altro e sui medesimi avvenimenti non si fanno scrupoli a riferire versioni del tutto opposte. [16] Per quel che mi riguarda, d'altra parte, farei uno sforzo inutile cercando di insegnare a chi ne sa più di me quanto Ellanico si sia discostato da Acusilao riguardo alle genealogie, quanto Acusilao corregga Esiodo, o come Eforo segnali che Ellanico in moltissimi punti mente, e lo stesso fanno Timeo con Eforo, i successori di Timeo con lui, e tutti con Erodoto. [17] Ma nemmeno riguardo alla storia siciliana Timeo ritenne opportuno concordare con i resoconti di Antioco, di Filisto o di Callia. Né si è verificata reciproca concordanza fra gli Attidografi sulla storia attica o fra gli storici di Argo sulla storia argiva. [18] E che bisogno c'è di parlare dei fatti inerenti alle singole città o di eventi di minore rilevanza, quando sulla spedizione persiana e sui relativi accadimenti gli storici che godono della massima considerazione hanno offerto versioni discordanti, e perfino Tucidide è da alcuni accusato di mentire in molti punti, lui che pure sembra scrivere la storia più precisa della sua epoca?¹⁸

Giuseppe è tendenzioso: assimila in un'unica e indistinta categoria autori ben lontani dall'impostazione pragmatica tucididea e polibiana adottata nel *Bj*. In tal modo Eforo, Timeo e gli Attidografi vengono accostati, in modo volutamente acritico, all'epica genealogica esiodea, alla logografia di Ellanico o alla mitografia di Acusilao di Argo. Da Polibio, del resto, Giuseppe aveva appreso che la storiografia era un genere "aperto" che prevedeva diversi filoni, legati solo dal comune denominatore della narratività.¹⁹ Pur conscio di questa eterogeneità della storiografia greca, Giuseppe adotta una strategia che «fa leva» – come ha scritto Luciano Canfora – «sulle contraddizioni tra i vari storici greci ma anche sulle loro reciproche polemiche. Naturalmente il sofisma consiste nel presentare come taccia di menzogna quella che spesso era confutazione di un dato, correzione di una notizia».²⁰

In questa sorta di "catalogo dei mentitori" il peggiore di tutti è Erodoto. Ma nemmeno Tucidide, modello dello stesso Giuseppe nel *Bj*, sfugge alle critiche: pur essendo lo storico più preciso (ἀκριβής) in merito alla storia a lui contemporanea, l'Ateniese è spesso accusato di mentire. Secondo Giuseppe, inoltre, è del tutto illogico (ἄλογον), per i Greci, postulare una conoscenza vera del passato: loro possono al massimo ambire a una certa forma di precisione (ἀκριβεία), mai alla ἀλήθεια. Lo stesso Tucidide ha composto una storia estremamente precisa (ἱστορία ἀκριβεστάτη), ma non ἀληθεστάτη.

E poi c'è il problema della concordanza fra le diverse versioni di un me-

¹⁸ JOS. C. *Ap.* 1. 15-18.

¹⁹ POLYB. 9. 1. 2-5.

²⁰ Cit. L. CANFORA, *Le vie del classicismo: Storia. Tradizione. Propaganda*, Dedalo, Bari 2004, p. 265.

desimo accadimento. Perfino sulla resistenza ai Persiani – evento panellenico per eccellenza – Giuseppe denuncia discrepanze fra gli storici greci. E qui egli tocca un nervo scoperto della storiografia greco-latina, mettendone in rilievo uno dei nodi irrisolti: il fatto, cioè, che per raccontare i fatti più antichi gli storici dovevano spesso rinunciare a forme di conoscenze certe basate sulla autopsia o su testimoni diretti o su documenti, e servirsi, pertanto, di un criterio di verosimiglianza (ὡς ἕκαστοι περὶ τῶν πραγμάτων εἰκάζον). Ma è chiaro che questa procedura prestava regolarmente il fianco ad accuse di soggettivismo e di arbitrarietà.

In *C. Ap.* 1. 26 emerge tutta la distanza fra la nostra concezione della storia e quella di Giuseppe. Il quale, confondendo volontariamente dissenso e falsità, sostiene che i Greci, proprio perché si confutano l'un l'altro, mentono. Invece «è prova di una storia veritiera il fatto che, sulle medesime cose, tutti dicano e scrivano lo stesso». Per Giuseppe, dunque, la ἀλήθεια è la perfetta coincidenza di oralità e scrittura. È un ribaltamento – specioso – di THUC. 1. 22, il quale aveva affermato che la sua ricerca e quindi la stesura della sua opera erano state faticose perché i testimoni avevano dato, sui medesimi fatti, versioni discordanti. Quella συμφωνία che Tucidide non aveva trovato diventa, per Giuseppe, il presupposto e al contempo la massima testimonianza della verità. In definitiva, come ha scritto Eleonora Tagliaferro, c'è – nel *C. Ap.* come in diversi altri autori orientali di epoca imperiale e, più tardi, nei Cristiani – «un comune τόπος anti-greco, che contrappone memoria orale (greca) a memoria scritta (orientale), una verità barbara di antica sapienza (ebraica e fenicia) a una vuota abilità letteraria (δεινότης) greca».²¹

Giuseppe è convinto che gli Ebrei siano superiori ai Greci non soltanto per la storiografia, ma per l'intero assetto etico-culturale: «Le nostre Leggi sono sempre stabilite sui fatti e non sono esposte ai sofismi dei discorsi», come avviene, invece, presso gli Ἕλληνες.²² E ancora: «Il possedere una sola e medesima credenza religiosa e il non differenziarci in nulla gli uni fra gli altri nella vita e nei costumi producono una bellissima concordia (συμφωνία) tra gli uomini».²³ Una concordia che costituisce la sostanza profonda di quel mirabile accordo (θαυμαστή ὁμόνοια) che permette agli Ebrei di essere una comunità solidale e compatta pur essendo dispersi nella Diaspora.

Sia chiaro: quello di Giuseppe è un quadro fin troppo rassicurante e assai lontano dalla realtà storica. L'idealizzazione mira soprattutto a presentare il Giudaismo come un sistema unitario e uniforme anche dopo il 70. In verità, lo

²¹ Cit. E. TAGLIAFERRO, *A proposito della self-presentation dell'Ebraismo: presenze e assenze nel Contra Apionem*, «Mediterranea», 2007, IV, pp. 151-170 (p. 158, testo leggermente modificato).

²² JOS. C. Ap. 2. 292.

²³ JOS. C. Ap. 2. 179.

stesso Giuseppe aveva dimostrato, nel *Bj*, che erano state proprio le divisioni politico-religiose in seno alla Palestina di I secolo d.C. a causare la sconfitta ebraica.²⁴ Il punto è che per continuare a resistere nell'impero dei vincitori senza il Tempio, Giuseppe aveva maturato una sua convinzione: bisognava ostentare unità di fede. Era l'unico modo per completare la difficile missione di salvataggio del Giudaismo.²⁵

V. Lo storico-profeta

Giuseppe non poteva ignorare un'evidenza: le aporie che affliggevano gli storici greci sulla conoscibilità del passato caratterizzavano anche il mondo ebraico. Il problema era già sorto per il *Bj*, nel quale l'autore si era proposto di scrivere sia per gli Ebrei sia per i pagani. Per noi moderni tale duplicità di pubblico implica una necessità: quella di distinguere le strategie attraverso cui Giuseppe ha tentato di presentarsi come narratore affidabile tanto agli occhi degli Ebrei quanto a quelli dei non Ebrei. Riguardo alla storia contemporanea, in particolare, sono due gli strumenti che legittimano Giuseppe di fronte al pubblico greco-latino: autopsia e competenze politico-militari. È evidente l'influenza di Polibio, il quale aveva sostenuto, nel libro XII della sua opera, che per scrivere storia pragmatica non bastava vedere i fatti: bisognava anche saperli comprendere sulla base delle proprie esperienze belliche, diplomatiche e politiche. Giuseppe ripropone l'assunto:

[45] I Greci considerano queste loro opere dei discorsi improvvisati (λόγους ἐσχεδιασμένους), frutto degli intenti di chi li ha scritti; e giustamente hanno la stessa convinzione anche per quanto riguarda gli storici più antichi, perché anche tra gli autori contemporanei vedono che alcuni osano scrivere di fatti a cui non hanno assistito e riguardo ai quali non hanno avuto la premura di informarsi presso coloro che li conoscono. [46] Accade lo stesso anche sulla nostra guerra recente: alcuni hanno pubblicato resoconti storici senza essersi avvicinati ai luoghi e senza essere avanzati sul teatro dell'azione, ma, raccolte un po' di falsità fra quanto avevano udito (ἐκ παρακουσμάτων), hanno oltraggiato senza vergogna il nome della storia. Io, al contrario, sia della guerra nel suo complesso sia di quanto successo in particolare ho scritto un resoconto vero (ἀληθῆ τὴν ἀναγραφὴν ἐποιήσαμην), essendo stato presente di persona a tutti i fatti.²⁶

²⁴ JOS. *Bj* 1. 10.

²⁵ É. NODÉ, *Joséphe restaurateur du Judaïsme après 70*, in *Les judaïsmes dans tous leurs états aux I^{er}-III^e siècles (les Judéens des synagogues, les chrétiens et les rabbins)*. Actes du colloque de Lausanne, 12-14 décembre 2012, a cura di C. Clivaz, S. Mimouni, B. Pouderon, Brepols, Turnhout 2015, pp. 57-72.

²⁶ JOS. *C. Ap.* 1. 45-48.

Giuseppe sta riscrivendo THUC. 1.22 insistendo sulla nozione di totalità: se l'Ateniese si era rifiutato di informarsi dal primo venuto e aveva scelto la faticosa strada dell'indagine, lo storico ebreo risolve il problema dichiarando – speciosamente – di essere stato presente all'intera guerra. E poi, nei paragrafi successivi, avvalora la propria immagine di narratore competente ponendo l'accento sul suo particolare status di combattente e di prigioniero di guerra. Una condizione, questa, che gli permise di vedere quanto accadeva «presso entrambi gli schieramenti», secondo l'espressione di THUC. 5. 26.²⁷ Non è tutto: riguardo all'interrelazione fra ὄψις, ἀκοή e ἀναγραφή, Giuseppe sentenza:

In quel periodo nessun'azione sfuggì alla mia conoscenza. E difatti presi accuratamente nota (ἐπιμελῶς ἀνέγραφον) di ciò che vedevo nell'accampamento romano e di quanto veniva riferito dai disertori, giacché io ero il solo in grado di capirli.²⁸

Presso i lettori ebrei Giuseppe poteva rivendicare credibilità e autorevolezza in virtù di tre elementi: profezia, nobiltà di sangue e immensa παιδεία epicorica. Il primo fattore è decisivo, perché è ai profeti e ai sacerdoti che il Giudaismo affida, secondo Giuseppe, la memoria e la trasmissione del passato. Lo storico ebreo sostiene inoltre di essere in grado di risolvere le incertezze gnoseologiche sul più lontano passato: postula, infatti, l'esistenza di un canone di scritti sacri, frutto dell'attività ispirata dei profeti, in cui sono tramandati «chiaramente» gli eventi di tutte le epoche.

Poiché scrivere storia (τὸ ὑπογράφειν) non è attività che tutti possono svolgere indipendentemente e non vi è alcuna discordanza negli scritti (μήτε τινὸς ἐν τοῖς γραφομένοις ἐνούσης διαφωνίας), ma solo i profeti hanno appreso, per ispirazione divina, i fatti più antichi e lontani e hanno scritto con chiarezza (σαφῶς) quanto si verificò ai loro tempi, è ragionevole, o meglio inevitabile, che presso di noi non vi sono migliaia di libri divergenti e tra loro contraddittori, ma solo ventidue libri che contengono la storia, messa per iscritto, di ogni epoca e ai quali giustamente si crede.²⁹

Per il sacerdote Giuseppe solo le Sacre Scritture possono garantire quella conoscenza chiara che Tucidide aveva prospettato ai suoi lettori.³⁰ Impossibile sapere se tale giudizio fosse condiviso da tutte le comunità ebraiche fuori o

²⁷ THUC. 1. 22 aveva operato una distinzione fra discorsi e fatti, sottolineando l'impossibilità di conoscere tutti i λόγοι e le difficoltà nel trovare gli ἔργα. Giuseppe mira a superare Tucidide rivendicando il carattere totalizzante della sua storia. C. Ap. 1. 55: τοῦ δὲ πολέμου τὴν ἱστορίαν ἔγραψα πολλῶν μὲν αὐτουργὸς πράξεων, πλείστων δ' αὐτόπτης γενόμενος, ὅλως δὲ τῶν λεχθέντων ἢ πραχθέντων οὐδοτιοῦν ἀγνοήσας; «Ma la storia della guerra l'ho scritta perché io stesso sono stato artefice di molte delle azioni narrate e testimone della maggior parte di esse, e perché niente di quanto fu compiuto e detto mi fu ignoto».

²⁸ JOS. C. Ap. 1. 49-50.

²⁹ JOS. C. Ap. 1. 37-38.

³⁰ THUC. 1. 22. 3: ὅσοι δὲ βουλήσονται τῶν τε γενομένων τὸ σαφὲς σκοπεῖν...

dentro l'impero. È arduo perfino comprendere a quali scritti corrispondessero questi ventidue libri.³¹ In *C. Ap.* 1. 39-41 leggiamo che i primi libri di questo canone sono quelli del Pentateuco: essi contengono tremila anni di storia e tutte le Leggi fino alla morte di Mosè. Poi vi sono tredici libri profetici in cui è narrata la storia fino al re persiano Artaserse. Gli ultimi quattro libri contengono inni al Signore e consigli di vita agli uomini.³² Molte le ipotesi ricostruttive e le identificazioni proposte.³³ Un solo dato è certo: la volontà di Giuseppe di screditare i canoni degli storici greco-latini che si stavano formando a quell'epoca contrapponendo ad essi l'insieme delle Sacre Scritture.³⁴ I ventidue libri costituiscono, per l'autore giudeo, il supremo paradigma etico-religioso e, al contempo, la massima espressione della storiografia umana. E quindi «risulta chiara, dai fatti, la reverenza con cui ci accostiamo ai nostri scritti; pur essendo trascorso tanto tempo, nessuno ha osato aggiungere, togliere o modificare alcunché;³⁵ per tutti gli Ebrei, fin dalla nascita, è naturale considerare tali testi decreti divini, ad essi restare fedeli, per essi, se necessario, morire con gioia».³⁶ Giuseppe non era morto *per* la Legge perché – a suo dire – aveva ricevuto un'altra missione: quella di essere profeta *della* Legge.

La strategia argomentativa del *C. Ap.* è dunque chiara: da un lato, Giuseppe corrobora la propria immagine di testimone che ha visto e vissuto gli eventi della guerra romano-giudaica; dall'altro, esalta la propria autorevolezza di scrittore ispirato che degli accadimenti contemporanei e di quelli più antichi ha tramandato per iscritto la memoria. Storici greci e profeti sono il retroterra culturale di Giuseppe: storiografia pragmatica e profezia i suoi campi d'azione. E proprio perché «chi promette agli altri di tramandare fatti veri deve prima conoscerli con esattezza o per avervi preso parte o per esserne stato informato da chi li conosce»,³⁷ Giuseppe si sente in diritto di rivendicare la superiorità del proprio

³¹ Il numero 22 non corrisponde né al canone ebraico né alla Settanta. Forse fa riferimento alle 22 lettere dell'alfabeto ebraico. Giuseppe avrebbe quindi applicato alle Sacre Scritture la pratica ellenistica di indicare i libri dei poemi omerici con le lettere dell'alfabeto greco. Potrebbe confermarlo SEN. *Epist.* 88. 40, il quale, a proposito della prima parola dell'*Iliade*, Μῆνιν, ci informa di una sottile interpretazione elaborata dal «grammatico Apione, vissuto ai tempi di Caligola»: il proemio dell'*Iliade* sarebbe stato scritto da Omero a opera conclusa e incominciato con le lettere μη (= 48) a significare il numero dei libri di cui *Iliade* e *Odissea* insieme constavano. Giuseppe avrebbe dunque ripreso queste suggestioni numeriche applicandole alle Sacre Scritture.

³² Giuseppe sostiene che ogni evento da Artaserse in poi è stato narrato; ammette, però, che agli ultimi libri non si presta particolare fiducia, perché la successione dei profeti non è precisa.

³³ S. MASON, *Josephus on Canon and Scriptures*, in *Hebrew Bible. Old Testament: The History of its Interpretation*, a cura di M. Saebø, I/1: *Antiquity*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1996, pp. 217-235.

³⁴ Sui canoni degli storici antichi, R. NICOLAI, *La storiografia nell'educazione antica*, Giardini, Pisa 1992, pp. 250-328.

³⁵ Come stabilito da *Deut.* 4. 2.

³⁶ *JOS. C. Ap.* 1. 42.

³⁷ *JOS. C. Ap.* 1. 53.

progetto storiografico: dichiara infatti di aver tratto il racconto delle *Aḯ* ἐκ τῶν ἱερῶν γραμμάτων, ossia da quei 22 libri che offrono una verità certa, precisa e immutabile sul più lontano passato; per quanto riguarda il *Bḯ*, invece, sostiene di poter raccontare con precisione il presente perché lo ha visto e lo ha patito e perché ha combattuto.³⁸ Giuseppe è un sacerdote, conosce le Sacre Scritture e quindi la verità sul passato; e, come detto, conosce la verità sul presente.³⁹ «E allora come non reputare tracotanti coloro i quali tentato di gareggiare con me sulla verità?»⁴⁰ Non si tratta di tempo ciclico o di tempo lineare: il punto è che per Giuseppe tutta la storia, la storia vera, quella che coinvolge Dio e gli Ebrei, può essere conosciuta tramite le sue opere.

In conclusione: nel *C. Ap.* Giuseppe rivendica il suo essere scrittore di storia e allo stesso tempo profeta, ossia colui che parla per conto di Dio. È questa la più importante fusione tra oralità e scrittura. Una fusione tutta interna al personaggio: all'apologeta, prima ancora che alla Torah.

³⁸ Giuseppe è convinto di avere qualità di profeta e interprete di sogni e di averle dimostrate non solo nel predire l'impero a Vespasiano, ma anche prima di Iotapata: in *Aḯ* 15. 3 e 17. 43, per esempio, attribuisce il dono della profezia alla scuola dei Farisei di cui aveva fatto parte; per di più, si dichiara discendente del sovrano asmoneo Giovanni Ircano, che era dotato di spirito profetico (*Aḯ* 13. 299; *Bḯ* 1. 68). Fidandosi del proprio talento divinatorio – in *Bḯ* 3. 354 si è definito «un servitore la cui anima è stata scelta da Dio per annunciare il futuro» – Giuseppe può prevedere la vittoria romana e giustificare così la sua scelta di arrendersi e non suicidarsi. Nelle *Aḯ*, circa venticinque anni dopo Iotapata, mirerà a dimostrare che l'ἡγεμονία romana era stata addirittura prevista dai profeti.

³⁹ JOS. *C. Ap.* 1. 54-55.

⁴⁰ JOS. *C. Ap.* 1. 56.

Ripetere nell'orizzonte della scrittura: il caso delle trasposizioni di versi nella sezione escatologica del quinto libro di Lucrezio (*De rerum natura*, 5, 128-141; 351-363)

Manuel Galzerano

Università Degli Studi Roma Tre

Il presente articolo esamina due casi specifici di ripetizioni di gruppi di versi nel *De rerum natura* di Lucrezio. Nella sezione escatologica del quinto libro (vv. 91-415) troviamo infatti due considerevoli blocchi testuali che appaiono anche nel terzo libro (5, 128-141 = 3, 784-797; 5, 351-363 = 3, 806-818). Queste iterazioni non sembrano dovute alla presunta incompiutezza del poema o all'integrazione d'interpolazioni nel testo sin dalle sue edizioni antiche. Al contrario, le trasposizioni permettono al poeta di ripresentare alcune fondamentali conclusioni raggiunte nel terzo libro, dimostrando che esse sono valide sia in riferimento all'escatologia individuale che in relazione all'escatologia cosmica. Tramite il richiamo ad alcuni essenziali principi della fisica epicurea Lucrezio può così sovvertire il binomio "immortalità dell'anima" - "immortalità del cosmo", che rappresenta il centro di gravità della teologia cosmica, sostenuta dalle scuole filosofiche avversarie dell'epicureismo. Alle funzioni didattica e confutativa si sovrappone infine quella strutturale: le iterazioni sono infatti impiegate dal poeta come partizioni "architettoniche", volte a suddividere il testo in unità precise, separando il cuore argomentativo del discorso (vv. 146-350) dal proemio (vv. 91-127) e, al contempo, dal quadro finale (vv. 380-415). Pertanto appare chiaro che un elemento comunemente associato al solo mondo dell'oralità può giocare un ruolo cruciale anche in un poema ormai inserito nell'orizzonte della scrittura.

Lucrezio; De rerum natura, escatologia; ripetizione; intratestualità;

Introduzione

«The concept of repetition does not subsume *all* oral poetry in style or content – except in a sense so wide that the concept becomes meaningless – nor it

is excluded in written poetry»¹. Come evidenziato da queste parole di Finnegan, una contrapposizione troppo frontale e semplicistica tra oralità e scrittura può indurre nell'errore di ascrivere determinati tratti essenziali solo all'una o all'altra, cadendo in un'astrazione arbitraria e non rispondente alla complessità del reale. Lo stesso carattere della ripetitività – non importa se concernente unità minime o ampie sezioni di versi – non può essere acriticamente attribuito alla sola letteratura orale e invece negato alla sfera della letteratura scritta, quasi che a quest'ultima competano unicamente i tratti del *labor limae* e della censura dell'iterazione in nome della *varietas*².

Lungi dall'aspirare a una riflessione teorica e sistematica su tale ampia questione, il presente lavoro si propone di contribuire a essa analizzando un caso concreto di ripetizioni all'interno di un poema latino, il *De rerum natura* di Lucrezio, non più ascrivibile al mondo dell'oralità³. Il poeta romano, infatti, pur operando nell'orizzonte della «written poetry», in un'età successiva alla “rivoluzione culturale” alessandrina, non esita a ricorrere regolarmente alla ripetizione. Come si vedrà, in molti casi l'uso di questo espediente da parte del poeta non sembra costituire un tratto arcaico o arcaizzante, bensì «una precisa strategia espressiva»⁴: la maggior parte delle iterazioni nel poema lucreziano possiedono infatti uno specifico significato, determinato dal contesto di ciascuna di esse⁵.

Il dibattito sulle ripetizioni lucreziane

Il ricorso alla ripetizione pervade il *De rerum natura* a tal punto che Moskalew ha giustamente riassunto tale carattere nella formula «repetitional techni-

¹ «Il concetto di ripetizione non coinvolge *tutta* la poesia orale sotto il profilo stilistico e contenutistico – se non in un senso così ampio da rendere il concetto privo di significato – né può essere escluso nella poesia scritta». R. FINNEGAN, *Oral Poetry. Its Nature, Significance, and Social Context*, Wipf and Stock Publishers, Eugene 2017², pp. 130-133.

² Per quanto concerne il ruolo della ripetizione nella tradizione orale, cfr. *Ibid.*, pp. 126-132.

³ Cfr. ALESSANDRO SCHIESARO, *Problemi di formularità lucreziana*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», 1990, XXIV, pp. 47-70: 50-51; 64. Per quanto concerne la letteratura latina tardo-repubblicana, è tuttavia sempre opportuno tenere conto della «caratteristica orale della recitazione (vuoi pubblica, vuoi privata)» del testo.

⁴ Ivi, p. 52 «Si potrebbe anzi affermare che l'obbiettivo del critico è quasi speculare a seconda che si abbia a che fare con Omero o con Lucrezio e Virgilio. Nel primo caso lo sforzo risiede nell'individuazione dei tratti innovativi, “personali”, a-formulari, mentre per i più moderni autori latini ci si deve chiedere a cosa miri una forma di costruzione di certe parti del dettato che fa sicuramente parte di una precisa strategia espressiva».

⁵ Ivi, p. 62: «si impone [...] una partizione che non sia meramente descrittiva, ma funzionale, attenta cioè a dare il giusto rilievo a una iterazione chiaramente connotata, che mette in evidenza nella singola espressione il riferimento a un codice. La considerazione di effetti stilistici assume un ruolo centrale a proposito di un testo scritto quale il *De rerum natura* o l'*Eneide*. Sono fatti di stile che permettono di apprezzare l'intuitiva differenza di qualità, il diverso effetto sulla soglia di percezione del lettore [...]».

que»⁶. Come evidenza infatti Schiesaro⁷:

Il *De rerum natura* presenta, nella sua totalità, un numero assai elevato di ripetizioni, che interessano porzioni di testo variabili da singole parole a nessi elementari, e ancora ad intere sezioni costituite da più versi. Questa constatazione non resta senza effetto nell'economia generale del poema, poiché il tasso di ripetizione concorre senza dubbio a creare una fisionomia stilistica specifica.

Gli studiosi lucreziani hanno esaminato con interesse tale peculiarità, dando vita a un lungo dibattito sul suo significato. Sovente questo tratto è stato letto in maniera negativa, come una chiara prova dell'incompletezza del *De rerum natura*, dovuta alla prematura morte di Lucrezio, che impedì la revisione definitiva del testo⁸. Alcune delle ripetizioni sono state definite talvolta come mere interpolazioni, già incluse nelle edizioni antiche del poema⁹. Tale interpretazione è ormai associata al nome di Deufert e al suo noto studio *Pseudo-Lukrezisches im Lukrez. Die unechten Verse in Lukrezens „De rerum natura“*, in cui si propone di scartare da 92 passi del poema lucreziano ben 368 versi, considerati spuri¹⁰.

Le ripetizioni sono state però anche oggetto d'interpretazioni di segno opposto. Pare opportuno segnalare, in sequenza cronologica, alcune delle considerazioni più significativi e, rivolgendo particolare attenzione alla questione del ricorrere, all'interno di libri diversi, di ampie sezioni costituite dai medesimi versi, oggetto specifico del nostro esame¹¹. Sin dal 1939, Deutsch propose di leggere le ripetizioni come un espediente didattico teso a mettere in rilievo e a

⁶ WALTER MOSKALEW, *Formular Language and Poetic Design in the Aeneid*, Brill, Leiden 1982, p. 57.

⁷ A. SCHIESARO, *Problemi di formularità lucreziana*, cit., p. 63.

⁸ Ivi, pp. 67-68. Per un riassunto di tale questione, cfr. DAVID BUTTERFIELD, *Some Problems in the Text and Transmission of Lucretius*, in *Latin Literature and its Transmission*, a cura di R. Hunter, S.P. Oakley, Cambridge University Press, Cambridge-New York 2016, pp. 22-53:15-16.

⁹ Naturalmente, il fatto che si ritengano autentiche e deliberate alcune ripetizioni non implica che alter possano essere invece considerate effettive interpolazioni. Si veda, a titolo di esempio, D. BUTTERFIELD, *Some Problems in the Text and Transmission of Lucretius*, cit., p. 26-29.

¹⁰ Cfr. MARCUS DEUFERT, *Pseudo-Lukrezisches im Lukrez, Die unechten Verse in Lukrezens „De rerum natura“*, De Gruyter, Berlin – New York 1996 («Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte. Herausgegeben von Winfried Bühler, Peter Herrmann und Otto Zwierlein», XLVIII). Per una successiva difesa di tale approccio, cfr. MARCUS DEUFERT, *Overlooked Manuscript Evidence for Interpolations in Lucretius? The Rubricated Lines*, in *Latin Literature and its Transmission*, a cura di R. Hunter, S.P. Oakley, Cambridge University Press, Cambridge-New York 2016, pp. 68-87. Tra i predecessori di Deufert pare opportuno segnalare i nomi di Gerhard Müller e Konrad Müller. Per la questione dei versi spuri nel XIX secolo già affrontata da Lachmann, Neumann e Gneisse, cfr. DAVID BUTTERFIELD, *Lucretius Auctus? The Question of Interpolation in the De rerum natura*, in *Fakes and Forgers of Classical Literature: Ergo Decipiatur!*, a cura di J. Martinez, Brill, Leiden-Boston 2014, pp. 15-42: 17.

¹¹ Cfr. JOHN DOUGLAS MINYARD, *Mode and Value in the De rerum natura. A Study in Lucretius' Metrical Language*, Steiner, Wiesbaden 1978, pp. 46-59, che ha dedicato particolare attenzione ai «plurilinear passages repeated in the DRN», contandone ben 39.

corroborare le argomentazioni del poeta¹². Analogamente Bailey evidenziò che oggetto della «repetitional technique» lucreziana sono gli assiomi della visione del mondo epicurea¹³. A partire da queste posizioni, Smith sviluppò una spiegazione più articolata del fenomeno¹⁴:

Such repetitions sometimes show that there is a thought-link between the passages, and recognition of this not only enables us to obtain a fascinating glimpse of the working of the poet's mind, but [...] it is also valuable for the interpretation of the passages concerned [...]. Moreover, a certain amount of repetition is almost inevitable in a scientific work in which the author cannot refer the reader to earlier passages by means of footnotes [...] the desire of hammer home some important points must be behind the repetition of passages.

Altrove Smith definisce addirittura l'iterazione come un espediente propagandistico, capace di imprimere a fuoco certi concetti nella mente dei lettori del poema. Il punto più notevole del suo discorso è tuttavia il seguente: in un testo tecnico antico, sprovvisto di note, la ripetizione è un ottimo mezzo per «riportare» il lettore a conclusioni già dimostrate in precedenza; di qui l'efficace definizione di tali passi quali nessi concettuali («thought link»), quasi dei collegamenti ipertestuali *ante litteram*, finalizzati a gettare ponti tra differenti sezioni del poema.

Contro questa visione «letteraria» del fenomeno della ripetizione in Lucrezio, Ingalls suppose che il poeta avesse scientemente usato le formule come strumento per comporre il proprio testo, pur potendo prescinderne¹⁵. Tralasciando questo punto, non accolto dalla critica successiva, va segnalato il merito di Ingalls di aver esortato ad allargare lo sguardo alla tradizione letteraria nella quale il testo di Lucrezio s'inscrive. Non bisogna infatti dimenticare che il *De rerum natura* è un poema epico-didascalico, che annovera tra i propri modelli Omero, Esiodo ed Empedocle, autori nei quali formule e iterazioni giocano, com'è noto, un ruolo importante¹⁶.

¹² ROSAMUND DEUTSCH, *The Pattern of Sound in Lucretius*, Faculty of Bryn Mawr College, Philadelphia 1939, pp. 46-47.

¹³ CYRIL BAILEY, *Titi Lucreti Cari De rerum natura libri sex*. Edited with Prolegomena, Critical Apparatus, Translation, and Commentary *editio Cyril Bailey*, Oxford University Press, Oxford 1947, (prolegomena) 163.

¹⁴ «Tali ripetizioni mostrano talora che vi è un nesso concettuale tra i passi; riconoscere ciò non solo ci permette l'affascinante esperienza di gettare uno sguardo sui meccanismi della mente del poeta, ma [...] costituisce anche un utile sussidio all'interpretazione dei passi in questione. [...] Inoltre le ripetizioni sono, in una certa quantità, quasi inevitabili in un'opera scientifica in cui l'autore non può rimandare il lettore a passi precedenti per mezzo di note a piè di pagina. [...] Il desiderio di fissare nell'animo alcuni punti fondamentali deve quindi essere la causa delle ripetizioni». F.M. SMITH, *Some Lucretian Thought Processes*, «Hemarthena», 1966, CII, pp. 77-82, 77-78.

¹⁵ WAYNE B. INGALLS, *Repetition in Lucretius*, «Phoenix», 1971, XXV, pp. 227-236. Cfr. *contra* A. SCHIESARO, *Problemi di formularità lucreziana*, cit., pp. 66-67, il quale evidenzia che l'utilizzo di formula da parte di Lucrezio è fattore didattico e «insieme fattore stilistico (perché mette in rilievo certi vocaboli) e risultato di esigenze costitutive del genere cui l'opera appartiene [...]».

¹⁶Cfr. FRANCESCO MONTARESE, *Lucretius and His Sources: A Study of Lucretius*, «De rerum natura»

Ciò non implica però che l'uso lucreziano della ripetizione risponda *in toto* alle medesime logiche proprie dei suoi modelli. Tale punto è stato messo in evidenza da Conte, che ha esaminato il caso più eclatante e noto di «plurilinear repetition» nel *De rerum natura*, ovverosia l'iterazione dei versi 926-950 del primo libro al principio del quarto (4, 1-25), in funzione di proemio¹⁷. Conte ha infatti dimostrato come tale ripetizione non possa essere recusata come un'interpolazione, rispondendo invece a una deliberata strategia, funzionale alla creazione di un "proemio al mezzo". Ci troviamo quindi dinnanzi a una dichiarazione di poetica, svolta con «compositional care» di gusto alessandrino¹⁸.

In anni più recenti si è rivolta nuova attenzione alle iterazioni di versi lucreziane. Gale ha ad esempio suggerito che, tra i modelli della tradizione epico-dascalica che hanno influito su questo aspetto del poema, notevole potrebbe essere la rilevanza di Empedocle, capace, come altri presocratici, di adattare le strutture proprie dell'arcipelago epico (iterazioni incluse) a un discorso filosofico¹⁹. Parallele a questi argomenti di Gale sono le considerazioni di Markovic, il quale ha messo in luce come il *De rerum natura* sia anche versificazione latina del grande trattato *Sulla natura* di Epicuro. Anche su questo fronte le iterazioni lucreziane potrebbero trovare un precedente, in quanto il *magnum opus* di Epicuro era celebre proprio per l'aspetto della ripetitività²⁰. Parimenti, Butterfield ha messo in rilievo come numerose ripetizioni del *De rerum natura* debbano essere intese come autentiche («Lucretius' own intended repetitions»), data la loro indiscutibile pertinenza nei contesti di occorrenza, pur non escludendo il probabile intento del poeta di eliminare, ridurre o modificare parte di esse nella mancata revisione finale del testo²¹.

I 639-920, De Gruyter, Berlin-Boston 2012, p. 253.

¹⁷ A proposito di questo passo cfr. MONICA GALE, *Lucretius and Previous Poetic Traditions*, in *The Cambridge Companion to Lucretius*, a cura di S. Gillespie, P. Hardie, Cambridge University Press, Cambridge 2007, pp. 59-75; M. DEUFERT, *Pseudo-Lukrezisches im Lukrez, Die unechten Verse in Lukrezens „De rerum natura“*, cit.; STRATIS KYRIAKIDIS, *Lucretius' DRN 1.926-950 and the Proem to Book 4*, «The Classical Quarterly», 2006, LVI, 2, pp. 606-610; D. BUTTERFIELD, *Some Problems in the Text and Transmission of Lucretius*, cit., pp. 24-25.

¹⁸ GIAN BIAGIO CONTE, *Proems in the Middle*, in ID., *The Poetry of the Pathos. Studies in Virgilian Epic*. Edited by Stephen J. Harrison, Oxford University Press, Oxford-New York 2007, pp. 219-232: 231.

¹⁹ M. GALE, *Lucretius and Previous Poetic Traditions*, cit., pp. 60-61.

²⁰ Cfr. DANIEL MARKOVIC, *The Rhetoric of Explanation in Lucretius' De rerum natura*, Brill, Leiden-Boston 2008 (« Mnemosyne Supplementum », 294), p. 69.

²¹ D. BUTTERFIELD, *Lucretius Auctus? The Question of Interpolation in the De rerum natura*, cit., p. 33. A proposito dell'auspicio di Butterfield per la pubblicazione di uno studio sistematico di questo fenomeno, segnalo il lavoro di prossima pubblicazione (e che non mi è stato possibile consultare) di ABIGAIL KATE BUGLASS, *Repetition and Internal Allusion in Lucretius' De rerum natura*, Oxford 2015.

Le più ampie ripetizioni di versi nella sezione escatologica del quinto libro

Come si è accennato, scopo di questo articolo non è quello di svolgere un discorso sistematico sulle ripetizioni di versi nel poema lucreziano, bensì l'esame di un caso specifico: questa indagine permetterà nondimeno di trarre alcune conclusioni a proposito della «repetitional technique» lucreziana²². La scelta è ricaduta sulle due più ampie ripetizioni di versi presenti all'interno della trattazione cosmico-escatologica del quinto libro (vv. 91-415). Questa sezione rappresenta un campione ideale, data la sua estensione ridotta (324 versi), ma, al contempo, sufficiente per determinare un'unità autonoma nel tessuto del libro. Si tratta per giunta di un passo fondamentale nell'economia del *De rerum natura*: esso costituisce infatti la grande apertura dottrinale della diade finale del poema. Inoltre, questi versi sono destinati alla dimostrazione della mortalità del mondo, tema che, come evidenziato già da Ovidio, rappresenta uno dei messaggi centrali del testo²³. In una sezione di tale rilevanza, le ripetizioni di versi assumono un ruolo non secondario: come si vedrà, esse permettono infatti a Lucrezio di spiegare al proprio lettore che le conclusioni raggiunte nei libri precedenti siano valide anche quando la trattazione si allarga ai destini del mondo. È ora il momento di esaminare i due casi in questione.

Caso I: Lucr. 3, 784-797 = 5, 128-141

- 128 Come gli alberi non possono nascere in cielo, né le nubi
nelle acque salmastre, né i pesci vivere nei campi,
130 né il sangue scorrere nel legno o un liquido sgorgare dai sassi,
ma è fermamente stabilito dove ogni cosa cresca o risieda,
così la natura dell'animo non può sorgere da sola
fuori dal corpo, né sussistere distaccata da nervi e sangue.
Se infatti lo potesse, ne vedresti molto prima l'energia vitale
135 risiedere nel capo, negli omeri, o giù nei talloni,
e possedere consuetamente la facoltà di nascere in qualsiasi parte,
ma infine rimanere nell'uomo che è quasi il suo stesso involucro.
Ma poiché è anche stabilito e appare predisposto
nel nostro corpo il luogo ove l'anima e l'animo
140 possano esistere e crescere separati, tanto più si deve negare
che possano sussistere fuori da tutto il corpo e dalla forma vivente²⁴,

²² Questa ricerca riprende e sviluppa l'analisi dei vv. 91-415 del quinto libro svolta nella mia tesi dottorale (MANUEL GALZERANO, *Ruet moles et machina mundi. La fine del mondo nel De rerum natura*, Roma 2017).

²³ Cfr. Ov. *am.* 1, 15, 23; *trist.* 2, 425.

²⁴ *Sicut in aethere non arbor, non aequore salso / nubes esse queunt neque pisces vivere in arvis / nec cruor in lignis neque saxis sucus inesse. / Certum ac dispositumst ubi quicquid crescat et insit. / sic animi natura nequit sine corpore oriri / sola neque a nervis et sanguine longius esse. / Quod si*

nelle friabili zolle della terra o nella fiamma del sole
 o nell'acqua oppure nelle alte regioni dell'etere.
 Non sono fornite pertanto di senso divino,
 145 poiché non possono disporre di autonomo spirito vitale²⁵.

I versi appena citati trovano spazio subito dopo l'introduzione alla sezione escatologica del quinto libro (vv. 91-127)²⁶. Con l'esclusione della 'coda' dei vv. 142-145, che integra il passaggio nel contesto di questa sezione, i medesimi versi appaiono anche nel terzo libro (3, 784-797). Pare opportuno prendere le mosse proprio da quest'ultimo. Ci troviamo infatti nella parte conclusiva della grande dimostrazione lucreziana della mortalità dell'anima (vv. 417-829): in questa sezione (vv. 784-829) il poeta inserisce le argomentazioni più persuasive allo scopo di provare la vanità di ogni timore o speranza d'immortalità. L'importanza dei versi iterati consiste nel fatto che al loro interno Lucrezio spiega che l'esistenza dell'anima è necessariamente vincolata a quella del corpo umano. Dunque immaginare un'anima senza corpo corrisponderebbe a cadere nell'assurdo e non è un caso che il poeta apra il passo con una serie di *adynata* (vv. 784-786): non vi è esistenza per noi al di fuori di questo effimero connubio.

Come si è detto, la medesima dimostrazione è trasposta dal poeta nei vv. 128-141 del quinto libro. Il tema di questa sezione non è più il destino individuale, ma la natura mortale del mondo. Se nel terzo libro il blocco di versi era impiegato in sede conclusiva, qui esso trova spazio in sede iniziale. Dopo aver annunciato che il mondo è destinato a crollare (vv. 91-109), Lucrezio si volge a criticare la tesi opposta, secondo cui il cosmo intero è un essere vivente, divino e, di conseguenza, eterno (vv. 114-116). La confutazione lucreziana poggia innanzi tutto su un argomento: gli elementi del mondo non possono essere ritenuti divini ed

posset enim, multo prius ipsa animi vis / in capite aut umeris aut imis calcibus esse / Posset et innasci quavis in parte soleret, / tandem in eodem homine atque in eodem vase manere. / Quod quoniam nostro quoque constat corpore certum / dispositumque videtur ubi esse et crescere possit / sorsum anima atque animus, tanto magis infitiandum / totum posse extra corpus formamque animalem [...]. I versi del libro III sono pressoché i medesimi, con le seguenti differenze: in 3, 784 il verso si apre con *denique* e si chiude con *aequore in alto*, mentre in 5.128 si apre con *sicut* e chiude con *aequore salso*. In 3, 797 il verso chiude con *durare genique*, laddove in 5, 141 chiude con *formamque animalem*, proseguendo il discorso sin al v. 145. La ripetizione è infatti definita da JOHN DOUGLAS MINYARD, *Mode and Value in the De rerum natura. A Study in Lucretius' Metrical Language*, Steiner, Wiesbaden 1978, pp. 46-48 come «varied repetition».

²⁵ Sia per questo passo sia per quelli citati più avanti, la traduzione scelta è quella di Luca Canali in LUCA CANALI, *Tito Lucrezio Caro, La natura delle cose*, Introduzione di Gian Biagio Conte, traduzione di Luca Canali, Testo e commento a cura di Ivano Dionigi, Testo latino a fronte, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 2000. Il testo di riferimento è quello di Bailey.

²⁶ Il caso è analizzato da M. DEUFERT, *Pseudo-Lukrezisches im Lukrez, Die unechten Verse in Lukrezens „De rerum natura“*, cit., pp. 104-109, che giunge all'estrema conclusione, di rigettare i vv. 126-145. Egli li ritiene infatti non pertinenti né persuasivi in questo contesto di apertura della sezione escatologica (cfr. pp. 106-107) e li considera "saldati" da un interpolatore ai vv. 124-124 mediante l'aggiunta della 'coda' dei vv. 142-145.

eterni, perché non sono neppure provvisti di vita (vv. 122-125). A questo punto egli reinserisce i versi del terzo libro a proposito della necessità che l'anima non sia immaginabile disgiunta da un corpo *umano*; il poeta conclude che tanto più inconcepibile è l'esistenza di un'anima divina nella terra, nel mare o in cielo: il mondo non può essere divino, visto che non è neppure dotato di vita.

Anziché fuori contesto e priva di persuasività, questa ripetizione sembra collocata nel luogo giusto e al momento giusto. Essa permette infatti a Lucrezio di richiamare le conclusioni raggiunte nel terzo libro a proposito del connubio inestricabile tra anima e corpo. Tali considerazioni risultano utilissime nel nuovo contesto cosmico-escatologico, poiché dimostrano l'assurdità dell'idea che il mondo sia provvisto di vita e divino, fondamento necessario alla dottrina nemica dell'eternità del cosmo. Come può infatti sussistere un'*anima mundi* se non si può parlare di anima al di fuori del corpo umano? La prova della mortalità dell'anima individuale diviene così strumento per minare uno dei principi cardine della teologia cosmica comune ai principali avversari di Lucrezio²⁷.

Caso 2: 3.806-818 = 5.351-363

Inoltre tutte le cose destinate a durare in eterno,
 è necessario o che possano respingere gli urti e siano impenetrabili
 a tutto ciò che potrebbe scomporre l'interna coesione di parti
 per la loro solida sostanza, simile a quella degli elementi
 355 costitutivi della materia, di cui ho già spiegato la natura;
 o possiedano la facoltà di sfidare il perenne fluire delle ere,
 in quanto non soffrono degli urti – tale è il vuoto
 che rimane sempre intatto e non risente affatto di colpi -;
 o in quanto non v'è all'intorno altra estensione di spazio,
 360 dove sia consentito a esse d'involarsi e dissolversi,
 - è questo il caso dell'eterno universo -: fuori non c'è luogo
 disponibile alla loro dispersione, né corpi che possano
 gettarsi su di loro e dissolverle con irresistibile urto²⁸.

Le analogie tra questo nuovo caso e quello precedente sono numerose e notevoli. Ancora una volta, questo esteso gruppo di versi trova spazio al contempo

²⁷ A proposito degli obbiettivi polemicici di Lucrezio in questo passo, cfr. MANUEL GALZERANO, *Machina mundi: significato e fortuna di una iunctura da Lucrezio alla tarda antichità*, «Bollettino di Studi Latini», 2018, XLVIII, 1, pp. 10-34: 11-16.

²⁸ *Praeterea quaecumque manent aeterna necessust / aut, quia sunt solido cum corpore, respuere ictus / nec penetrare pati sibi quicquam quod queat artas / dissociare intus partis, ut materiai / corpora sunt, quorum naturam ostendimus ante, / aut ideo durare aetatem posse per omnem, / plagarum quia sunt expertia, sicut inane est, / quod manet intactum neque ab ictu fungitur hilum, / Aut etiam quia nulla loci fit copia circum, / quo quasi res possint discedere dissoluique, / sicut summarum summa est aeterna, neque extra / qui locus est quo dissiliant neque corpora sunt quae / possint incidere et valida dissolvere plaga.* La ripetizione è definita come «exact repetition» da J. D. MINYARD, *Mode and Value in the De rerum natura. A Study in Lucretius' Metrical Language*, cit., pp. 46-48.

nel terzo e nel quinto libro del poema lucreziano²⁹. Per giunta, ancora una volta, il passo del terzo libro è costituisce parte della conclusione della dimostrazione della mortalità dell'anima. Anzi, questi versi sono collocati soltanto otto versi dopo i versi sopracitati (vv. 806-818). Si tratta di un blocco fondamentale, volto a dissipare ogni residua fede nell'immortalità individuale ribadendo che nell'universo lucreziano esclusivamente gli atomi, il vuoto e l'universo stesso possono essere ritenuti eterni. La riaffermazione delle condizioni di eternità dei principi fisici appena citati è dunque funzionale alla dimostrazione della non-eternità dell'essere umano e della sua anima, mero aggregato atomico destinato a dissolversi.

All'interno del quinto libro, invece, lo sguardo del poeta abbraccia ormai il *mundus* nella sua interezza, mostrando che esso è soggetto a distruzione, insieme a tutti gli elementi che lo costituiscono (vv. 235-323). A questo punto Lucrezio si avvale del modello analogico fornito dal corpo umano: le catastrofi cosmiche possono essere comparate alle diverse malattie che potrebbero prima o poi condurre un uomo alla morte (vv. 343-350):

tanto più devi riconoscere, vinto, che la terra
e il cielo avranno in futuro la loro finale rovina.

345 Infatti quando le cose soggiacevano a così gravi malanni e pericoli,
se in quel momento si fosse abbattuta su di loro una forza più funesta,
si sarebbero dissolte crollando in immense macerie.
Né in altro modo ci avvediamo di essere mortali,
se non perché ci ammaliamo a vicenda degli stessi morbi

350 di coloro che la natura volle privare della vita.

L'analogia tra escatologia individuale ed escatologia cosmica favorisce dunque il richiamo ai versi del terzo libro, che non a caso trova spazio subito dopo queste considerazioni. Il lettore può così rammentare quelle fondamentali condizioni d'eternità che escludevano una sopravvivenza dell'anima, per applicarle poi anche al mondo. Mi pare rilevante sottolineare il fatto che in entrambi i libri l'esposizione di queste leggi fisiche viene collocata in posizione conclusiva, con l'evidente compito di fungere da argomento finale e, al contempo, di riepilogare le leggi cosmiche rivelate nella prima diade del poema³⁰.

²⁹ Il caso è esaminato da M. DEUFERT, *Pseudo-Lukrezisches im Lukrez, Die unechten Verse in Lukrezens „De rerum natura“*, cit., pp. 72-80, che in questo caso è dell'opinione (inversa rispetto a quella precedente) che i versi siano ben situati nel quinto libro e invece interpolati nel terzo proprio a partire dal quinto. La ripetizione è invece considerata deliberata e genuina da D. BUTTERFIELD, *Lucretius Auctus? The Question of Interpolation in the De rerum natura*, cit., p. 33 n. 61.

³⁰ Sul ruolo e le caratteristiche dei quadri conclusivi lucreziani, in particolare in relazione all'escatologia cosmica, cfr. MANUEL GALZERANO, *Ending with World Destruction: a Closures Device in Lucretius' De Rerum Natura and its Influence on Later Latin Poetry*, «Graeco-Latina Brunensia», 2017, XXII, pp. 43-55: 44-45.

Il significato delle ripetizioni

Come si è visto, la sezione dei vv. 784-829 del terzo libro costituisce una delle tappe essenziali del percorso di apprendimento compiuto dal lettore del poema. La scelta di Lucrezio di riproporre gruppi di versi provenienti da questo blocco all'interno del quinto libro appare quindi del tutto comprensibile, perché permette al poeta di mostrare che il corpo dell'uomo e il corpo del mondo si trovano sul medesimo *continuum*: entrambi sono infatti aggregati atomici, la cui differenza è meramente quantitativa. Anche la scelta di suddividere i versi del terzo libro in due parti, distribuendoli poi in due posizioni differenti, appare rilevante e densa di significato: il primo blocco permette infatti a Lucrezio di escludere sin dal principio che il mondo abbia una natura divina, stroncando sul nascere ogni visione provvidenzialistica. Il secondo gruppo costituisce invece un'utile ricapitolazione, che permette al poeta di tornare alle verità da cui aveva preso le mosse nella prima diade: solo gli atomi, il vuoto e l'universo sono eterni. Appare dunque chiaro che i blocchi di versi ripetuti non rappresentano un «corpo estraneo» bensì dei punti salienti dell'argomentare lucreziano, che consentono di estendere le spiegazioni relative all'individuo a un livello più alto, riferendole al mondo. Le riprese hanno anche un'utilità "retroattiva": infatti, la confutazione del provvidenzialismo e della divinizzazione del cosmo rafforza ulteriormente le conclusioni raggiunte in precedenza a proposito del destino individuale. L'inesistenza di divinità pronte a punire o premiare l'uomo rende assurda l'idea di una sopravvivenza dell'anima oltre la morte.

Il caso analizzato sembra dunque confermare la tendenza della critica lucreziana a una rivalutazione delle ripetizioni di versi, comprese quelle più ampie. Chiaro è infatti in questo caso l'intento di "fissare" nella mente del lettore alcuni concetti nodali della fisica epicurea e al contempo, come aveva intuito Smith, di creare dei nessi concettuali tra diverse sezioni del poema, facilitando il percorso conoscitivo intrapreso dal lettore. Possiamo anzi aggiungere che le ripetizioni sono usate dal poeta come strumento confutativo, capace di sovvertire l'edificio della teologia cosmica sin dalle fondamenta. Difatti il cuore del pensiero pitagorico-platonico consiste proprio nella doppia affermazione dell'immortalità dell'anima individuale e del cosmo e nel meccanismo analogico del *Makranthropos*, ovvero il rispecchiamento nella relazione tra corpo e anima individuali da un lato e corpo e anima "divina" del mondo dall'altro. Le ripetizioni lucreziane mostrano invece come i medesimi argomenti possano essere impiegati per negare tanto l'uno quanto l'altro principio. La mortalità dell'anima diviene prova della mortalità del mondo. Come Epicuro, Lucrezio sovverte dunque l'equazione avversaria: tanto il corpo umano quanto il mondo sono dei meri esempi di aggregato atomico destinati a dissolversi.

Le ripetizioni svolgono poi un altro ruolo importante: esse consentono al poeta di evidenziare che le verità etiche raggiunte nel terzo libro in riferimento all'escatologia individuale, sono valide anche quando si allarga la prospettiva all'escatologia cosmica. Nel terzo libro Lucrezio aveva infatti sottolineato che la mortalità dell'anima implica l'inesistenza di un aldilà, traendo la conclusione che il timore della morte risulta vano. È la *religio* a portare l'Acheronte sulla terra, rovinando il presente degli uomini con il timore di un futuro che non sopraggiungerà mai. Non si può non citare il finale delle *Città invisibili* di Italo Calvino, lettore attento del poema lucreziano: «l'inferno dei viventi non è qualcosa che sarà; se ce n'è uno, è quello che è già qui, l'inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme»³¹. Parimenti, l'esistenza di una *religio* cosmica, che rende il mondo una divinità immortale o comunque una creazione degli dèi, posta sotto il loro incontrastabile dominio, condurrebbe nuovamente l'umanità ad un'angoscia inerme. Accettando la propria mortalità e la mortalità del mondo, così come l'assenza di divinità agenti nel nostro mondo, l'uomo può invece pervenire a quella perfetta imperturbabilità che è la chiave di una vita serena. Il messaggio di fondo rivolto al lettore è che la "medicina" prospettata nel terzo libro, ovvero sia il principio che «la morte non è nulla per noi e non ci riguarda in alcun modo»³², è valida anche quando constatiamo la morte "cosmica": pertanto, l'uomo può essere felice a prescindere dal destino del mondo. Richiamando il ritratto oraziano del saggio: «se pure il mondo crollasse in frantumi, / impavido lo colpiranno le sue rovine»³³.

Prima di concludere, pare necessario rilevare un ultimo punto. L'esame svolto sembra addurre conferme all'opinione di quanti interpretano le ripetizioni presenti nel poema come un segno di «compositional care» da parte di Lucrezio, quasi un elemento strutturale e strutturante nell'economia del *De rerum natura*. La sezione escatologica del quinto libro viene infatti solitamente suddivisa in tre parti: introduzione (vv. 91-110), attacco alle dottrine creazionistiche e provvidenzialistiche a proposito del mondo (vv. 111-234), confutazione dell'eternità cosmica (vv. 235-415). Tale suddivisione espone il poeta alla critica di aver strutturato la trattazione con poca cura: i vv. 111-234 paiono infatti una divagazione troppo estesa, che ritarda notevolmente la vera e propria dimostrazione della mortalità del mondo (vv. 235-415). Tuttavia l'analisi delle ripetizioni permette una diversa suddivisione, sintetizzata nella seguente tabella:

³¹ ITALO CALVINO, *Le città invisibili*, Torino, Einaudi 1978, p. 170.

³² LUCR. 3, 830 *nil igitur mors est ad nos neque pertinet hilum*.

³³ HOR., *carm.* 3, 3, 7-8 *si fractus inlabatur orbis, / inpavidum ferient ruinae*. Non si dimentichi però anche l'elogio virgiliano di Lucrezio in *georg.* 2, 490-492.

Una nuova partizione della sezione escatologica

Versi	Funzione
91-127	Proemio alla sezione escatologica: la Gigantomachia filosofica intorno all'eternità del mondo
128-145	Ripresa iniziale dal terzo libro: non vi può essere anima fuori dal corpo umano; il mondo non è vivo e dunque non può essere divino ed eterno.
142-350	Cuore argomentativo della sezione: confutazione del creazionismo provvidenzialistico e dell'eternità cosmica
351-379	Ripresa conclusiva dal terzo libro: il mondo, come l'anima, non risponde alle condizioni di eternità, proprie solo degli atomi, del vuoto e dell'universo
380-415	Miti escatologici finali: Fetonte e il diluvio

Le due ripetizioni dal terzo libro, che presentano un'estensione pressoché analoga (rispettivamente 14 e 13 versi), permettono infatti a Lucrezio di creare due cesure nette all'interno di questa sezione, separando da un lato il "proemio" della sezione escatologica (che occupa 36 versi) e dall'altro il quadro finale di essa (che occupa 35 versi). Proemio e conclusione sono infatti due porzioni del testo che andrebbero considerate a parte, perché volte non tanto all'argomentazione quanto a "stupire" il lettore con annunci e scenari apocalittici: non pare un caso che esse siano infatti occupate dai miti escatologici della Gigantomachia da un lato e di Fetonte e del diluvio dall'altro. Al centro si trova il cuore argomentativo della sezione diretto tanto contro il creazionismo e provvidenzialismo platonici e stoici (vv. 146-234) quanto contro l'eternità cosmica di matrice peripatetica (vv. 235-350). Sarebbe forse il momento di abbandonare l'idea che i vv. 110-234 rappresentino una divagazione ipertrofica, prova di una struttura mal calibrata.

Conclusione

I due casi più notevoli di ripetizione di versi nella sezione escatologica del quinto libro non sono necessariamente imputabili a mancanza di revisione da parte del poeta o a interpolazioni successive; questi passi possono essere infatti interpretati come risultato di una strategia volta a collocare le iterazioni in posizioni cruciali del testo, cosicché esse possano fungere da «spina dorsale» dell'argomentare lucreziano³⁴. Nell'economia dell'intera sezione, le ripetizioni

³⁴ Per la prima serie di versi ripetuti quale sezione di apertura, cfr. MARKOVIC, *The Rhetoric of Explanation in Lucretius' De rerum natura*, cit., p. 69.

contribuiscono a creare un insieme coerente, con un preciso inizio, un corpo centrale, una conclusione. Senza di esse, la sezione escatologica risulterebbe più disunita e disarticolata. Se formalmente le iterazioni sembrano rimandare al mondo orale dell'arcipelago epico-didascalico, nei fatti esse sembrano utilizzate con spirito alessandrino, permettendo a Lucrezio di creare nessi intratestuali e di organizzare la propria esposizione secondo precise partizioni architettoniche. Non solo una funzione didattica e confutativa, quindi, ma anche una funzione organizzativa che sottende un piano espositivo ben preciso. Lucrezio appare pertanto ben consapevole che gli *elementa* del discorso funzionano in modo analogo agli *elementa* del nostro mondo fisico, in un perfetto rispecchiamento tra *res* e *verba*³⁵. Questo non vale soltanto per singole lettere o parole, ma addirittura per ampi gruppi di versi che, inseriti in un nuovo tessuto, s'illuminano di nuovi significati: «tanto possono le lettere, solo a mutarne l'ordine»³⁶.

³⁵ Cfr. Lucr. 2, 1021-1022 «appena variano gli incontri, / i moti, l'ordine, la posizione, le forme della materia, / anche i corpi stessi devono mutare» (*concursum motus ordo positura figurae / cum permutantur, mutari res quoque debent*). Si veda l'analisi di questi versi in S. KYRIAKIDIS, *Lucretius' DRN 1.926-950 and the Proem to Book 4*, cit., p. 607. Si veda pure J. D. MINYARD, *Mode and Value in the De rerum natura. A Study in Lucretius' Metrical Language*, cit., p. 51 e infine CARLO SANTINI, *Sulla ripetizione in Lucrezio: la legge suprema e la metafora della pietra di confine*, «Giornale italiano di filologia», 2012, LXIV, 3, pp. 83-98: 84 «Lucrezio [...] ha istituito il paragone tra gli atomi, creatori di ogni cosa, e le lettere dell'alfabeto, che, analogamente a questi, con il variare dell'ordine producono un universo di suoni, segni e significati. Se lo scrittore è posto di fronte ad un disegno creativo che gli strappa un'esclamazione di convinta meraviglia per la capacità di produrre tante variazioni (I, 827 *tantum elementa queunt permutato ordine solo*), si determina nel lettore una circolarità tra realtà fisica e realtà linguistica [...]».

³⁶ Lucr. 1, 827 *tantum elementa queunt permutato ordine solo*.

Gli inizi dell'uso scritto del siriano. Dinamiche tra scrittura e oralità e la nascita di una nuova cultura letteraria

Emanuele Zimbardi

Sapienza – Università di Roma e Freie Universität Berlin

Il dialetto della città di Edessa (nella provincia mesopotamica dell'Osroene) inizia a comparire come varietà scritta dal primo secolo d.C., dapprima su iscrizioni e documenti, poi nella letteratura. Il fenomeno della promozione di un dialetto locale a lingua scritta e letteraria, in un'area dell'impero romano dove la lingua e la cultura greca predominavano da molti secoli, si può spiegare alla luce di complesse dinamiche tra oralità e scrittura in cui concorrono diversi fattori socio-culturali: un rapporto di competizione e di assimilazione col greco, la diffusione del cristianesimo, l'emergere di élites colte locali che vogliono manifestare la propria autonomia riaffermando il legame con la terra d'origine. Le dinamiche tra le tradizioni orali e la loro fissazione scritta sono anche alla base di due tra le prime opere letterarie siriane: la *Doctrina Addai* e il *Libro delle leggi dei paesi*.

Siriano, Edessa, Addai, Bardesane, aramaico, dialetto, lingua letteraria, greco, cristianesimo

Il siriano: da varietà parlata a lingua scritta nel corso del primo millennio a.C.

Il presente contributo indaga l'influenza della lingua parlata e delle tradizioni orali sulle prime opere letterarie in lingua siriana, cercando di rintracciare le ragioni che hanno portato alla scelta culturale di promuovere il siriano da forma dialettale di una specifica area mesopotamica a lingua letteraria, usata in una vasta zona dell'impero romano orientale e dell'impero persiano.

Il siriano era in origine la varietà locale di aramaico parlata in Mesopotamia settentrionale, precisamente nella città di Edessa e nella circostante regione dell'Osroene. In lingua locale, tale città è nota dalle fonti come Urhai/Orhai;

oggi la città fa parte politicamente della Turchia e ha assunto il nome turco di Şanlı Urfa. La regione era abitata da genti arameofone sin dagli inizi del primo millennio a.C., come testimoniano le numerose iscrizioni in aramaico antico ritrovate¹. Lasciando da parte lo spazio cronologico compreso all'incirca tra il mille e il 300 a.C. (durante il quale l'aramaico assunse anche per un certo periodo il ruolo di lingua franca dell'impero assiro, prima, e di quello achemenide in seguito), un momento storico fondamentale per comprendere la nascita e lo sviluppo del siriano si situa tra la fine del quarto e l'inizio del terzo secolo. Nel 303-302 la dinastia greca dei Seleucidi, erede di una parte dell'impero conquistato da Alessandro Magno vari decenni prima, invase Urhai: il re Seleuco I Nicator la ribattezzò con il nome greco di Edessa.² In seguito alla conquista seleucide, iniziò nella città e nella regione un processo di ellenizzazione, che toccò anche il livello linguistico: il greco e l'aramaico locale iniziarono a interagire nella vita quotidiana e nell'uso pubblico e ufficiale, finché in quest'ultimo ambito la grecizzazione dell'amministrazione seleucide si impose sull'uso aramaico precedente. Benché il siriano non fosse più utilizzato come lingua ufficiale, esso non fu del tutto sradicato dalla regione, ma rimase sempre vivo, tanto da poter riemergere come varietà scritta qualche secolo dopo.

Purtroppo, non disponiamo di testimonianze scritte certe di siriano fino all'inizio del primo secolo d.C. Si può però ipotizzare che questa lingua conobbe un *revival* di prestigio politico intorno agli anni quaranta del secondo secolo a.C. Poco prima della sconfitta di Antioco VII Sidete durante la spedizione partrica del 130-129, una stirpe arameofona (di etnia nabatea³ o araba⁴) riprese il controllo di Edessa, fondandovi un regno indipendente dall'impero seleucide. Tale stirpe, il cui fondatore è noto da fonti locali col nome di Aryu, stabilì una vera e propria dinastia arameofona (gli "Abgaridi", dal nome Abgar, utilizzato per designare i vari regnanti), che recuperò il controllo originario sull'Osroene. Probabilmente con lo scopo di rafforzare la propria autorità su una regione controllata per quasi due secoli da genti greche, i nuovi dominatori rivitalizzarono ideologicamente l'uso della lingua parlata dalla popolazione promuovendola a lingua scritta in ambito pubblico e ufficiale, su epigrafi e documenti⁵. L'impiego del siriano in Osroene all'epoca abgaride non doveva essere dissimile dall'utilizzo del locale dialetto aramaico in altri importanti centri arameofoni contemporanei: «As at Palmyra and Hatra, Edessa's temples and public buildings were undoubtedly full of sculptures and inscriptions referring to its ruling dynasty

¹ D. SCHWIDERSKI, *Die alt- und reichsaramäischen Inschriften. The Old and Imperial Aramaic Inscriptions*, II, De Gruyter, Berlin-New York 2004.

² J. B. SEGAL, *Edessa. "The Blessed City"*, Clarendon Press, Oxford 1970, pp. 5-8.

³ *Ibid.*: 16.

⁴ J. HEALEY, *The Edessan milieu and the birth of Syriac*, «Hugoye», 2011, II, pp. 115-127: 117.

⁵ *Ibid.*: 123.

and distinguished families, but this material is almost completely lost»⁶.

Le prime testimonianze scritte in siriano: epigrafi e documenti dal primo al terzo secolo d.C.

Per quanto riguarda le prime testimonianze scritte di siriano a noi pervenute, vi è un gruppo di iscrizioni comprese in un arco cronologico tra gli inizi del primo secolo d.C. e la metà del terzo secolo. L'iscrizione più antica è datata al 6 d.C. e, significativamente, viene dalla periferia del regno di Osroene, dalla sponda occidentale dell'Eufrate: un indizio del fatto che il dialetto locale edesseno avesse già conosciuto una vasta diffusione epigrafica in zone molto lontane dalla capitale. Le iscrizioni, raccolte da Han Drijvers e John Healey⁷, costituiscono un gruppo coeso dal punto di vista della varietà linguistica, che i due studiosi definiscono "Old Syriac". Si tratta di una forma di aramaico in caratteri siriani che presenta divergenze e analogie tanto con il siriano classico (noto nei testi letterari e nelle iscrizioni successive al terzo secolo) quanto con l'aramaico d'impero utilizzato nei secoli precedenti l'invasione seleucide, ma che doveva essere ancora vivo nell'amministrazione del regno partico degli Arsacidi⁸.

Un altro gruppo di testimonianze scritte è rappresentato da pochi documenti notarili su papiro, databili alla prima metà del terzo secolo. Si tratta di ritrovamenti eccezionali, localizzati nel sito di Dura Europos (un centro multilingue del tardoantico, al confine tra impero romano e impero persiano) e nell'area del corso del medio Eufrate (dove il fiume arriva quasi a sfiorarsi con il Tigri). Dal primo gruppo di ritrovamenti, tra i vari documenti in prevalenza greci ve n'è uno solo scritto in siriano⁹. Il secondo gruppo è noto col nome di "archivio dell'Eufrate" ed è costituito da 21 documenti che rimandano a diverse località collocate in Siria (come Antiochia), in Osroene (Edessa) e nel nord della Mesopotamia (ad esempio, Marcopoli e Carre). La collezione fu pubblicata negli anni ottanta del secolo scorso, senza indicazione precisa delle modalità di reperimento del materiale; dei 21 documenti, la maggior parte è in greco, mentre solo due sono interamente scritti in siriano. Tuttavia, in sette di questi testi greci figurano in calce al documento, accanto alle firme in greco, delle sottoscrizioni in siriano,

⁶ «Come a Palmira e Hatra, i templi e gli edifici pubblici di Edessa erano indubbiamente pieni di sculture e iscrizioni che si riferivano alla sua dinastia reggente e a famiglie distinte, ma questo materiale è quasi completamente perduto». (H. DRIJVERS, J. HEALEY, *The Old Syriac Inscriptions of Edessa and Osroene. Texts, Translations and Commentary*, Brill, Leiden-Boston-Köln 1999: p. 31).

⁷ H. DRIJVERS, J. HEALEY, *The Old Syriac Inscriptions of Edessa and Osroene. Texts, Translations and Commentary*, Leiden-Boston-Köln 1999.

⁸ *Ibid.*: pp. 22-23.

⁹ J. GOLDSTEIN, *The Syriac Bill of Sale from Dura-Europos*, «Journal of Near Eastern Studies» 1966, I, pp.1-16.

apposte da parte di individui che evidentemente non sapevano il greco¹⁰.

Benché l'uso del siriano in ambito documentario sia alquanto ristretto in queste testimonianze – ma la cosa non sorprende, visto che l'amministrazione dell'impero romano d'Oriente si avvale sempre del greco come lingua del potere¹¹ –, è importante sottolineare che la varietà locale della città di Edessa alla metà del terzo secolo aveva oltrepassato i confini territoriali dell'immediata zona circostante ed era stata promossa a lingua occasionalmente utilizzata, accanto al greco, nella pratica documentaria. Le epigrafi, invece, sono testimonianze dell'uso "propagandistico" del siriano: una élite sirofonica si avvale a un certo punto della propria lingua madre per parlare di sé e perpetuare la memoria storica e familiare, contrastando con una tradizione epigrafica greca altrettanto forte e radicata nella regione.

Ma si può tornare ancora più indietro nel tempo e presupporre che questo fenomeno di "emersione" culturale e sociale del siriano avesse le sue radici agli inizi della dinastia abgaride. Infatti, la lingua che si può leggere nelle iscrizioni e nei documenti, nonostante alcune disomogeneità fonetiche e morfologiche, è piuttosto uniforme. Si deve dunque supporre una fase precedente alle prime testimonianze scritte che ci sono pervenute, durante la quale il dialetto parlato era stato elaborato in una forma scritta via via sempre più standardizzata, al punto che dal 6 d.C. abbiamo una lingua e una scrittura siriana canonizzata, atta a essere utilizzata su pietra e su documenti¹². Questo fenomeno di promozione della lingua parlata a lingua scritta non è isolato: si può osservare che anche altri dialetti medio-aramaici del Vicino Oriente greco-romano nella prima età imperiale iniziano ad essere messi per iscritto su pietra¹³, in concorrenza con le altre due lingue prevalenti, il greco e il latino¹⁴. Le iscrizioni aramaiche ritrovate in centri di grande influenza politica, sottoposti ora al controllo partico ora a quello romano, come Petra¹⁵, Ḥatra¹⁶ e Palmira¹⁷, testimoniano al pari di quelle

¹⁰ D. FEISSEL, J. GASCOU, *Documents d'archives romains inédits du Moyen Euphrate (IIIe siècle après J.-C.)*, «Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres», 1989, III, pp. 535-561.

¹¹ J. DAGRON, *Aux origines de la civilisation byzantine. Langue de culture et langue d'État*, «Revue historique», 1969, pp. 23-56.

¹² H. DRIJVERS, J. HEALEY, *The Old Syriac Inscriptions of Edessa and Osrochene. Texts, Translations and Commentary*, Brill, Leiden-Boston-Köln 1999, p. 10.

¹³ S. BROCK, *Edessene Syriac Inscriptions in late antique Syria*, in *From Hellenism to Islam. Cultural and Linguistic Change in Roman Near East*, a cura di H. Cotton, R. Hoyland, J. Price, D. Wasserstein, Cambridge University Press, Cambridge 2012, pp. 289-302: 289.

¹⁴ Si vedano i diversi volumi di *Les inscriptions grecs et latines de la Syrie*, a cura dell'Institut français du proche Orient.

¹⁵ J. EUTING, *Nabatäische Inschriften aus Arabien*, De Gruyter, Berlin-New York 1885.

¹⁶ F. VATTIONI, *Le iscrizioni di Hatra*, Istituto orientale di Napoli, Napoli 1981.

¹⁷ D. HILLERS, E. CUSSINI, *Palmyrene Aramaic Texts*, John Hopkins University Press, Baltimore-London 1996.

edessene l'emergere di élites di potere locali che intendono sottolineare una autonomia culturale e politica all'interno dell'impero sovrano.

Il siriano come lingua letteraria: il contesto socioculturale della sua nascita

La questione della nascita della letteratura siriana è un argomento assai dibattuto sotto diversi punti di vista¹⁸. I primi testi letterari composti nel dialetto aramaico di Edessa risalgono alla fine del secondo secolo: le testimonianze di cui si dispone, dunque, farebbero pensare che l'uso epigrafico del siriano preceda di vari secoli quello letterario. Tuttavia, sussiste un fondamentale problema di datazione, poiché soltanto una è riferibile a un'epoca precisa: si tratta del *Libro delle leggi dei paesi*, redatto alla fine del secondo secolo, di cui si parlerà in seguito. Tutte le altre opere siriane annoverate tra le più antiche non solo non sono databili con certezza, ma pongono un ulteriore problema: sono state scritte in originale in siriano o sono invece frutto di traduzione da opere precedentemente scritte in greco o in latino? È questo il caso, per esempio, del *Diatessaron* (o *Armonia dei quattro Vangeli*) di Taziano¹⁹, un autore di origini sire e vissuto nel pieno secondo secolo (ca. 120-173). Di questa sua opera non si sono preservati che alcuni frammenti siriani di citazione indiretta, dato che il testo fu definitivamente sostituito dopo il quarto secolo dalla versione neotestamentaria della *Peshitta*; non si sa però se il testo sia stato composto direttamente in siriano o tradotto dal greco o dal latino: peraltro, Taziano era versato in tutte e tre le lingue, dato che fu attivo anche a Roma e compose un'opera apologetica in greco (*Oratio ad Graecos*). Un problema analogo si pone per le *Odi di Salomone*²⁰, una collezione di 42 inni sacri attestati anche in altre lingue, quali il greco e il copto. Questo testo senza autore noto e composto probabilmente nel secondo secolo rimane ancora oggi un mistero per gli studiosi di siriano, che ci vedono ora un'opera di ispirazione cristiana ora gnostica ora giudeo-cristiana, la cui lingua originale non si conosce con sicurezza (potrebbe essere tanto il greco quanto il siriano).

Un ulteriore problema legato ai primordi della letteratura siriana è il luogo di produzione delle opere. A parte il *Libro delle leggi dei paesi*, che va certamente riferito a Edessa, per tutte gli altri testi sopracitati non ci sono elementi certi

¹⁸ S. JOHNSON, *The Social Presence of Greek in Eastern Christianity, 200-1200 CE*, in *Languages and Cultures of Eastern Christianity. Greek*, a cura di S. F. Johnson, Ashgate, Farnham 2015, pp. 1-122: 17-27.

¹⁹ E. HUNT, *Christianity in the Second Century. The Case of Tatian*, Routledge, London-New York 2003.

²⁰ M. LATTKE, *Die Oden Salomos. Griechisch, koptisch und syrisch mit deutscher Übersetzung*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2011.

per identificarne con certezza l'origine edessenica. Come provano d'altronde le iscrizioni e i documenti, il siriano era già utilizzato nei primi secoli dell'era cristiana al di fuori dei ristretti confini dell'Osroene: per l'uso letterario del siriano si può benissimo presupporre che esistessero in area arameofona altri centri trainanti della cultura siriana oltre a Edessa, luoghi in cui il siriano era ormai diventata una varietà linguistica scritta non solo a livello pubblicistico e documentario, ma anche letterario. Purtroppo, le questioni della datazione, della lingua e del luogo di produzione, salvo alcuni pochi dati certi restano aperte²¹; tuttavia, ciò che importa per il nostro discorso è sottolineare alcuni aspetti sociali, religiosi e culturali sullo sfondo dei quali la letteratura in lingua siriana vede il suo emergere.

Il primo è l'elaborazione di una lingua – fino a quel momento solo parlata – in una forma scritta standardizzata. Gli autori siriani erano soliti denominare la lingua letteraria in cui scrivevano con l'espressione *lešānā 'urhāyā* ("la lingua di Urhai")²². Vi era una naturale associazione di questa lingua con Edessa, effettivo centro di origine del dialetto che sarebbe poi diventato il siriano. Sebbene alcune delle prime opere siriane potrebbero non essere state prodotte a Edessa, si può presupporre che questa città fosse almeno uno dei principali centri di creazione e di irradiazione della produzione letteraria in siriano. Come mostrano uniformemente le prime fonti scritte, il siriano fu sottoposto molto presto a una standardizzazione su larga scala, un'operazione intellettuale che non può che essere stata compiuta da una colta *élite* arameofona e portata avanti dall'insegnamento nelle scuole scribali²³. In questa forma ormai standard, il siriano classico oltrepassò i confini di Edessa e dell'Osroene, diventando infine la varietà scritta ufficiale delle popolazioni arameofone nelle province romane di Siria, Palestina e Mesopotamia.

Un secondo elemento importante è la propagazione del cristianesimo. La ragione principale per cui il siriano si diffuse su così ampia scala nel Vicino Oriente tardoantico fu la predicazione cristiana. Tutti gli autori siriani sono cristiani e scrivono opere legate alla loro religione. Pur con delle peculiarità, le opere letterarie siriane che sopravvivono del secondo e terzo secolo hanno una forte connessione con il cristianesimo. Oltre alle traduzioni dell'Antico e del Nuovo

²¹ Per una visione d'insieme delle problematiche sopra esposte, si veda S. JOHNSON, *The Social Presence of Greek in Eastern Christianity, 200-1200 CE*, in *Languages and Cultures of Eastern Christianity. Greek*, a cura di S. F. Johnson, Ashgate, pp. 1-122.

²² S. JOHNSON, *The Social Presence of Greek in Eastern Christianity, 200-1200 CE*, in *Languages and Cultures of Eastern Christianity. Greek*, a cura di S. Johnson, Ashgate, Farnham 2015, pp. 1-122: 12.

²³ D. TAYLOR, *Bilingualism and Diglossia in Late Antique Syria and Mesopotamia*, in *Bilingualism in Ancient Society. Language Contact and the Written Word*, a cura di J.N. Adams, M. Janse, S. Swain, Oxford University Press, Oxford 2002, pp. 298-331: 325.

Testamento, tra questi testi si annoverano i già citati *Libro delle leggi dei paesi*, le *Odi di Salomone*, e gli *Atti di Tommaso*²⁴. Benché sia probabile che queste opere siano state sottoposte a una standardizzazione fonologica e morfo-sintattica nella trasmissione testuale²⁵, esse presentano un alto livello di elaborazione stilistica che si può spiegare presupponendo una fase iniziale di pratica letteraria siriana ora perduta (legata o meno al cristianesimo). Tuttavia, il fatto che tutte le prime opere preservate abbiano un così forte contatto con la religione cristiana non può dirsi un caso della trasmissione testuale, ma andrà ricondotta a un processo di selezione culturale consapevole e religiosamente orientata.

Il terzo elemento di rilievo è la forte presenza del greco accanto all'aramaico. Le province orientali dell'impero romano erano ampiamente ellenizzate, e il greco era quotidianamente scritto e parlato accanto ai dialetti locali²⁶. L'esatto grado di influenza del greco sullo sviluppo della cultura letteraria siriana è ancora oggetto di dibattito. Alcuni studiosi considerano il greco un fattore preponderante nel forgiare una cultura ellenistico-edessena locale²⁷, mentre altri sottolineano le radici semitiche della cultura letteraria siriana. Secondo quest'ultima interpretazione, il siriano diede espressione letteraria ai propri valori ideologici e culturali, sfruttando gli strumenti retorico-concettuali sviluppati dalla filosofia e dalla retorica greche²⁸. Al di là di quale peso si intenda dare al greco nella formazione della letteratura siriana, esso rimane un fattore che ha giocato un ruolo fondamentale, innanzitutto come interlocutore culturale a cui contrapporsi e con cui confrontarsi.

Considerato tale sfondo, l'emergere del siriano come varietà letteraria avvenne in un panorama molto complesso dove elementi diversi interagirono: la pratica di scrivere epigrafi e documenti; l'espansione del cristianesimo e le esigenze della predicazione cristiana; l'attitudine di confronto e scontro con la forte tradizione greca; la trasmissione orale di contenuti culturali, idee filosofiche e leggende storiografiche che trovarono una forma scritta. Di tutti questi elementi bisogna tenere conto per spiegare la produzione di due testi su cui si soffermerà l'analisi seguente: la leggenda della *Doctrina Addai* e il *Libro delle leggi dei paesi*.

²⁴ A. KLIJN, *The Acts of Thomas*, Brill, Leiden-Boston-Köln 2003.

²⁵ S. BROCK, *Eusebius and Syriac Christianity*, in *Eusebius, Christianity, and Judaism*, a cura di H. Attridge, G. Hata, Brill, Leiden-Boston-Köln 1992, pp. 212-234: 226.

²⁶ G. BOWERSOCK, *Hellenism in Late Antiquity*, Cambridge University Press, Cambridge 1990.

²⁷ H. DRIJVERS, *Syriac Culture in Late Antiquity. Hellenism and Local Traditions*, «Mediterraneo Antico», 1998, pp. 95-113.

²⁸ S. BROCK, *From Antagonism to Assimilation. Syriac Attitudes to Greek Learning*, in *East of Byzantium. Syria and Armenia in the Formative Period*, a cura di N. Garsoïan, T. Mathews, R. Thomson, Dumbarton Oaks, Washington 1982, pp. 17-34.

¹ HEALEY, *The Edessan milieu and the birth of Syriac*, «Hugoye», 2011, II, pp. 115-127.

La leggenda di Addai tra tradizioni orali e scritte

Una delle più note leggende siriane è quella della cristianizzazione di Edessa per opera di un apostolo di nome Addai, avvenuta durante il regno di Abgar V (inizi del primo secolo d.C.). Colpito dalla notizia dei miracoli di Gesù, il re gli scrive una lettera invitandolo alla sua corte; Gesù risponde promettendo di mandargli uno dei suoi apostoli, Addai. Questi sarebbe stato così il portatore del cristianesimo a Edessa, da cui poi il nuovo credo si irradiò in Mesopotamia. Secondo gli studiosi, il nucleo originario della leggenda è stato creato intorno alla metà del terzo secolo da gruppi cristiani edesseni che, attraverso un'antica origine apostolica, volevano assicurare la legittimità del loro credo, non solo in funzione antiggiudaica²⁹, ma anche contro la minaccia del manicheismo, la nuova religione dualistica che stava facendo sempre più proseliti in Asia centrale³⁰. Questa leggenda è nota da vari resoconti scritti dal quarto secolo in poi, ma i dettagli differenti da una storia all'altra sembrano essere il risultato di una fase precedente in cui la leggenda era ancora diffusa oralmente in maniera non uniforme.

Le fonti più antiche per la leggenda di Addai sono lo storico greco Eusebio, la *Peregrinatio Egeriae* e la siriana *Doctrina Addai*. Il primo resoconto in ordine cronologico è quello di Eusebio, contenuto nella sua *Storia ecclesiastica* (I, 13)³¹, scritto intorno al 325. Il nome dell'apostolo mandato da Gesù non è Addai, ma Taddeo: la differenza si può spiegare con l'assimilazione di un nome non comune in greco a una forma più familiare (per di più, Taddeo è uno degli apostoli di Gesù)³². Eusebio afferma anche di aver tratto la storia di Gesù e di Abgar da alcuni documenti che ha trovato negli archivi della città di Edessa e che egli ha tradotto in greco. Se le sue parole sono affidabili, come solitamente si ritiene, è certo che la leggenda di Addai era registrata in forma scritta come fonte ufficiale della storia di Edessa già all'inizio del quarto secolo³³.

La seconda fonte per la leggenda di Addai è contenuta nel resoconto latino della pellegrina Egeria, una monaca spagnola che visitò diversi luoghi cristiani nel Vicino Oriente nel 383-384. Nel suo *Itinerarium* (capitolo 19)³⁴, racconta

²⁹ A. CAMPLANI, *Declinazioni dell'antigiudaismo nel cristianesimo siriano delle origini*, «Quaderni di Vicino Oriente», 2013, pp. 15-39: 16-19.

³⁰ H. DRIJVERS, *Facts and Problems in Early Syriac-Speaking Christianity*, «The Second Century. A Journal of Early Christian Studies» 1982, pp. 157-175.

³¹ L'edizione critica di riferimento è: G. BARDY, *Eusèbe de Césarée. Histoire ecclésiastique. Livres I-IV*, Les éditions du cerf, Paris 1952: pp. 40-45.

³² H. DRIJVERS, *Facts and Problems in Early Syriac-Speaking Christianity*, «The Second Century. A Journal of Early Christian Studies» 1982, pp. 157-175: 160.

³³ M. ILLERT, *Doctrina Addai I – De imagine Edessena. Die Abgarlegende. I – Das Christusbild von Edessa*, Brepols, Turnhout 2007: pp. 18-24.

³⁴ L'edizione critica di riferimento è: P. MARAVAL, *Égérie. Journal de voyage*, Les éditions du Cerf,

la sua visita a Edessa, sotto la guida del vescovo locale che le mostra diversi monumenti. Alla fine del tour, il vescovo le legge ad alta voce il testo della corrispondenza tra Abgar e Cristo e la storia dell'apostolo mandato a cristianizzare Edessa. Egeria non solo afferma che questa rappresenta una versione più lunga della leggenda a lei già nota in Occidente, ma riporta un terzo nome per l'apostolo evangelizzatore: Tommaso, un santo le cui reliquie erano venerate a Edessa. Non è pervenuto nessun altro racconto che menzioni Tommaso come apostolo di Edessa; questi è nel resto della tradizione l'intermediario che invia Addai per conto di Gesù. Il racconto noto al vescovo deve dunque contenere una variante locale della leggenda che doveva essersi sviluppata autonomamente rispetto alla *vulgata*³⁵: bisogna dunque immaginare diverse versioni del medesimo racconto in cui non solo la trasmissione orale può avere influenzato quella scritta, ma anche viceversa.

L'esistenza di diverse identificazioni dell'apostolo di Edessa è confermata da un'iscrizione murale trovata nel 1914 in una grotta funeraria nei pressi di Edessa³⁶. Il testo afferma che Addai, Taddeo e Tommaso sono la stessa persona: si tratta di un chiaro tentativo di unificare tradizioni locali divergenti. La versione "ufficiale" della leggenda dell'evangelizzazione di Edessa, la siriana *Doctrina Addai*³⁷, compilata solo all'inizio del quinto secolo, consacra Addai a unico apostolo di Edessa. Si tratta di una versione lunga e dettagliata della cristianizzazione della città, che include diversi dettagli secondari, come la realizzazione dell'immagine di Cristo, la conversione della popolazione e la fondazione di una chiesa cristiana a Edessa³⁸. Tutti questi e altri dettagli furono molto probabilmente inventati tra quarto e quinto secolo e, dopo una diffusione orale, furono aggiunti al nucleo iniziale della leggenda già circolante, per portare infine alla versione ufficiale della ormai ben stabilita chiesa ortodossa edessena nel quinto secolo³⁹.

Il Libro delle leggi dei paesi e Bardesane

Paris 1982.

³⁵ M. ILLERT, *Doctrina Addai I – De imagine Edessena. Die Abgarlegende. I – Das Christusbild von Edessa*, Brepols, Turnhout 2007: pp. 24-28.

³⁶ *Ibid.*: p. 46.

³⁷ L'edizione critica di riferimento è: G. PHILLIPS, *The Doctrine of Addai, The Apostle, Now First Edited in a Complete Form in the Original Syriac*, Trübner and Co, London 1876.

³⁸ Per un'analisi storica del racconto, si vedano A. DESREUMAUX, *Histoire du roi Abgar et de Jésus. Présentation et traduction du texte syriaque intégral de la Doctrine d'Addai*, Brepols, Turnhout 1993; S. GRIFFITH, *The Doctrina Addai as a Paradigm of Christian Thought in Edessa in the Fifth Century*, «Hugoye», II, 2003, pp. 269-292.

³⁹ S. BROCK, *Eusebius and Syriac Christianity*, in *Eusebius, Christianity, and Judaism*, a cura di H. Attridge, G. Hata, Brill, Leiden-Boston-Köln 1992, pp. 212-234; A. CAMPLANI, *Traditions of Christian Foundation in Edessa Between Myth and History*, «Studi e Materiali di Storia delle Religioni», I, 2009, pp. 251-278.

*Il Libro delle leggi dei paesi*⁴⁰ è un'opera collegata al circolo filosofico di Bardesane (*Bar dayṣān*, 154-222), il primo autore noto della letteratura siriana. Nativo di Edessa, egli era membro di una potente famiglia aristocratica e fu un amico stretto del re Abgar VIII il Grande. Le varie fonti lo presentano ora come un pagano convertito al cristianesimo, ora come un eretico (adepto del manicheismo o del valentinismo), ora come un astrologo caldeo⁴¹. L'opera, composta negli anni novanta del secondo secolo, è un dialogo-trattato scritto da un allievo di Bardesane, Filippo, sulla base degli insegnamenti del maestro; più che di un dialogo, si tratta di un unico discorso tenuto da Bardesane, interrotto qua e là dalle domande di un interlocutore di nome Awida⁴². Una simile forma letteraria assomiglia a quella del dialogo platonico, un modello che connette quest'opera al genere filosofico, in voga nell'epoca del medio platonismo. Tuttavia, non si tratta del tutto di una finzione letteraria: la situazione che dà l'abbrivo al discorso di Bardesane sembra essere una situazione tipica nella scuola del filosofo di Edessa, cioè l'incontro tra i vari allievi per discutere di un tema filosofico. Questa prassi doveva essere un'abitudine del circolo bardesanico, in cui l'insegnamento era affidato alla parola e alla discussione viva. L'importanza dell'oralità nell'insegnamento e nell'apprendimento era già stata sottolineata da Platone, di cui evidentemente la scuola di Bardesane recuperava lo spirito. In quest'ottica, si può vedere il *Libro delle leggi dei paesi* come l'assemblaggio in un unico discorso coerente di diversi temi trattati da Bardesane nel corso delle sue lezioni, caratterizzate non da un approccio libresco, ma da un'attitudine al dibattito.

Il *Libro delle leggi dei paesi* è noto in altre fonti antiche come il *Dialogo sul destino*, perché una parte consistente del discorso è incentrato sulla definizione del ruolo del fato nella cosmologia e nell'antropologia di Bardesane (ed. Drijvers, pp. 20-38). Le concezioni che il filosofo esprime sono collegate con diversi sistemi di pensiero e credenze contemporanee, che il dotto edesseno aveva appreso negli anni della sua formazione. Egli, viaggiando per il Vicino Oriente, trasse molte informazioni orali che poi utilizzò per insegnare e per comporre i suoi libri. In particolare, Bardesane sembra conoscere molto bene le cosmogonie orientali, la mitologia fenicia e le teogonie greche; inoltre, è evidente il forte apporto sia delle scuole filosofiche greche (medio platonismo e stoicismo) sia dell'astrologia babilonese⁴³.

⁴⁰ Il testo è noto tramite una versione siriana preservata in un *codex unicus* del sesto-settimo secolo (BL Add. 14.658). L'edizione critica di riferimento è: H. DRIJVERS, *The Book of the Laws of Countries. Dialogue on Fate of Bardaisan of Edessa*, Van Gorcum & Comp., Assen 1965.

⁴¹ R. DUVAL, *Histoire de la littérature syriaque*, Les éditions du cerf, Paris 1899, pp. 242-245. I. RAMELLI, *Linee generali per una presentazione e per un commento del Liber Legum Regionum con traduzione italiana del testo siriano e dei frammenti greci*, «Rendiconti dell'Istituto Lombardo. Accademia di scienze e lettere», I, 1999, 311-355.

⁴² H. DRIJVERS, *Bardaisan of Edessa*, Van Gorcum & Comp., Assen 1966, pp. 67-76.

⁴³ J. TEIXIDOR, *Bardésane d'Edesse. La première philosophie syriaque*, Les éditions du cerf, Paris

Una delle sezioni più lunghe del testo espone il catalogo dei cosiddetti νόμμοι βαρβαρικά ("leggi di altri popoli")⁴⁴, attraverso le quali Bardesane mostra il peso della legge e delle abitudini nell'influenzare il comportamento umano (ed. Drijvers, pp. 40-51). Egli non presenta solo le tradizioni di popolazioni vicine con cui Edessa ebbe frequenti contatti (Persiani, Nabatei, Ḥatreni), ma anche di civiltà dell'Estremo Oriente, come i Seri (gli abitanti di una regione della Cina), gli Indiani e i Battriani. Bardesane era chiaramente interessato all'etnografia, e infatti scrisse libri sull'India e sull'Armenia. Il *De India*⁴⁵ è conservato solo in due frammenti di citazione indiretta da Porfirio (seconda metà del terzo secolo); nel *De Styge* l'autore introduce il passo di Bardesane dicendo che le informazioni furono fornite all'edesseno per bocca di alcuni ambasciatori indiani che durante il regno di Elagabalo furono inviati in missione a Edessa⁴⁶. Sebbene le notizie riportate da Porfirio non siano presenti nel *Libro delle leggi dei paesi*⁴⁷, non bisogna pensare che queste siano falsamente tramandate o inventate da Porfirio. Piuttosto, questo ci dice ancora qualcosa sull'importanza dell'oralità nel trasmettere conoscenza sulle altre culture e come fonte giudicata affidabile per la scrittura etnografica e filosofica.

Bardesane sapeva probabilmente il greco (e forse in greco parlò con gli ambasciatori indiani), ma decise di scrivere opere letterarie nella sua lingua madre⁴⁸. Egli fu infatti uno scrittore prolifico e ben dotato, istruito tanto nella cultura greca quanto in quella siriana. La sua ricca produzione letteraria è ora quasi interamente andata perduta⁴⁹, perché fu considerato un eretico nei secoli successivi. Qualora egli non sia il primo autore della letteratura siriana, è grazie a lui che il siriano acquisì il prestigio di una lingua letteraria alta, dato che fu il modello per molti generi della letteratura successiva: innografia, storiografia e

1992, pp. 78-102.

⁴⁴ Si tratta di un argomento filosofico di origine stoica (Carneade), poi ampiamente impiegato dai medioplatonici (I. RAMELLI, *Bardesane. Contro il fato*, Edizioni Studio Domenicano, Bologna 2009, p. 56). La presentazione si focalizza principalmente su tre tematiche: l'idolatria, l'omicidio e la fornicazione.

⁴⁵ F. WINTER, *Bardesanes von Edessa über Indien. Ein früher syrischer Theologe schreibt über ein fremdes Land*, Druck- und Verlagshaus, Thaur, 1999.

⁴⁶ A. SMITH, *Porphyrii philosophi fragmenta*, De Gryuter, Berlin-New York 1993, fr. 376.

⁴⁷ Nell'estratto dal *De Styge*, si descrivono un'ordalia praticata in India e una statua che Bardesane interpreta come Cristo sulla croce (si veda I. RAMELLI, *Bardesane. Contro il fato*, Edizioni Studio Domenicano, Bologna 2009, pp. 91-108). Un secondo estratto dall'opera sull'India è presentato da Porfirio nel *De Abstinence* (M. PATILLONS, P. SEGONDS, *Porphyre. De l'abstinence, III*, Les Belles Lettres, Paris 1995, IV, 17): qui vengono descritte le caste indiane dei Brahmani e dei Samanei (identificabili coi Buddhisti) e si danno notizie sulla vita monastica e sul suicidio.

⁴⁸ J. HEALEY, *The Edessan milieu and the birth of Syriac*, «Hugoye», 2011, II: p. 119.

⁴⁹ Tra le varie opere, comprende: una polemica contro i Marcioniti, 150 inni poetici, il trattato etnografico sull'India e un'opera storica sull'Armenia (H. DRIJVERS, *Bardaisan of Edessa*, Van Gorcum & Comp., Assen 1966, pp. 209-211).

filosofia.

Dopo Bardesane, nel terzo e quarto secolo, molti autori scrissero senza esitazione in siriano, originariamente un dialetto parlato, ormai assunto al rango di una lingua letteraria, al pari del greco. Una forte autocoscienza culturale aramaica all'interno dei confini dell'ecumene cristiana era nata, e questa poté garantire al siriano lo *status* di una lingua di cultura capace di sfidare il greco per tutto il tardoantico⁵⁰. Nel contesto più ampio del mondo orientale, in cui la cultura greca aveva esercitato per secoli un forte influsso, questo tipo di fenomeno non fu affatto isolato: il copto si affermò in Egitto come lingua scritta a partire dalla metà del terzo secolo, poi fu il turno del ge'ez in Etiopia nel quarto, e dell'armeno nel quinto.

⁵⁰ Il siriano fu usato addirittura da Mani (morto nel 276) per diffondere la sua dottrina in Siria (D. TAYLOR, *Bilingualism and Diglossia in Late Antique Syria and Mesopotamia*, in *Bilingualism in Ancient Society. Language Contact and the Written Word*, a cura di J.N. Adams, M. Janse, S. Swain, Oxford University Press, Oxford 2002 p. 298-331: 324).

Rotte peregrinarie ed epica carolingia: un continuo interscambio tra oralità e scrittura

Andrea D'Apruzzo

Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano

Gli affreschi conservati all'interno della cappella Lupi nella Basilica di Sant'Antonio a Padova rappresentano una delle attestazioni più importanti del rapporto storico intercorso tra il culto e il pellegrinaggio iacobeo da un lato e l'epica carolingia dall'altro. Uno degli episodi della leggenda di San Giacomo Maggiore rappresentati da Altichiero tra il 1376 e il 1379 raffigura l'apparizione del santo in sogno a Carlo Magno, il consiglio di guerra del re franco e il successivo intervento miracoloso dell'apostolo durante la battaglia di Pamplona, come descritto nel cosiddetto *Codex Calixtinus*. Questo testo, redatto a Santiago di Compostela intorno alla metà del XII secolo, è una delle fonti più antiche a nostra disposizione che metta in relazione pellegrinaggio ed epica carolingia, ed è per questo stato particolarmente importante per quegli studiosi che, nel corso del XX secolo, hanno indagato su questa relazione. Sull'argomento spiccano sicuramente le ricerche di J. Bédier, che all'inizio del secolo scorso propose l'esistenza di una dipendenza diretta della redazione scritta delle *chansons de geste* dalla diffusione orale di tali leggende, che avrebbero avuto lungo le rotte peregrinarie francesi, spagnole e italiane il loro veicolo di trasmissione privilegiato. Le ricerche successive hanno sostanzialmente confermato il nocciolo della questione bedieriana, giungendo alla conclusione di un forte rapporto tra la diffusione delle leggende legate all'epopea carolingia (tanto in forma scritta quanto in forma orale) e le rotte peregrinarie. Tale rapporto ha fatto sì che, nel corso dei secoli, episodi e personaggi legati all'epica carolingia abbiano riscosso particolare fortuna lungo le principali arterie peregrinarie italiane, mantenendo ancora oggi un ruolo importante nelle tradizioni e nell'immaginario collettivo di luoghi (grandi o piccoli che siano) che si trovavano lungo tali rotte. Casi di questo tipo sono rintracciabili lungo tutta la penisola italiana, dalla Val di Susa alla Puglia: tra i più interessanti vi è certamente quello di Pistoia, importante meta di pellegrinaggio e centro del culto iacobeo soprattutto nel Basso Medioevo; questo esempio ci permette di comprendere al meglio fino a che punto i temi legati all'epica carolingia siano entrati a far parte dell'immaginario di tante comunità locali italiane.

Pellegrinaggio, epica carolingia, San Giacomo Maggiore, Pistoia, Joseph Bédier

Alle origini del rapporto tra culto iacobeo, pellegrinaggio ed epica carolingia

La città di Padova, che ha ospitato questo convegno, conserva una delle più emblematiche ed importanti testimonianze figurative del rapporto storico intercorso tra il culto di San Giacomo Maggiore e la tradizione carolingia¹. Sul finire degli anni Settanta del XIV secolo, Bonifacio Lupi decise di far affrescare la propria cappella all'interno della più importante chiesa cittadina, la Basilica di Sant'Antonio. I Lupi erano originari di Soragna, in provincia di Parma, a pochi chilometri dalla Via Francigena, e lì avevano la loro chiesa di famiglia, dedicata a San Giacomo Maggiore². Proprio all'apostolo protettore dei pellegrini Bonifacio Lupi volle dedicare il ciclo di affreschi che avrebbe decorato la sua cappella in Sant'Antonio, affidando il lavoro al bolognese Jacopo Avanzi e al veronese Altichiero³. L'ultima scena del ciclo è quella che più interessa in questa sede: questo episodio viene ancora oggi molto spesso interpretato, in maniera errata, come l'apparizione del santo in sogno al re asturiano Ramiro, seguita dal consiglio di guerra del re e dal definitivo intervento miracoloso del santo durante la battaglia di Clavijo, combattuta contro l'esercito saraceno intorno alla metà del IX secolo⁴. In realtà, come sostenuto già più di un secolo fa da Jean Cuenod e più recentemente da Jan van Herwaarden, l'episodio rappresenta l'apparizione di San Giacomo a Carlo Magno e l'intervento miracoloso del santo in occasione della battaglia combattuta dall'esercito franco a Pamplona contro i saraceni (fig. 1, 2), come descritto nel cosiddetto *Liber Sancti Jacobi*, meglio noto come *Codex Calixtinus*⁵. Questo testo, redatto a Santiago di Compostela intorno alla metà del XII secolo, rappresenta per noi non solo la più importante opera agiografica dedicata a San Giacomo Maggiore, ma anche il più antico ed esplicito collega-

¹ Su questo rapporto si veda: FRANCO CARDINI, *Per l'Europa risuona ancora l'olifante*, in *Sulle orme di Orlando: leggende e luoghi carolingi in Italia: i paladini di Francia nelle tradizioni italiane: una proposta storico antropologica*, a cura di A. I. Galletti, R. Roda, Ferrara: Centro etnografico ferrarese; Padova: Interbooks, 1987, pp. 21-31; LEARDO MASCANZONI, *San Giacomo: il guerriero e il pellegrino*, Centro italiano di studi sull'alto medioevo, Spoleto 2000, pp. 104-116; FRANCO CARDINI, *Introduzione in Compostella. Guida del pellegrino di S. Giacomo. Storia di Carlo Magno e Orlando*, a cura di R. Oursel, F. Cardini, traduzione di D. Tuniz, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo 1989, II edizione 1995, pp. 97-113.

² GIUSEPPE ARLOTTA, *Il 'Codice callistino' negli affreschi della cappella padovana di San Giacomo e in altre opere figurative e letterarie dei secoli XIII-XIV*, «Compostella – Rivista del Centro Italiano di Studi Compostellani» 2012, XXXIII, pp. 16-30: 18.

³ Sulla storia e la decorazione della Cappella si veda: FRANCESCA FLORES D'ARCAIS, *Altichiero e Avanzo. La cappella di San Giacomo*, Electa, Milano 2001.

⁴ Per un breve resoconto delle diverse interpretazioni di questo episodio si rimanda a G. ARLOTTA, *Il 'Codice callistino'*, cit., p. 19.

⁵ JAN VAN HERWAARDEN, *L'integrità del testo del Liber Sancti Jacobi: vent'anni più tardi*, in *Santiago e l'Italia*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Perugia, 23-26 Maggio 2002), a cura di P. G. Caucci von Saucken, Edizioni Compostellane, Perugia 2005, pp. 271-288: 283-284.

mento tra il culto e il pellegrinaggio iacobeo da un lato e l'epopea carolingia dall'altro⁶. Il quarto libro del *Codex*, l'*Historia Karoli Magni et Rotholandi*, meglio conosciuta come *Cronaca dello Pseudoturpino*, fu probabilmente scritta prima della compilazione del *Codex* compostellano, diventando solo intorno alla metà del XII secolo uno dei cinque libri dell'opera voluta dall'arcivescovo Gelmirrez⁷. Il Turpino cui si fa riferimento, che riecheggerà nelle parole del Boiardo e dell'Ariosto⁸, «titolare leggendario della sede di Reims [...] e membro del gruppo dei dodici "pari", i famosi paladini di Carlomagno»⁹, scrive in prima persona a «Leoprando, decano d'Aquisgrana», in risposta alla sua volontà di sapere come «Carlo Magno, nostro illustrissimo imperatore, abbia liberato dall'oppressione dei Saraceni le terre di Spagna e di Galizia»¹⁰. Dopo aver narrato di come l'apostolo Giacomo avesse annunciato in vita il Vangelo in Galizia, di come i suoi discepoli avessero trasportato lì il corpo dopo il martirio, e di come, nonostante tutto questo, gli abitanti della zona «abbandonarono la fede cristiana, a causa dei loro peccati e, scellerati, ritornarono alle credenze pagane»¹¹, l'autore del libro introduce la figura di Carlo Magno. Sottolineando come l'imperatore, dopo le molte vittorie conseguite, avesse deciso di non combattere più, egli presenta il momento cruciale dell'intera vicenda:

Dopo poco, però, notò nel cielo un cammino tracciato dalle stelle, che iniziava dal mare della Frisia e si dirigeva – attraversando la Germania e l'Italia, poi la Gallia e l'Aquitania, e oltrepassando in linea retta la Guascogna, la terra dei Baschi, la Navarra e la Spagna -, fino in Galizia, lì dove allora giaceva, all'insaputa di tutti, il corpo di san Giacomo. Per diverse notti Carlo osservò questo fenomeno, chiedendosi quale fosse il suo significato. Una notte, mentre era intensamente assorto in tali riflessioni, gli apparve in sogno un cavaliere dall'aspetto splendido, più di quanto sia possibile descrivere, e gli disse: «Che fai, figlio mio?». «Chi siete, signore?» gli domandò Carlo. «Io sono – gli rispose – l'apostolo Giacomo, il discepolo di Cristo, figlio di Zebedeo e fratello di Giovanni l'evangelista, colui che il Signore, con la sua ineffabile grazia, si degnò di scegliere sulle rive del lago di Galilea affinché predicasse la sua fede ai popoli, colui che Erode fece morire di spada e il cui corpo riposa, all'insaputa di tutti, in Galizia, terra ora vilmente oppressa dai Saraceni. Per questo mi stupisce molto che tu, conquistatore di tante terre e città, non abbia ancora liberato la mia terra da quel popolo di pagani. Ti annuncio che il Signore, il quale ti ha reso il re più potente della terra, ha prescelto te, tra gli altri, per preparare il mio cammino e liberare la mia terra dalle mani degli Almoravidi, così che tu possa

⁶ L'edizione italiana di riferimento è: *Il Codice callistino. Prima edizione italiana integrale del Liber Sancti Jacobi – Codex Calixtinus (sec. XII)*, traduzione e introduzione di V. M. Berardi, presentazione di P. G. Caucci von Saucken, CISC-Edizioni Compostellane, Perugia-Pomigliano d'Arco 2008.

⁷ F. CARDINI, *Compostella*, cit., p. 106.

⁸ *Ibid.*, p. 98.

⁹ *Ibid.*, pp. 106-107.

¹⁰ *Il codice callistino*, cit., p. 397.

¹¹ *Ibid.*, p. 399.

meritare la corona della ricompensa eterna. Il cammino di stelle che hai potuto osservare nel cielo rivela che tu, raggiunta la Galizia con un imponente esercito per combattere le perfide genti pagane, riuscirai a liberare il mio cammino e la mia terra e, infine, visiterai la mia basilica e il mio sepolcro. Dopo di te tutti i popoli si recheranno laggiù, dall'uno all'altro mare, per implorare a Dio il perdono delle proprie colpe e celebrare le lodi del Signore, la sua potenza e i miracoli da lui realizzati. Si dirigeranno verso quel luogo dal tuo tempo fino alla fine dei secoli. Affrettati, dunque! Io sarò al tuo fianco in ogni momento e chiederò al Signore di concederti la corona celeste per i tuoi sforzi; il tuo nome sarà lodato fino alla fine dei tempi». Per tre volte il santo apostolo apparve a Carlo che, udite queste parole e fiducioso delle promesse ricevute, riunì un gran numero di soldati e si avviò verso la Spagna per combattere gli infedeli.¹²

Se la *Cronaca dello Pseudoturpino* è senza dubbio la principale fonte a nostra disposizione per la completezza delle informazioni riportate, anche il libro successivo all'interno del *Codex*, la cosiddetta *Guida del pellegrino*, risulta foriera di notazioni di grande interesse. Lungo l'itinerario che la *Guida* propone, con destinazione Santiago, diversi sono i riferimenti all'epopea carolingia.

Nella terra dei Baschi, sul cammino di San Giacomo, vi è anche un monte altissimo chiamato Passo di Cize [...]. Sulla cima, inoltre, vi è un luogo chiamato «Croce di Carlo» poiché un tempo lo stesso imperatore, mentre si recava con le sue armate in Spagna, aprì qui un sentiero con asce, picconi, zappe e altri attrezzi; poi, piantata nel terreno una croce del Signore, si inginocchiò con il viso rivolto verso la Galizia ed innalzò a Dio e a san Giacomo le sue preghiere. Per questo i pellegrini giunti sin qui sono soliti inginocchiarsi per pregare, rivolti verso la patria di San Giacomo, e piantare ciascuno in terra la croce di Cristo, loro vessillo, così che in quel punto è possibile scorgere migliaia di croci. Tale località è considerata, dunque, il primo luogo di devozione a san Giacomo. [...] Nei pressi di questo rilievo, sul lato settentrionale, si incontra una valle soprannominata Valcarlos. È il luogo in cui si accampò lo stesso imperatore con le sue armate dopo che i suoi soldati furono uccisi a Roncisvalle. [...] Più avanti, scendendo dal monte, si incontrano un ospizio e la chiesa in cui è custodita quella roccia che Orlando, valorosissimo eroe, divise in due, dall'alto verso il basso, con tre colpi di spada. Ancora oltre si trova Roncisvalle, dove un tempo si combatté la grande battaglia nella quale trovarono la morte il re Marsilio, Orlando, Oliviero e altri centoquarantamila guerrieri cristiani e saraceni¹³.

La parte successiva dell'opera, dedicata ai principali luoghi di culto da visitare lungo il cammino, presenta notazioni simili. Secondo l'autore, chi percorrerà la via tolosana dovrà visitare il corpo del beato Guglielmo, «noto vescovo e insigne conte del re Carlo Magno, [...] valorosissimo cavaliere con grande esperienza militare»¹⁴; presso Blaia dovrà rendere omaggio a san Romano, nella cui

¹² *Ibid.*, pp. 399-400. Il prosieguo del libro concerne principalmente il racconto delle vittorie che Carlo e i suoi paladini ottengono nel loro percorso di riconquista della Spagna settentrionale.

¹³ *Ibid.*, pp. 470-471.

¹⁴ *Ibid.*, p. 479.

basilica «riposa il corpo del beato martire Orlando»¹⁵; «nelle lande di Bordeaux [...] occorre ugualmente onorare i corpi dei santi martiri Oliviero e Gandeboldo, re di Frisia; quelli di Oggieri, re di Danimarca, Arastagno, re di Bretagna, Garino, duca di Lorena, e di molti altri compagni d'arme di Carlo Magno [...]. Giaccono ora insieme in un'unica tomba, dalla quale si sprigiona un soave profumo che guarisce gli infermi»¹⁶; infine è necessario «rendere onore ai corpi dei beati martiri Facondo e Primitivo, la cui basilica fu fatta edificare da Carlo Magno. Vicino alla loro città, Sahagùn, si estendono quei prati alberati dove, secondo la tradizione, fiorirono le lance infisse nel terreno dai soldati di Carlo»¹⁷.

Dalla strada alla pagina: origine e diffusione delle prime *chansons* lungo le rotte peregrinarie

Se il *Codex calixtinus* nacque per volontà eminentemente politiche, volte a porre Santiago di Compostela sullo stesso piano delle altre principali mete peregrinarie cristiane (Roma e Gerusalemme), la storiografia novecentesca ha riaperto le luci sui rapporti tra rotte peregrinarie ed epica carolingia. «Au commencement était la route, la route jalonnée de sanctuaires»¹⁸: così si esprimeva Joseph Bédier, autore, tra il 1908 e 1913, di uno dei più importanti testi riguardanti l'origine delle *chansons de geste*, *Les Légendes épiques*¹⁹. La tesi bedieriana che ha avuto maggiore eco è stata senza dubbio quella che ha legato a doppio filo i primi testi che tramandarono in forma scritta le gesta degli eroi carolingi e le vie attraversate dai pellegrini: attraverso una ricognizione dei santuari e dei luoghi di culto citati in molte di queste *chansons*, e anche nella *Historia Karoli Magni et Rotholandi* citata in precedenza, il filologo francese arrivò ad ipotizzare non solo che ci fosse stato un legame tra tali testi e le rotte peregrinarie, ma che la redazione della *Chanson de Roland*, della *Chanson de Guillaume* e di molte altre *chansons* non fosse altro che la rielaborazione in forma scritta di tradizioni, racconti e leggende che avevano viaggiato in forma orale lungo le rotte peregrinarie che collegavano i principali centri di culto della Francia, della Spagna settentrionale e dell'Italia.

Les véritables créateurs, quels furent-ils? Non pas tel clerc, avide de procurer à son église de faux titres ou de fausses reliques, non pas tel jongleur désireux de rimer un roman nouveau, mais bien maints clercs et maints jongleurs, et

¹⁵ *Ibid.*, pp. 492.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 492-493.

¹⁷ *Ibid.*, p. 493.

¹⁸ «In principio c'era la strada, la strada costellata di santuari», in JOSEPH BÉDIER, *La Chanson de Roland commentée par J. B.*, L'Éd. d'Art, Paris 1927, p. 30.

¹⁹ *Id.*, *Les légendes épiques. Recherches sur la formation des chansons de geste*, 4 voll., Champion, Paris 1926-29.

maints chevaliers et maints marchands, tous ceux qui passèrent par ces routes, émus des mêmes pensées: le peuple. Ici on touche le tuf, la création populaire.²⁰

Questa ipotesi così forte serviva a Bédier per giustificare ciò che non riusciva a spiegarsi diversamente, ovvero come queste tradizioni e leggende si fossero diffuse così velocemente su un territorio tanto vasto, come ad esempio nel caso di Lodève:

Comment, en quelles circonstances ces jongleurs du Nord de la France ont-ils pu entrer en relations avec ces moines enfermés au fond d'une vallée sauvage du diocèse de Lodève ? Réciproquement, comment, par quel singulier hasard ces moines, relégués dans une vallée perdue du diocèse de Lodève, ont-ils pu connaître ces chansons colportées par des jongleurs du Nord de la France, et, chose plus étrange, accueillir dans un grave texte hagiographique les fables de ces jongleurs ?²¹

Le tesi bedieriane circa l'origine delle *chansons de geste* hanno suscitato, come prevedibile, reazioni molto forti e contrastanti. Ad essere messo in discussione non è stato tanto il fatto che ci sia stato un rapporto tra epica carolingia e rotte peregrinarie, quanto che mancassero elementi sufficienti per ipotizzare una derivazione così diretta delle prime redazioni delle *chansons* dai racconti e le leggende che "viaggiavano" insieme ai pellegrini²². Se viene quindi scarsamente accettata l'idea di un'influenza delle vie peregrinarie sulla genesi dell'epica francese del tempo, maggior fortuna ha l'ipotesi che ci sia stato un forte collegamento tra tali rotte e la diffusione dei temi cavallereschi.

In tempi più recenti Alessandro Vanoli ha nuovamente messo in evidenza come la «gran parte dell'epica francese del periodo [XII-XIII secolo] si sviluppi proprio attorno al cammino di Santiago»²³; questo fatto sarebbe testimoniato non solo dalla «importanza data ai saraceni in tali canzoni di gesta» ma anche dalla loro toponimia, che è «spesso un adattamento francese dei nomi di note

²⁰ «Chi furono i veri creatori? Non un chierico, avido di procurare alla sua chiesa falsi titoli e reliquie, non un giullare desideroso di mettere in rima una nuova storia, bensì numerosi chierici e giullari, cavalieri e mercanti, tutti coloro che passarono per quelle strade assorti nelle stesse riflessioni, ovvero il popolo. Qui siamo arrivati al punto, la creazione popolare», in *Ibid.*, III, p. 100.

²¹ «In che modo, in quali circostanze quei giullari del Nord della Francia sono riusciti a entrare in contatto con quei monaci rinchiusi nel fondo di una valle selvaggia della diocesi di Lodève? Viceversa, in che modo e per quale strana coincidenza quei monaci, relegati in una valle sperduta della diocesi di Lodève, sono riusciti a conoscere quelle canzoni diffuse dai giullari del Nord della Francia e, cosa anche più strana, ad accogliere le storie di quei giullari in un serio testo agiografico?», in *Ibid.*, I, p. 125.

²² Su questo tema si veda soprattutto: G. ARNALDI, G. BARONE, F. SIMONI, *Le tesi di Bédier e le prospettive attuali della storiografia sui pellegrinaggi*, in *Au carrefour des routes d'Europe: la chanson de geste*, X Congrès international de la Société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes (Strasburgo, 26-31 agosto 1985), Presses universitaires de Provence, Aix-en-Provence 1987, pp. 27-75.

²³ ALESSANDRO VANOLI, *La Spagna delle tre culture*, Viella, Roma 2006, p. 133.

località poste sulla via iacobea. Questo, ad esempio, ritroviamo nell'*Assedio di Cartagine*, dove la Saint-Fagon di Carlo Magno cela la città di Sahagùn, e così è per le città perse dal cristiano Anseïs contro i musulmani: *Ravenel* (Rabanal del Camino), *Estorges* (Astorga), *Lion* (Leon), *Maisele* (Mansilla), *Castesoris* (Castrogeriz)²⁴. Sulla stessa lunghezza d'onda si situa anche il pensiero di Franco Cardini:

[esisteva] almeno dai primi del XII secolo, dislocato sulle strade del Camino de Santiago e nei centri urbani e nei santuari che esse incontravano, un culto religioso-cavalleresco di Rolando e degli altri paladini: esso era appoggiato a veri o falsi sepolcri, a vere o false reliquie, a canti di memoria e di lode, insomma a un apparato che da vicino ricordava quello santorale e che faceva sì che il pellegrinaggio verso il sepolcro dell'apostolo Giacomo si sostanziasse di memorie strettamente religiose e di ricordi guerrieri²⁵.

In conclusione, se col passare dei decenni è stata sostanzialmente abbandonata l'ipotesi di una dipendenza così forte dei testi che riportano le varie *chansons* da tradizioni orali che hanno viaggiato attraverso le vie peregrinarie, il nocciolo della questione bedieriana è stato fundamentalmente accettato. Non tanto quindi un rapporto univoco tra tradizioni orali e testi scritti, bensì un du-revole interscambio tra la dimensione orale e quella scritta, che non sappiamo quanto abbia influenzato gli autori di queste *chansons*, ma che ha sicuramente reso tanto forte e penetrante la capacità di queste leggende di diffondersi e di influenzare innumerevoli altri testi.

Dalla pagina alla strada: la ricezione dell'epica cinquecentesca lungo le rotte peregrinarie italiane

Tra questi testi, spiccano ovviamente l'*Orlando innamorato* di Boiardo e soprattutto l'*Orlando furioso* dell'Ariosto. Essi ci permettono di completare il discorso che stiamo affrontando, proponendo una sorta di viaggio di ritorno dell'ipotesi bedieriana. «In Italia, dalle Alpi alla Sicilia, l'olifante continua a suonare alto, forte e profondo», come ha scritto trent'anni fa Franco Cardini²⁶. Già Bédier, nelle sue *Legendes épiques*, aveva dedicato ampio spazio al rapporto tra la tradizione carolingia delle prime *chansons* e l'Italia²⁷. Sulla scia di Pio Rajna e di Marie Paul Hyacinthe Meyer, lo studioso francese sottolineò come la penetrazione in Italia dei temi legati all'epica cavalleresca fosse stata estremamente

²⁴ *Ibid.*

²⁵ F. CARDINI, *Per l'Europa risuona ancora l'olifante*, cit., p. 25.

²⁶ *Ibid.*, p. 30.

²⁷ J. BÉDIER, *Les chansons de geste et les routes d'Italie*, in *Les légendes épiques*, cit., II, pp. 145-220.

precoce²⁸, aggiungendo che «ciò avvenne principalmente grazie all'affluenza di pellegrini provenienti dalla Francia», i quali erano soliti essere accompagnati da cantastorie e menestrelli²⁹: «c'est par eux que les héros carolingiens et arthuriens devinrent populaires en Italie, dès la première moitié du XII^e siècle, et c'est d'Italie, en compensation, qu'ils rapportèrent les notions géographiques plus ou moins exactes qu'ils firent entrer en divers poèmes, par exemple dans *Ogier* et dans le *Couronnement de Louis*»³⁰. Fu proprio la massiccia presenza di riferimenti a luoghi posti lungo la Via Francigena italiana in molti poemi cavallereschi ad essere indagata a fondo da Bédier, permettendogli di trovare nuovi elementi a sostegno della sua teoria di cui abbiamo già parlato.

Le ricerche storico-antropologiche pubblicate nel 1987 nel volume *Sulle orme di Orlando. Leggende e luoghi carolingi in Italia*³¹, confermano, indirettamente, lo stretto rapporto tra epica carolingia e rotte peregrinarie italiane. Il volume presenta numerosi esempi, che spaziano dalla Val di Susa alla Sicilia, che mostrano le tracce (materiali, iconografiche, leggendarie) lasciate dal testo ariostesco e più in generale dall'epica carolingia sull'immaginario e le tradizioni di luoghi disseminati lungo l'intera penisola. Di grande rilevanza per la presente ricerca è il fatto che molti di questi luoghi si trovano a stretto contatto con le principali rotte che, tra età medievale e prima età moderna, venivano percorse dai fedeli diretti a Roma e in Terrasanta.

Nella zona della val di Susa, ingresso principale dei pellegrini transalpini in Italia, si trova il cosiddetto Sasso d'Orlando (fig. 3)³². Una fonte cinquecentesca ci parla per prima di questo masso: «Sant'Ivorio, castello poco abitato, dove si vede sopra la strada una taverna, nella quale è dipinto un Orlando, con una gran pietra, ch'è al basso nel sentiero, lunga quattro palmi per ogni quadro, fessa nel mezzo; e dicono li paesani idioti, ch'egli la tagliò colla spada»³³. Se del dipinto cui fa riferimento la fonte non vi è più traccia (nelle descrizioni ottocentesche appare già quasi irrimediabilmente compromesso) la «gran pietra» è ancora visibile: si tratta di un masso erratico, di serpentinite, alto circa un metro, che presenta la strana caratteristica di essere «spaccato da cima a fondo con un taglio controvena netto e senza scheggiature»³⁴. Come abbiamo visto, già nel XVI

²⁸ *Ibid.*, pp. 145-146.

²⁹ «Ce fut principalement grâce à l'affluence des pèlerins venant de France», in *Ibid.*

³⁰ «Fu attraverso di loro che gli eroi carolingi e arturiani divennero popolari in Italia, fin dalla prima metà del XII secolo, e fu dall'Italia, in compenso, che riportarono più o meno esatte nozioni geografiche che furono inserite di diversi poemi, per esempio nell'*Ogier* o nell'*Incoronazione di Luigi*», M. P. H. Meyer citato in *Ibid.*

³¹ *Sulle orme di Orlando*, cit.

³² Sul Sasso d'Orlando si rimanda a FRANCO CASTELLI, *Orlando in Piemonte. Reliquie della tradizione carolingia nei luoghi e nell'immaginario popolare*, in *Ibid.*, pp. 105-115: 105-107.

³³ *Ibid.*, p. 105.

³⁴ *Ibid.*, p. 106.

secolo era nota la tradizione secondo cui questo taglio fu inferto da Orlando, e altre fonti dei secoli successivi la riportano. Tale tradizione resta viva ancora oggi, come prova in maniera straordinaria una testimonianza orale raccolta da Castelli:

Una vecchia leggenda dice che Rolando di passaggio, infuriato – adesso dirle il motivo perché era infuriato non glielo posso dire – con la spada abbia lasciato andare un fendente su quella pietra e l’abbia spaccata in due. Questa è la leggenda. La contavano i vecchi, come raccontavano la storia delle bocce d’oro di Montebenedetto, che i frati giocavano con le bocce d’oro. Sono leggende che di fondamento hanno probabilmente nulla, comunque sono leggende popolari che indubbiamente ... è una cosa che conoscevano tutti qui nel paese (...). C’è ancora la figura, c’era ancora la figura sul muro della casa ... un affresco che rappresentava un guerriero con la spada alzata che poteva essere Orlando, poteva essere San Michele, uno dei vari santi che ... Me lo ricordo ancora, ‘sto affresco, da bambino era ancora visibile una parte, adesso però è scomparso totalmente. (...) La pietra è un masso erratico, però quel che è strano è il modo in cui è tagliata, ecco: trovare una pietra che si spacchi in modo così netto, preciso, in senso contrario alla vena, è una cosa impossibile (...). È sempre stata qui, da quando noi ... i miei ne parlavano di questa pietra così, come curiosità, e perciò è da secoli che c’è questa pietra³⁵.

La presa che questa tradizione ha avuto nell’immaginario della comunità locale ha fatto sì che essa sia ritenuta contemporaneamente leggendaria e vera, frutto di racconti fantastici ma tuttavia plausibile per le caratteristiche del fenomeno fisico in questione. Ciò che rende questa tradizione particolarmente interessante all’interno della presente ricerca è il contesto in cui è nata e sopravvive: «non è un caso che la zona del Piemonte più densa di memorie storiche e leggendarie relative al mondo carolingio sia la valle della Dora Riparia o val di Susa, attraversata da uno dei più importanti transiti europei del Medioevo, la “via francisca” o “romea” che attraverso il valico del Moncenisio collegava Roma con le regioni transalpine»³⁶. Proprio dove la principale rotta peregrinaria italiana aveva origine, la tradizione carolingia si è insediata nell’immaginario locale, mantenendo ancora oggi intatta la sua forza.

Se questa grande arteria dei viandanti partiva, a nord, dalla val di Susa, tra i suoi punti di arrivo vi era Brindisi, uno dei principali porti dai quali era possibile raggiungere la Terrasanta. Il pavimento della Cattedrale cittadina era decorato a mosaico con episodi legati alla leggendaria battaglia di Roncisvalle, luogo simbolo tanto dell’epica carolingia quanto del cammino iacobeo. Nonostante la totale distruzione del pavimento originale a seguito di due terremoti tra il XVIII e il XIX secolo, sono state avanzate alcune proposte di ricostruzione che per-

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*, p. 105.

mettono di conoscere quali fossero la maggior parte dei soggetti rappresentati³⁷. All'interno della sequenza, che narra appunto il grande scontro tra cristiani e saraceni a Roncisvalle, il dettaglio per noi più rilevante è la prima figura: essa rappresenta infatti l'arcivescovo Turpino con il braccio destro alzato, la tiara e il pastorale dipinto sullo scudo e cucito in due punti della gualdrappa del cavallo (fig. 4)³⁸. Alla luce della datazione quasi contemporanea del mosaico e del *Codex*, siamo di fronte ad uno dei primissimi casi che attestano la presenza in Italia di una tradizione che, come abbiamo visto, si mantiene viva ancora oggi. Anche in questo caso le vie peregrinarie dovettero servire da veicolo privilegiato: «è chiaro che l'idea di rappresentare nel pavimento della cattedrale di Brindisi i fatti della gloriosa rotta di Roncisvalle sia da collegare con la presenza ricorrente nel porto pugliese di quei Crociati che in Terrasanta andavano per combattere gli stessi nemici a cui avevano dovuto soccombere Orlando e Ulivieri», cui si riallaccia anche «il collegamento alle narrazioni leggendarie dell'epica carolingia dei monumenti megalitici delle località pugliesi poste più o meno prossime al tracciato dell'Appia Traiana»³⁹. Oltre al pellegrinaggio penitenziale anche quello più schiettamente militare riprendeva quindi i percorsi e le gesta degli eroi carolingi, che gli ultimi due libri del *Codex calixtinus* avevano indissolubilmente legato al culto verso San Giacomo.

L'esempio su cui ho deciso di focalizzarmi maggiormente in questa sede è quello che forse meglio di ogni altro si addice al tema di questo convegno, e che mi permette di ricollegarmi con gli affreschi iacobei conservati a Padova da cui siamo partiti. Il principale centro del culto iacobeo in Italia nel Basso Medioevo fu senza dubbio la città di Pistoia⁴⁰: intorno al 1140 il vescovo Atto ricevette dall'arcivescovo di Santiago di Compostela Diego Gelmirez (il *deus ex machina* di quel *Codex calixtinus* che fu la principale fonte di riferimento per il ciclo di affreschi della cappella Lupi) una reliquia del corpo dell'apostolo, collocata pochi anni dopo sull'altare che venne dedicato al santo nella Cattedrale cittadina. Questo evento rese in brevissimo tempo la città toscana un'importante meta di pellegrinaggio, come attestato, tra l'altro, da due brevi emessi nel 1145 da papa

³⁷ Sulla ricostruzione del pavimento si rimanda a GIORGIO Busetto, *Tracce iconografiche della prima diffusione dell'epopea carolingia in Italia*, in *Sulle orme di Orlando*, cit., pp. 41-52: 46-49; RENATO Stopani, *La Via Francigena del Sud. L'Appia Traiana nel Medioevo*, Le Lettere, Firenze 1992, pp. 63-66.

³⁸ G. Busetto, *Tracce iconografiche*, cit., p. 46.

³⁹ R. Stopani, *La Via Francigena del Sud*, cit., p. 66.

⁴⁰ Sul culto iacobeo a Pistoia si vedano, in particolar modo: LUCIA Gai, *L'altare argenteo di San Iacopo nel duomo di Pistoia. Contributo alla storia dell'oreficeria gotica e rinascimentale italiana*, Allemandi, Torino 1984; Id., *Testimonianze jacobee e riferimenti compostellani nella storia di Pistoia dei secoli XII-XIII*, in L. Gai (a cura di), *Pistoia e il Cammino di Santiago. Una dimensione europea nella Toscana medievale*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Pistoia, 28-30 settembre 1984), a cura di L. Gai, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1987, pp. 119-244.

Eugenio III; questo nuovo ruolo assunto dalla città fece sì che due strade altomedievali divenissero un collegamento con il tracciato principale della Francigena, venendo percorse da numerosi pellegrini⁴¹.

Sulla montagna pistoiese, fra le frazioni di Pian di Novello e Pian degli Ontani, nel comune di Cutigliano, in corrispondenza del principale punto di attraversamento dell'Appennino in direzione di Modena, e quindi di un'importante rotta sicuramente attraversata da fedeli diretti a rendere omaggio alla reliquia iacobeo, esiste un luogo che viene comunemente chiamato "Cappel d'Orlando". La ricerca sul campo condotta da Anna Buonomini⁴² ha restituito quattro diverse versioni della leggenda, che tuttavia non divergono tra loro per quanto riguarda lo sviluppo della vicenda: Orlando, ormai impazzito, avrebbe spiccato il volo da una delle cime della zona; per l'impeto del salto, il paladino avrebbe perso il cappello, che si sarebbe posato su quella cima che viene appunto chiamata Cappel d'Orlando; la stessa violenza del salto (o in alcune versioni l'atterraggio) avrebbe infine lasciato delle impronte, prodotte dagli zoccoli del cavallo che montava. Al di là di ciò che è (o sarebbe) rimasto sul terreno solcato dall'eroe, il dato che risulta veramente interessante è il ruolo avuto dall'*Orlando furioso* in questi territori montani. Tutti gli intervistati affermano che questa leggenda rientrava nel repertorio di storie narrate dai propri nonni e genitori: «me l'ha raccontate i mi' vecchi. La mi' povera nonna, loro insomma»⁴³, afferma uno di loro. Ma oltre alla leggenda, era lo stesso capolavoro di Ariosto ad essere conosciuto e tramandato all'interno della comunità: «tutti, molti dei nostri vecchi conoscevano questi poeti, addirittura anche la *Divina Commedia*. Se le raccontavano a veglia: chi le leggeva, chi le raccontava a memoria»⁴⁴. Tale usanza non è ancora andata perduta, come emerge da una delle interviste effettuate:

Orlando guardando la sua spada credeva che fosse incrinata perché c'era rimasto un crino, un capello, qualcosa nella spada; allora si dette la morte ... chiese la morte ... aveva la possibilità col nostro Padre Eterno di darsi la morte quando voleva. Con questa spada, visto che era rotta, non poteva più guerreggiare e allora diede un colpo su tre scalini di marmo e li ruppe. Essendo la spada intatta, ... guardò e non c'era più il capello e disse ...

“Recita la strofa sulla Durlindana e parla delle bottigline di cervello (il senno) depositate sulla luna. I Reali di Francia, Divina Commedia, il Tasso. Ricorda che tra di loro si rappresentavano le vicende epiche ed alcuni impersonavano dei

⁴¹ Sul pellegrinaggio a Pistoia si vedano i contributi contenuti in *Pistoia e il Cammino di Santiago*, cit.

⁴² Riportata in ANNA BUONOMINI, *Sul Cappel d'Orlando e su quanto si ricorda dei Reali di Francia in alcune località dell'Appennino toscano-emiliano. Repertori di tradizione orale*, in *Sulle orme di Orlando*, cit., pp. 159-165.

⁴³ *Ibid.*, p. 162.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 163.

*personaggi ad esempio della Divina Commedia e si misuravano (contrastavano) con altri personaggi dell'Orlando Furioso o di altri*⁴⁵.

A tutto questo si aggiungano due ulteriori elementi di grande interesse: in primo luogo l'onomastica locale porta traccia di questa tradizione, considerando «che molti hanno dato ai figli i nomi di personaggi dell'Orlando Furioso come Angelica, Orlando ecc., contravvenendo in questo alla consuetudine di chiamare (si diceva rifare) i figli con i nomi dei nonni»⁴⁶; in secondo luogo, e si tratta di un aspetto che forse più di ogni altro lascia intendere fino a che punto l'impronta di Orlando abbia lasciato tracce in questi territori, viene ricordato «un fatto di cronaca realmente accaduto nell'immediato dopoguerra e a noi riferito da Alaide Corsini, dove due donne che litigavano contendendosi il fidanzato vengono paragonate a “due storiche guerriere”, Clorinda e Bradamante, e tutta la vicenda è narrata con una certa epicità»⁴⁷. Un'unione di questo tipo, in un piccolo paesino della montagna pistoiese, tra la *Gerusalemme liberata* e l'*Orlando furioso* evidenzia nella maniera più esplicita come i poemi cavallereschi cinquecenteschi facessero e facciano tuttora parte in maniera così forte dell'immaginario e del bagaglio di tradizioni locali.

Se il viaggio di andata della suggestione di Bédier può essere considerata la sua stessa ipotesi, secondo la quale la stesura delle prime *chansons* venne profondamente influenzata da tradizioni orali che viaggiavano da secoli, il caso pistoiese può essere considerato il viaggio di ritorno, in cui è il testo di Ariosto ad aver influenzato l'immaginario e le tradizioni orali di questa zona appenninica.

In conclusione, per sottolineare ulteriormente l'importanza che il tema di questa ricerca ha avuto e può avere ancora oggi, cito un'ultima volta Franco Cardini: «L'olifante risuona ancora per la penisola italica, non meno che in altre parti di Europa. Coglierne le ultime note prima che si disperdano, e magari collaborare a dar loro voce nuova, non è nostalgismo né museificazione: è volontà di ricerca sempre più precisa di un'identità comunitaria dalla quale non si può prescindere se non rinunciando a fondare sulle nostre antiche radici le basi della nostra autocoscienza presente e futura»⁴⁸.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 165.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 159.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ F. CARDINI, *Per l'Europa risuona ancora l'olifante*, cit., p. 31.

Nanum in petra persequitur nec redisse dicitur. *Il motivo del bergtagning tra poesia, letteratura e folklore.*

Francesco D'Angelo

Sapienza Università di Roma

Nel folklore scandinavo moderno uno dei motivi più diffusi e caratteristici è quello del *bergtagning* (letteralmente “rapimento nel monte”), in cui una persona è attirata da esseri soprannaturali all'interno di un colle o una montagna, da cui non riuscirà a venir fuori se non con difficoltà e riportando spesso menomazioni psico-fisiche. Registrato dai folkloristi nella prima metà dell'Ottocento, la sua antichità è però attestata da diverse fonti medievali; nelle pagine seguenti, pertanto, se ne analizzerà l'evoluzione mettendo in evidenza l'intreccio esistente sin dalle origini tra tradizione orale e letteratura.

Folklore; saghe islandesi; Scandinavia; tradizione orale

Introduzione: folklore e continuità della tradizione orale

Il folklore, termine di per sé sfuggivo, nell'accezione oggi più comune è un insieme di credenze, usanze e rituali che, quali vestigia di una cultura antica, si sarebbe tramandato oralmente presso gli strati più umili o popolari di una società, rimanendo quasi inalterato nel tempo¹. Tale interpretazione è in gran parte figlia del Romanticismo ottocentesco, che vide nella persistenza delle tradizioni popolari la prova dell'esistenza di una coscienza o una identità nazionale

¹ Sulla definizione di folklore cfr. M. BAKER, *Folklore and customs of rural England*, David & Charles, Newton Abbot 1974, pp. 9-13; P. BOGLIONI, *Agiografia, liturgia e folklore. Appunti di metodo, in Il tempo dei santi tra Oriente e Occidente. Liturgia e agiografia dal tardo antico al concilio di Trento*. Atti del IV Convegno di studio dell'Associazione italiana per lo studio della santità, dei culti e dell'agiografia (Firenze, 26-28 ottobre 2000), a cura di A. Benvenuti, M. Garzaniti, Viella, Roma 2005, pp. 453-480: 459-460.

precedente alla nascita delle nazioni stesse². Le generazioni successive di studiosi, tuttavia, hanno radicalmente messo in discussione il carattere primitivo del folklore e la sua presunta continuità e stabilità, sottolineandone invece la dinamicità e la costante evoluzione³. In particolare il confine tra folklore e letteratura, e quindi tra oralità e scrittura, si è rivelato sempre assai permeabile, consentendo influssi reciproci: in questo modo forme, materie ed elementi letterari sono stati selezionati, rielaborati e reinterpretati – di fatto ri-creati – dalla tradizione popolare, che li ha risemantizzati e inseriti in un altro contesto come elementi vivi e non semplici fossili⁴.

Alla luce di queste considerazioni generali, il motivo del *bergtagning* (lett. “rapimento nel monte”), tipico del folklore scandinavo, sarà qui analizzato nella sua evoluzione storica. Come suggerisce il nome, l’elemento centrale delle storie di *bergtagning* è il rapimento di una persona da parte di creature soprannaturali, che la attirano o la conducono all’interno di un colle o una montagna da cui difficilmente riuscirà poi ad uscire. Per quanto arcaico, tale motivo ebbe una straordinaria fortuna soprattutto in età moderna ed è ben attestato sia da ballate che da racconti popolari, due forme di espressione folkloriche non solamente nordiche.

Il *bergtagning* nelle ballate popolari

La ballata popolare scandinava è una canzone trasmessa oralmente ed esistente in numerose varianti: essa si caratterizza per la struttura (distici con uno o due ritornelli oppure quartine con un ritornello), per il contenuto (tematiche eroiche, cavalleresche e soprannaturali) e per lo stile oggettivo con frequente ricorso a espressioni formulaiche e luoghi comuni⁵. La natura esclusivamente orale di questa tradizione, tuttavia, è solo apparente: per la Scandinavia, infatti, l’origine della ballata sembra si debba localizzare in Norvegia al tempo di re Hákon Hákonarson (1217-1263) e soprattutto di suo nipote Hákon Magnússon (1299-1319). Allora furono tradotti per la prima volta in norreno poemi e roman-

² A. DUNDES, *Interpreting Folklore*, Indiana University Press, Bloomington 1980, pp. 1-9.

³ B. TOELKEN, *The dynamics of Folklore*, Utah State University Press, Logan 1996, pp. 19-54; S. MITCHELL, *Continuity: folklore’s problem child?*, in *Folklore in Old Norse - Old Norse in folklore*, a cura di D. Savbörg, K. Bek-Pedersen, University of Tartu Press, Tartu 2014 («Nordistica Tartuensia», 20), pp. 41-58.

⁴ Sul processo di ri-creazione nel folklore cfr. P. BOGATYRĚV, R. JAKOBSON, *Il folklore come forma di creazione autonoma*, in *Etnosemiotica. Questioni di metodo*, a cura di M. Del Ninno, Meltemi, Roma 2006², pp. 59-68.

⁵ O. SOLBERG, *The Scandinavian medieval ballad: from oral tradition to written texts and back again*, in *Oral art forms and their passage into writing*, a cura di E. Mundal, J. Wellendorf, Museum Tusulanum Press, Copenhagen 2008, pp. 121-133: 121-122.

zi cavallereschi francesi e videro la luce le cosiddette *ridðarasögur* (“saghe dei cavalieri”) e *fornaldarsögur* (“saghe del tempo antico”): le prime – insieme alle più antiche *konungasögur* (“saghe dei re”) – avrebbero ispirato le ballate di argomento eroico-cavalleresco, le seconde avrebbero fornito materiale per quelle di argomento magico-soprannaturale⁶. La ballata, dunque, nacque in un contesto aristocratico e acquisì il suo carattere popolare solo in seguito⁷; la natura composita della corte regia norvegese, soprattutto di quella di Hákon Magnússon (frequentata anche da danesi, svedesi e islandesi) potrebbe poi spiegare lo sviluppo e l’ampia diffusione geografica di questo nuovo genere poetico⁸. Dopo circa due secoli in cui la trasmissione delle ballate sembra essere stata affidata esclusivamente all’oralità, dalla fine del XVI secolo compaiono le prime raccolte a stampa in Danimarca e Svezia, pubblicate poi con una certa frequenza fino alla fine del XVIII secolo, quando risultano essere ampiamente disponibili nei tre paesi scandinavi, in Islanda e nelle isole Fær Øer⁹. In questo lungo arco di tempo il testo scritto torna quindi a esercitare la sua influenza sulla tradizione orale, alimentandola ma, di fatto, facendo della ballatistica un genere letterario vero e proprio: le antiche canzoni vengono infatti pubblicate, rielaborate e modificate, e ne vengono composte di nuove¹⁰.

All’interno del *corpus* ballatistico scandinavo, il motivo del *bergtagning* compare abbastanza precocemente: esso è il motivo portante di *Liti Kjersti og Bergkongen* (*Liti Kjersti e il re della montagna*), inclusa dal danese Peder Syv nella raccolta *Tohundrede Danske Viser* (*Duecento ballate danesi*), pubblicata nel 1695 e ristampata più volte fino al 1787¹¹. Benché Syv la ritenesse danese, essa è

⁶ B.R. JONSSON, *Oral literature, written literature: the ballad and Old Norse genres*, in *The ballad and oral literature*, a cura di J. Harris, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1991 («Harvard English Studies», 17), pp. 139-170: 147-159. In effetti nel medioevo la lettura ad alta voce (di cui spesso fruiva anche un pubblico illetterato) era la norma ed è facile immaginare che, alla corte dei re norvegesi, l’ascolto di saghe e romanzi cortesi possa aver favorito la trasposizione in versi di temi e motivi letterari, in una simbiosi tra poesia orale e letteratura scritta: V. ÓLASON, *Literary backgrounds of the Scandinavian ballads*, in *ibid.*, pp. 116-138: 136-138; sui rapporti tra le ballate popolari scandinave e la letteratura norrena medievale cfr. anche SOLBERG, *The Scandinavian medieval ballad*, *cit.*, pp. 121-126; D. COLBERT, *The birth of the ballad: the Scandinavian medieval ballad genre*, Svenskt Visarkiv, Stockholm 1989 («Skrifter utgivna av svenskt visarkiv», 10).

⁷ JONSSON, *Oral literature*, *cit.*, p. 159.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p. 141.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 141-147.

¹¹ *Liti Kjersti*, in Å. GJØSTEIN BLOM, O. BØ (a cura di), *Norske balladar i oppskrifter frå 1800-talet*, Det Norske Samlaget, Oslo 1981, pp. 54-56. Il *bergtagning* compare anche nella ballata norvegese *Åsmund Frægdegjæva*, pubblicata per la prima volta nel 1853, che pur avendo probabili radici medievali ha subito un evidente influsso fiabesco: il motivo portante, infatti, è quello dell’eroe che deve salvare la figlia di un re, detenuta dai troll all’interno di una montagna: si veda L. TAGLIANETTI, *Introduzione*, in *Åsmund Frægdegjæva. Una ballata medievale norvegese*, a cura di L. Taglianetti, Carocci, Roma 2016 («Biblioteca medievale», 151), pp. 11-37: 31-32.

in realtà la versione norvegese di una ballata più tardi registrata anche in Danimarca come *Jomfruen og Dvaergekongen* (*La vergine e il re dei nani*)¹² e in Svezia come *Den bergtagna* (*La prigioniera nel monte*)¹³. Di ciascuna versione esistono numerose varianti locali, ma il nucleo della storia vede una ragazza, una vergine, lasciare la propria famiglia per recarsi dal re della montagna (*bergakung*), di cui diventa sposa e dal quale ha dei figli. Trascorsi alcuni anni, la donna ottiene il permesso di visitare sua madre a patto di non rivelare l'esistenza dei figli: appena arrivata a casa, però, la promessa è subito infranta e la giovane viene quindi riportata dal *bergakung* nella montagna, dove berrà dell'idromele (*mjöd*) che in alcune varianti le farà dimenticare completamente sua madre e la sua famiglia, in altre la porterà alla morte.

L'interpretazione più condivisa di questa ballata vede nel *bergtagning* una metafora del viaggio nell'Altro Mondo, cui si accedeva entrando nelle viscere dei monti: qui si credeva vivessero creature soprannaturali, indicate spesso con il nome collettivo di *bergfolk* ("popolo del monte") o, specialmente in Islanda, *huldufólk* ("popolo nascosto"), altre volte identificate più specificamente come elfi, nani o troll¹⁴. Da questa lettura deriva anche quella in chiave esoterico-iniziativa avanzata da Massimo Panza, secondo il quale il re della montagna (in alcune versioni chiamato anche *alvekung*, "re degli Elfi") corrisponderebbe alla figura dello stregone-iniziatore, colui che si è ritirato nei boschi come un lupo – animale selvatico il cui legame con la magia e il mondo dei troll è attestato sin dal Medioevo – e ha viaggiato nell'Altro Mondo per acquisire una conoscenza superiore¹⁵. La natura lupesca, il possesso di un sapere magico e l'associazione con il monte o il colle avvicinano il *bergakung* al dio Odino dell'antica mitologia pagana e farebbero di lui l'iniziatore della sua giovane vittima, che viene istruita nello stesso momento in cui viene resa schiava: grazie all'oblio misterico provocato dal *mjöd*, la ragazza scorda la sua vecchia identità e può acquisirne una nuova, passando dalla pubertà all'età adulta, dalla verginità alla maternità¹⁶. Nelle ballate, dunque, dietro il *bergtagning* si celerebbe un rito di passaggio espresso mediante il «linguaggio misterico-iniziativo di qualsiasi genere di

¹² *Jomfruen og Dvaergekongen*, in *Danmarks gamle folkeviser*, II, a cura di S. Grundtvig, Forlagt af Samfundet til den Danske Literatur Fremme, København 1856, n° 37, pp. 37-48.

¹³ *Den bergtagna*, in *Sveriges Medeltida Ballader*, I, a cura di B. af Klintberg, Almqvist & Wiksell International, Stockholm 1983, n° 24, pp. 331-360.

¹⁴ Si veda però l'interpretazione di Hanne Weisser, secondo cui la fuga nella montagna, perlomeno in alcune varianti, potrebbe alludere a una gravidanza segreta culminata con un infanticidio, problema sociale molto grave nella Scandinavia dei secoli XVII-XIX. H. WEISSER, *Barsel i berget. Balladen om Liti Kjersti og Bergekongen belyst i en sosialhistorisk kontekst, med særlig blick på en dølgsmålssak i Telemark*, «Tidsskrift for kulturforskning», 2016, XV, pp. 103-121.

¹⁵ M. PANZA, «Il viaggio del lupo»: l'identità lupesca come insegna rituale nelle visor, «Studi nordici», 1995, II, pp. 35-68.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 48, 57-62.

viaggio verso una conoscenza superiore, *esilio* tabuizzato che culmina in una prova per sciogliersi in *integrazione* nel cerchio degli adepti»¹⁷, cioè nell'integrazione dell'adulto nella società.

Il *bergtagning* nelle leggende popolari

Nei primi decenni dell'Ottocento, in Scandinavia come altrove in Europa, la diffusione degli ideali romantici aveva risvegliato «l'interesse per il passato e per la propria tradizione culturale, a cui si accompagn[ò] la riscoperta di leggende e racconti trasmessi per secoli oralmente»¹⁸. Le più antiche testimonianze sul *bergtagning*, però, precedono questo «risveglio romantico» e sono in forma di *memorat*, cioè esperienza e ricordo personale dell'incontro con il soprannaturale¹⁹. Dal ricordo soggettivo alla tradizione, tuttavia, il passo può essere breve: difatti quando altre persone ritengono un *memorat* abbastanza interessante da essere raccontato, esso può diventare tradizione – cioè materiale orale ripetuto da un tradente – e subire facilmente sia cambiamenti stilistici che alterazione del contenuto mediante omissione o aggiunta di particolari²⁰. Per il *bergtagning* una simile trasformazione, forse favorita anche dalla grande diffusione delle raccolte di ballate, deve essere avvenuta gradualmente tra Sette e Ottocento; a conferma della sua fortuna in tutta l'area nordica, esso fu classificato come motivo folklorico a sé stante dapprima da Jakob Grimm (1835) e poi da Benjamin Thorpe (1851)²¹. In effetti, storie o racconti di *bergtagning* figurano in tutte le raccolte pubblicate nel corso dell'Ottocento²² e la loro popolarità fu tale da ispi-

¹⁷ Ibid., p. 64, corsivi dell'autore.

¹⁸ A. MREGALLI, *Prefazione*, in A. FAYE, *Leggende popolari norvegesi*, trad. e cura di L. Taglianetti, Aracne, Roma 2014 («Lingon», 2), pp. 17-22: 17. Sulle raccolte di racconti e leggende popolari scandinave dal Settecento a oggi si veda R. KVIDELAND, H.K. SEHMSDORF (a cura di), *Scandinavian folk belief and legend*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 1988 («The nordic series», 15), pp. 23-29.

¹⁹ Cfr. la testimonianza di Astrid Olsdatter risalente al 1720: E.H. EDVARDSEN (a cura di), *Gammelt nytt i våre tidligste ukeblader, Aschehoug*, Oslo 1997 («Norsk Folkeminnelags skrifter», 143), pp. 172-178. Sulla definizione di *memorat* si veda L. TAGLIANETTI, *Ibsen e le Norske sagn*, «A.I.O.N. - Sezione germanica», 2015, XXV, pp. 27-42: 36 e nota 39.

²⁰ C.W. VON SYDOW, *Kategorien der Prosa-Volksdichtung*, in Id., *Selected papers on folklore published on the occasion of his 70th birthday*, Rosenkilde and Bagger, Copenhagen 1948, pp. 60-88: 73-74.

²¹ J. GRIMM, *Deutsche mythologie*, II, Dieterichsche Buchhandlung, Göttingen 1876⁴, pp. 795-796; B. THORPE, *Northern mythology. Scandinavian popular traditions and superstitions*, II, Edward Lumley, London 1851, pp. 67-68.

²² In Norvegia li troviamo nelle raccolte di Andreas Faye (1833-1844): FAYE, *Leggende popolari*, cit., p. 86, e di Peter C. Asbjørnsen (1845-1848): P.C. ASBJØRNSEN, *Racconti e leggende popolari norvegesi*, cura e trad. di L. Taglianetti, Controluce, Nardò 2012 («Scritture dal mondo», 11); in Islanda nei *Racconti popolari e fiabe islandesi* di Jón Árnason: J. ÁRNASON (a cura di), *Íslenzkar Þjóðsögur og Æfintýri*, I, J.C. Hinrichs, Leipzig 1862, pp. 45-59; in Danimarca nelle *Leggende danesi* di Evald T. Kristensen: E.T. KRISTENSEN (a cura di), *Danske sagn, som de har lydt i folkemunde*, I, Århus 1892,

rare persino due scrittori e drammaturghi scandinavi, il norvegese Henrik Ibsen (1828–1906) e la svedese Victoria Benedictsson (1850–1888)²³.

Nonostante i folkloristi abbiano adottato soluzioni differenti per presentare il materiale raccolto²⁴, il *bergtagning* si ripete ovunque con schemi assai simili ed elementi pressoché costanti, tra cui: il desiderio degli esseri sotterranei di sposare esseri umani; le menomazioni psico-fisiche quali conseguenze, spesso permanenti, del soggiorno prolungato nell'Altro Mondo; la credenza nel potere magico delle bevande prodotte dal *bergfolk*, che annullavano la volontà di chi ne beveva; le musiche e i canti provenienti dai monti; il ricorso a gesti e preghiere cristiane per rompere l'incantesimo e fuggire dalla montagna²⁵. Ma quali sono le origini e il significato del *bergtagning*? Su un piano generale, le storie sugli esseri sotterranei potrebbero essere derivate da forme di culto anticamente tributate ai defunti²⁶, influenzate in seguito anche dalle tradizioni irlandesi sul *sidhe* o popolo delle colline²⁷. Nello specifico il *bergtagning* serviva verosimilmente

pp. 228-266; in Svezia, infine, in diverse opere pubblicate tra XIX e XX secolo: J. LINDOW, *Swedish legends and folktales*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1978, pp. 96-99, n° 30-32. Altri esempi di *bergtagning* sono stati identificati anche nel folklore sami: C. COCQ, *Revoicing Sámi narratives. North Sámi storytelling at the turn of the 20th century*, PhD. Diss., Umeå University, Umeå 2008, pp. 175-176.

²³ Il primo impiegò il motivo del *bergtagning* in *Olaf Liljekrans* (1856), uno dei suoi drammi minori, e nel ben più celebre *Peer Gynt* (1867); la seconda compose l'opera *Den bergtagna* (*La prigioniera nel monte*, 1888), pervenutaci nella duplice forma di novella e di dramma: H. CLURMAN, *Ibsen*, Macmillan, London 1977, pp. 43-45, 79-90; cfr. anche R. LANGEN MOEN, *Peer Gynt e il folclore. Analisi del primo atto*, «Quaderni di Filologia Germanica», 1982, II, pp. 115-131; F. TOUDOIRE-SURLAPIERRE, *Troll, nøkken, bergtagen: Peer Gynt ou l'irrationnel folklorique de l'imaginaire nordique*, in *Irrationnel et création aux XIXe-XXe siècles: son art est le chant conscient de l'irrationnel*, a cura di P. Vacher, Editions universitaires de Dijon, Dijon 2008, pp. 37-48. Su Victoria Benedictsson cfr. B. THOMPSON, *Folklore and myth in Victoria Benedictsson's story Den bergtagna*, in *Essays in Germanic studies. Carl Lofmark memorial volume*, a cura di A. Bushell, Trivium, Lampeter 1993, pp. 139-153.

²⁴ Alcuni, come Faye, si impegnarono a trasmettere le leggende così come le avevano ricevute, senza interventi editoriali; altri, come Asbjørnsen, ne modificarono la lingua, e talvolta anche il contenuto, per venire incontro ai gusti letterari del tempo: L. TAGLIANETTI, «En vakker lørdag i november 1836 kom jeg». *Fiction and historicity in the autobiographical frame stories of Peter Christen Asbjørnsen's Norske huldreeventyr og folkesagn*, in *Forme di narrazione autobiografica nelle letterature scandinave*, a cura di M. Ciaravolo et al., Firenze University Press, Firenze 2015 («Biblioteca di studi di filologia moderna», 26), pp. 115-126.

²⁵ Lo studio più completo in merito resta H.F. FEILBERG, *Bjærgtagen. En studie over en gruppe træk fra nordisk alfetro*, Det Schönbergske Forlag, Copenhagen 1910 («Danmarks Folkeminder», 5).

²⁶ KVIDELAND - SEHMSDORF, *Scandinavian folk belief*, cit., p. 31.

²⁷ FEILBERG, *Bjærgtagen*, cit., pp. 11-27. Tali influenze risalgono probabilmente all'epoca dei primi contatti tra Scandinavi e Irlandesi (IX-X secolo) e contribuirono anche alla graduale trasformazioni degli elfi della mitologia e del folklore nordico da divinità minori a spiriti della natura: T. GUNNELL, *How elfish were the Álfar?*, in *Constructing nations, reconstructing myth. Essays in honour of T.A. Shippey*, a cura di A. Wawn, G. Johnson, J. Walter, Brepols, Turnhout 2007 («Making the Middle Ages», 9), pp. 111-130; Å. JAKOBSSON, *Beware of the Elf! A note on the evolving meaning of Álfar*, «Folklore», 2015, CXXVI, pp. 215-223.

a spiegare sparizioni (apparentemente) misteriose avvenute in montagna o nei boschi, che non dovevano essere così rare in una popolazione rurale che viveva in insediamenti prevalentemente piccoli e sparsi; quando poi la sparizione si rivelava permanente, essa di fatto equivaleva a una dipartita irreversibile dal mondo dei vivi, seppure in una forma non ritualizzata perché non seguita da un funerale appropriato²⁸. Dal canto suo la vittima, vagando affamata e spaventata in un territorio ignoto, sperimentava una sorta di stress psichico che poteva eventualmente condurre a una esperienza soprannaturale, magari favorita da sogni, allucinazioni o visioni. Nel frattempo, chi era rimasto a casa avrebbe incolpato il *bergfolk* per il ritardo del viandante e avrebbe fatto appello all'unica difesa considerata efficace contro simili nemici, il cristianesimo. In particolare il suono delle campane, che si credeva infastidisse gli esseri sotterranei e ne rompesse l'incantesimo, in realtà avrebbe aiutato il disperso – se fosse stato a portata d'orecchio – a orientarsi e a ritrovare la via di casa. Quest'ultimo, una volta ritornato, con il suo racconto avrebbe fornito un'ulteriore prova della realtà del *bergtagning*, mentre qualsiasi infermità (fisica o mentale) permanente sarebbe stata attribuita agli esseri sotterranei. Infine, oltre a spiegare sparizioni misteriose, le storie di rapimenti sarebbero altresì servite da monito per bambini e giovani (sia ragazzi che ragazze), mettendoli in guardia dal restare fuori casa più del necessario²⁹.

Per quanto riguarda le vittime di *bergtagning*, dai racconti emerge un profilo abbastanza preciso: poiché il rapimento avveniva solitamente all'esterno, le persone maggiormente a rischio erano viandanti, nonché coloro che svolgevano lavori all'aperto o in alta montagna, come taglialegna, mandriani o mungitrici³⁰; anche donne e bambini, gli individui più vulnerabili della società, erano particolarmente esposti a questo pericolo. I protagonisti di molte storie, inoltre, vengono portati via quando sono in procinto di affrontare un momento delicato della propria vita, come il battesimo, il matrimonio oppure (per le donne) il ritorno in chiesa dopo il parto³¹; in altre occasioni, invece, il rapimento avvie-

²⁸ J. LINDOW, *Rites of passage in Scandinavian legends*, «Fabula. Zeitschrift für Erzählforschung», 1978, XIX, pp. 40-61: 48-49.

²⁹ Sulle spiegazioni psicologiche del *bergtagning* cfr. FEILBERG, *Bjærgtagen*, cit., pp. 110-112; LINDOW, *Swedish legends*, cit., pp. 34-35.

³⁰ Per quanto minoritari, vi sono comunque casi di persone portate via dall'interno delle loro abitazioni: LINDOW, *Rites of passage*, cit., pp. 45-46.

³¹ Dopo il parto la puerpera era vulnerabile sia perché debole fisicamente sia perché considerata "fuori" dalla comunità cristiana, in cui veniva successivamente riammessa con il rito del *kyrkotagning* («portare in chiesa»): ibid., pp. 50-51. Per quanto concerne le storie di nozze (sventate o celebrate) tra umani e esseri sotterranei, secondo John Lindow la loro ricorrenza si spiega, da una parte, con il modello - molto popolare - proveniente dalle fiabe, i cui protagonisti sono regolarmente in età da matrimonio; dall'altra, con la rilevanza sociale del matrimonio, che garantiva la sopravvivenza della società. Pertanto un matrimonio improprio, come era quello con creature ultramondane, metteva in pericolo l'intera comunità; nelle leggende tali unioni vengono

ne alla vigilia delle feste cristiane annuali, specialmente Natale e Pasqua³². Si tratta di momenti di transizione – alcuni individuali, altri collettivi – in cui una persona ha abbandonato uno *status* ma non ne ha ancora acquisito un altro: in questa condizione liminale, che la rende particolarmente vulnerabile agli attacchi soprannaturali, la sua protezione è garantita dai sacramenti cristiani, che in questo sostituiscono gli antichi riti di passaggio pagani³³.

Le radici medievali del *bergtagning*

Se per le ballate e le leggende popolari moderne l'influenza del testo stampato, talvolta unito all'intervento invasivo dei collettori, ha definitivamente sfatato il mito di un patrimonio orale rimasto immutato per secoli, nel caso delle fonti medievali lo studio di tale tradizione è reso ulteriormente difficile dal carattere recenziore delle redazioni scritte rispetto alle versioni orali su cui esse sarebbero basate. Difatti in Scandinavia una letteratura locale emerse soltanto nel corso del XII secolo e fu il frutto di una trasformazione della società nordica, che con la conversione al cristianesimo (X-XI secolo) adottò l'uso della scrittura³⁴. Le prime opere furono composte da scrittori di estrazione clericale, perfettamente inseriti nel *milieu* religioso-letterario del loro tempo, e il loro apporto, pur non essendo certamente neutro, fu comunque decisivo per l'elaborazione e la codificazione delle antiche tradizioni, trasmesse fino a quel momento oralmente³⁵.

Tali premesse sono necessarie quando si esamina il materiale mitologico contenuto in opere come l'*Edda poetica* (una raccolta di carmi mitico-eroici tradita in manoscritti dei secoli XIII–XIV) e l'*Edda in prosa* dell'islandese Snorri Sturluson (c. 1220), in cui gli esseri associati al mondo sotterraneo sono soprattutto i giganti (*jötunn*, pl. *jötnar*) e i nani (*dvergr*, pl. *dvergar*): gli uni sono «i primi abitanti del mondo, le forze del caos e dell'oscurità, i nemici degli dèi e al contempo i loro progenitori, i possessori di una saggezza antica e profonda»³⁶; gli altri, che ai primordi spuntarono nella terra, abitano nel sottosuolo e nelle

di solito sventate, mentre nelle fiabe e nella ballate, meno realistiche, non è raro trovare racconti di umani sposati con creature soprannaturali: *ibid.*, p. 54.

³² Sul motivo degli attacchi di creature soprannaturali durante il periodo natalizio si veda R. CHRISTIANSEN, *The dead and the living*, Aschehoug, Oslo 1946 («Studia Norvegica», 2), pp. 72-94; T. GUNNELL, *The coming of the Christmas visitors... Folk legends concerning the attacks on Icelandic farmhouses made by spirits at Christmas*, «Northern studies», 2004, XXXVIII, pp. 51-75.

³³ LINDOW, *Rites of passage*, cit., pp. 50-61.

³⁴ Cfr. A. NEDKVITNE, *The social consequences of literacy in medieval Scandinavia*, Brepols, Turnhout 2004 («Utrecht studies in medieval literacy», 11).

³⁵ Sull'esistenza di tradizioni orali alla base delle saghe norrene si veda M. GABRIELI, *Le letterature della Scandinavia*, Sansoni, Firenze-Milano 1969, pp. 86-107.

³⁶ G. CHIESA ISNARDI, *I miti nordici*, Longanesi, Milano 2014⁹, p. 317.

rocce³⁷. Come nel folklore moderno, anche nella mitologia la connessione di questi esseri con tumuli, rocce e montagne – cui alludono epiteti quali *bergrísar* (“giganti delle montagne”) e *bergbúi* (“abitatore della montagna”) per i giganti e *veggbergs visir* (“esperti delle pareti rocciose”) per i nani – li mette in relazione con l’aldilà³⁸. Nei poemi eddici e nell’opera di Snorri, inoltre, troviamo alcuni racconti che potremmo forse considerare i precursori mitici del *bergtagning*³⁹, perché i giganti non solo cercano, invano, di catturare o avere in sposa la dea Freyja⁴⁰, ma riescono effettivamente a rapire la dea Iðunn, che verrà poi comunque liberata⁴¹. Nell’ambito dei rapporti tra dèi e giganti, comunque, simili storie sono rare, forse perché la sottomissione di una dea, specialmente Freyja (patrona della fertilità), ai giganti (associati al freddo e alla sterilità) non era ritenuta ammissibile. Al contrario, le unioni tra divinità maschili (o loro ipostasi umane) e gigantesse sono più frequenti: in tal modo il principio maschile, razionale, può contrastare o controllare quello femminile, irrazionale, e le forze distruttive della natura a esso legate⁴². Ne è un esempio il mito del furto dell’idromele (*mjöðr*) della poesia, custodito dal gigante Suttungr proprio nelle profondità di un monte, Hnitbjörg: Odino, infatti, riuscì a trafugare la preziosa bevanda dopo aver giaciuto per tre notti nel monte con Gunnlöð, figlia di Suttungr⁴³.

Dinanzi a simili racconti mitici, non sorprende allora che proprio a un nano sia attribuita la responsabilità per la sparizione della «prima vittima registrata di *bergtagning*»⁴⁴, il semi-legendario re svedese Sveigðir. Questo, almeno, si

³⁷ Ibid., p. 331.

³⁸ *Bergrísar* ricorre più volte nell’*Edda* di Snorri; per *bergbúi* cfr. *Hymiskviða* (*Il carme di Hymir*) 2, in *Edda. Die Lieder des Codex Regius nebst verwandten Denkmälern*, I, a cura di G. Neckel, Carl Winter, Heidelberg 1962, p. 88; per *veggbergs visir* cfr. *Voluspá* (*La profezia della veggente*) 48, in *ibid.*, p. 12. Un *bergbúi* è inoltre protagonista del trecentesco *Bergbúa þátr* (*Racconto dell’abitatore della montagna*): M. MAYBURD, *The hills have eyes: post-mortem mountain dwelling and the (super) natural landscape in the Íslendingasögur*, «Viking and Medieval Scandinavia», 2014, X, pp. 129-154: 140-144. Sulle analogie tra i giganti del folklore e quelli della mitologia cfr. L. MOTZ, *Giants in folklore and mythology: a new approach*, «Folklore», 1982, XCIII, pp. 70-84. Più in generale sulla connessione tra i mondi dei giganti e dei nani e l’aldilà si veda CHIESA ISNARDI, *I miti nordici*, cit., pp. 325, 331-332.

³⁹ È opportuno precisare che il termine *bergtagning* non compare mai nelle fonti medievali.

⁴⁰ Cfr. *Voluspá* 25-26, in *Edda*, cit., p. 6.

⁴¹ SNORRI STURLUSON, *Edda. Skáldskaparmál*, I, a cura di A. Faulkes, University college, London 1998, pp. 1-2. Nel caso di Iðunn, però, il reale obiettivo dei giganti sono le mele dell’eterna giovinezza, da lei custodite, che consentono agli dèi di non invecchiare mai: J. MCKINNEL, *Meeting the Other in Norse myth and legend*, D.S. Brewer, Cambridge 2005, p. 5.

⁴² Questo perché i miti erano espressione di una società patriarcale, in cui la donna aveva normalmente un ruolo subordinato rispetto all’uomo; pertanto non era tollerabile che un gigante esercitasse un simile controllo su una dea. La relazione opposta era invece ammissibile, tanto più che le gigantesse rappresentavano le forze della natura e la terra stessa, che dovevano essere controllate e sottomesse dagli dèi (e quindi dagli uomini): *ibid.*, pp. 5, 7-8.

⁴³ SNORRI STURLUSON, *Skáldskaparmál*, cit., pp. 3-5.

⁴⁴ J. LINDOW, *Supernatural Others and Ethnic Others: a millennium of world view*, «Scandinavian

desume da una stanza del poema *Ynglingatal* (Catalogo degli Ynglingar), composto dallo scaldo norvegese Þjóðólfr da Hvínir attorno all'890: esso rintraccia la discendenza di Rögnvaldr (re del Vestfold, nella Norvegia sud-orientale) dalla stirpe reale svedese degli Ynglingar, che si credeva fondata dal dio Yngvi-Freyr, ed è citato per intero nella *Ynglinga saga*, con cui Snorri Sturluson apre la sua *Heimskringla*, una raccolta di saghe dei re di Norvegia (c. 1230). Nonostante sia stato trascritto solo in epoca tarda, l'*Ynglingatal* ci è giunto in una forma probabilmente molto vicina a quella originaria e potrebbe essere basato su antiche tradizioni orali svedesi⁴⁵. La stanza 2, in particolare, descrive la sorte di Sveigðir:

En dagskjarr / Dúrnis niðja / Salvörðuðr / Sveigði vélti, / ás í stein / enn stórgeði
/ Dusla konr / ept dvergi hljóp, / ok salr bjartr / þeira Sökmímis / jötunbyggðr
/ við jöfri / gein⁴⁶.

Benché apparentemente bizzarro, l'accostamento tra nani e giganti non è insolito nella letteratura norrena e poggia sul loro legame con il sottosuolo e l'aldilà⁴⁷. Il significato di questa stanza resta comunque enigmatico, né fa molta chiarezza lo scettico commento dell'anonimo autore della *Historia Norwegie* (c. 1160/1175): «Swegthir nanum in petram persequitur nec redisse dicitur, quod pro certo fabulosum creditur»⁴⁸. Snorri, dal canto suo, scrive che Sveigðir aveva fatto voto di cercare *Goðheimr* («paese degli dèi») e Odino: per questo aveva viaggiato fino in Russia e, al ritorno, si era fermato nella Svezia orientale presso una fattoria chiamata *at Steinn* («alla pietra») dove una sera, dopo aver bevuto molto, vide un nano seduto ai piedi di una grande roccia. Il nano, che stava davanti a un'apertura nella pietra, invitò il re a entrare se voleva incontrare Odino: Sveigðir corse allora dentro il masso, che si richiuse dietro di lui per sempre⁴⁹. Come se non bastasse la connessione di nani e giganti con l'aldilà,

Studies», 1995, LXVII, pp. 8-31: 8.

⁴⁵ O. SUNDQVIST, *Aspects of rulership ideology in Early Scandinavia - with particular references to the skaldic poem Ynglingatal*, in *Das frühmittelalterliche Königtum: ideelle und religiöse Grundlagen*, a cura di F.-R. Erkens, de Gruyter, Berlin 2005 («Ergänzungsbände zum Reallexikon der germanischen Altertumskunde», 49), pp. 87-124: 94-97.

⁴⁶ «Per quanto guardingo del giorno, il guardiano della sala dei figli di Dúrnir [scil. nano] illuse Sveigðir, quando il magnanimo nipote di Dusli [scil. Sveigðir] balzò nel macigno seguendo il nano, e la fulgida sala di quelli di Sökmímir, abitata da giganti [scil. roccia], ingoiò il principe»: *Ynglingatal 2*, a cura di E. Marold, in *Poetry from the Kings' Sagas 1: From Mythical Times to c. 1035*, a cura di D. Whaley, Brepols, Turnhout 2012 («Skaldic poetry of the Scandinavian Middle Ages», 2), pp. 3-60: 10 (trad. it. in L. KOCH, *Gli scaldi. Poesia cortese d'epoca vichinga*, Einaudi, Torino 1984, p. 79).

⁴⁷ CHIESA ISNARDI, *I miti nordici*, cit., pp. 332-333.

⁴⁸ «Si racconta che Sveigðir inseguì un nano in una roccia e non ne uscì più fuori, ma questo si deve ritenere certamente una leggenda»: *Historia Norwegie*, a cura di I. Ekrem - L.B. Mortensen, trad. di P. Fisher, Museum Tusulanum Press, Copenhagen 2003, cap. IX, p. 74.

⁴⁹ *Ynglinga saga*, cap. 12, in SNORRI STURLUSON, *Heimskringla*, I, a cura di Bjarni Adalbjarnarson, Hið íslenska fornritafélag, Reykjavík 2002³ («Íslensk Fornrit», 26), pp. 27 e sgg.

l'incontro con Odino (il dio dei caduti in battaglia) è chiaramente una metafora della morte, che coglie Sveigðir lontano da casa, là dove le forze soprannaturali agiscono incontrollate⁵⁰.

Stando alle “saghe degli Islandesi” (Íslendingasögur), scritte a partire dal XIII secolo, in epoca pagana si credeva che nelle colline e nelle montagne dimorassero anche numi tutelari e spiriti dei defunti⁵¹. Nella *Saga degli uomini di Eyr* (c. 1220/1265) leggiamo ad esempio di un certo Þorólfr, in Islanda, che aveva una grande venerazione per un monte da lui chiamato Helgafell (“Montesacro”), «ok trúði at hann mundi þangat fara þá er hann dœi ok allir á nesinu hans frændr»⁵². Un altro brano nella medesima saga richiama invece alla mente quelle leggende popolari moderne in cui un essere umano assiste a feste che si svolgono all'interno del monte; in questo caso lo spettatore è un pastore che una sera aveva condotto il suo gregge vicino Helgafell:

«Hann sá, at fjallit lausk upp norðan; hann sá inn í fjallit elda stóra ok heyrði þangat mikinn glaum ok hornaskvöl; ok er hann hlýddi ef hann næmi nökkur orðaskil, heyrði hann, at þar var heilsat Þorsteini þorskabít ok förunautum hans ok mælt, at hann skal sitja í öndvegi gegnt feðr sínum»⁵³.

Si tratta chiaramente di un presagio infausto e in effetti, il giorno dopo, giunse la notizia che Þorsteinn era annegato durante la pesca⁵⁴. Una storia simile ricorre altresì nella *Njáls saga* (Saga di Njáll, c. 1280), ugualmente ambientata in Islanda, in cui la vittima è ancora una volta un pescatore, Svanr, che aveva trovato la morte in mare nel corso di una burrasca: «Fiskimenn þeir, er váru í Kaldbak, þóttusk sjá Svan ganga inn í fjallit Kaldbakshorn, ok var honum vel þar fagnat»⁵⁵. Non tutti, però, concordavano con questa versione dei fatti: «en þat vissu allir, at hann fannsk hvárki lífs né dauðr»⁵⁶. In entrambi i casi la sparizione nel monte spiega la morte di uomini annegati in mare, i cui corpi, verosimil-

⁵⁰ LINDOW, *Supernatural Others*, cit., p. 11.

⁵¹ MAYBURD, *The hills have eyes*, cit., pp. 131-135.

⁵² «E riteneva che su questo monte sarebbe dovuto comparire, dopo essere morto, e così tutti i suoi parenti»: *Eyrbyggja saga*, cap. IV, in *Eyrbyggja saga, Brands þáttur Örva, Eiríks saga Rauða, Grænendinga saga, Grænendinga þáttur*, a cura di E.Ó. Sveinsson, M. Þórðarson, Hið íslenska fornritafélag, Reykjavík 1935 («Íslenzk Fornrit», 4), p. 9. Per altri esempi di questo tipo cfr. CHIESA ISNARDI, *I miti nordici*, cit., pp. 488-489.

⁵³ «Egli vide che il monte si era aperto verso nord; scorse sul monte grandi fuochi e udì venire di là grandi clamori e squilli di corno; come ebbe teso l'orecchio, per tentare di cogliere qualche parola, udì che là si salutava Þorsteinn þorskabít e i suoi compagni e che si annunciava che quello tra poco si sarebbe assiso sul seggio di fronte a suo padre»: *Eyrbyggja saga*, cit., cap. XI, pp. 19.

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ «I pescatori di Kaldbakr credettero di aver visto Svanr entrare nelle viscere del picco di Kaldbakr, dove sarebbe stato accolto con tutti gli onori»: *Brennu-Njáls saga*, cap. XIV, a cura di E.Ó. Sveinsson, Hið íslenska fornritafélag, Reykjavík 1954 («Íslenzk Fornrit», 12), p. 46.

⁵⁶ «L'unica cosa evidente è che Svanr non venne mai trovato in nessun luogo, né vivo né morto»: ibid.

mente, non furono mai ritrovati. Più in generale, l'idea che i defunti entrassero nelle montagne potrebbe essere legata a una qualche sorta di culto anticamente connesso con le alture⁵⁷: in termini mitici, la montagna avrebbe rappresentato un asse cosmico, un *axis mundi* capace di unire il mondo celeste, quello terreno e quello sotterraneo⁵⁸. Tale concezione ispirò molto probabilmente la pratica delle sepolture a tumulo o a massi, entrambe diffuse in Scandinavia in epoca pagana e probabilmente «una forma di rappresentazione micro-cosmica della Montagna Cosmica»⁵⁹: i monumenti funebri di questo tipo sono dunque delle soglie o portali verso l'Altro Mondo, che il defunto doveva attraversare per iniziare il viaggio verso la terra dei morti⁶⁰. Da qui l'usanza di sedere sui tumuli per evocare o comunicare con i defunti, così da ottenere da loro aiuto o conoscenza⁶¹, ma anche la credenza che alcuni morti, gli *haugbúar* (“abitanti dei tumuli”, sing. *haugbúi*), continuassero a vivere nelle loro tombe e le difendessero da intrusioni indesiderate⁶².

Oltre a storie di uomini accolti nei monti dopo la loro morte, nelle saghe ve ne sono altre relative a veri e propri rapimenti compiuti da esseri sotterranei, specialmente troll e giganti. Un esempio è la *Saga di Egill il monco e di Ásmundr uccisore di berserkir* (*Egils saga einhenda ok Ásmundar berserkjabana*), dell'inizio del XIV secolo, una delle cosiddette “saghe del tempo antico”. Fiorite dalla fine del XIII secolo, queste saghe si caratterizzano, da un lato, per l'ampio spazio dato al soprannaturale e a elementi provenienti da tradizioni orali verosimilmente antiche; dall'altro, per la presenza di motivi internazionali e formule derivate dal romanzo cortese, un genere che aveva iniziato a essere tradotto in norreno proprio in quel periodo in Norvegia⁶³. Ad aprire la *Saga di Egill il Monco* è il rapimento di due principesse, figlie di un re di Russia, uno dei quali avvenuto durante *Jól*, la festività pagana invernale che avrebbe poi lasciato il posto al Natale cristiano; addolorato, il re promette la mano di una delle figlie e un terzo del

⁵⁷ H.R. ELLIS, *The road to Hel. A study of the conception of the Dead in Old Norse literature*, Cambridge University Press, Cambridge 1943, pp. 87-96, 100-105.

⁵⁸ A. NORDBERG, *The grave as a doorway to the Other World: architectural religious symbolism in Iron Age graves in Scandinavia*, «Temenos», 2009, XLV, pp. 35-63: 39-42.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 44.

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 35-37. Cfr. H. ASPERBERG, *The dead in the hills: reflections on the cult of the dead in the Late Bronze Age and Early Iron Age of Uppland*, in *Dealing with the dead: archaeological perspectives on prehistoric Scandinavian burial ritual*, a cura di T. Artelius, F. Svanberg, National Heritage Board, Stockholm 2005, pp. 201-220.

⁶¹ NORDBERG, *The grave as a doorway*, cit., pp. 36-38; ELLIS, *The road to Hel*, cit., pp. 105-111.

⁶² L. GARDELA, *Dead or alive? “Chamber graves” and their inhabitants in the Old Norse literature and Viking-age archaeology*, in *Scandinavian culture in medieval Poland*, a cura di S. Moździoch, B. Stanisławski, P. Wiszewski, Institute of Archaeology and Ethnology of the Polish Academy of Sciences, Wrocław 2013, pp. 374-393: 375-380.

⁶³ F. FERRARI, *Introduzione*, in *Saga di Egill il monco*, a cura di F. Ferrari, Iperborea, Milano 2003², pp. 7-25: 8-11.

suo regno a chiunque le ritrovasse⁶⁴. La trama, quindi, ha in parte i tratti di una “cerca nuziale”, motivo letterario proveniente dai romanzi francesi e diffusosi anche in Islanda tra XIII e XIV secolo⁶⁵, e ha quali protagonisti principali gli eroi Egill e Ásmundr. Il primo, in particolare, nel corso delle sue avventure viene catturato da un gigante e tenuto prigioniero per sette anni in una grotta, da cui riesce infine a scappare dopo aver accecato il mostro ed essersi camuffato con una pelle di pecora⁶⁶. Più avanti Egill, che aveva perso una mano in seguito a un combattimento con un altro gigante, dona un anello al bambino di un nano; il padre, per ricompensarlo della generosità, lo invita a seguirlo nella pietra, dove forgia per lui una spada con una impugnatura che si adatta perfettamente al suo moncherino⁶⁷. Proseguendo nella narrazione si viene infine a scoprire che le principesse rapite stanno per andare in sposa a due troll, ma Egill e Ásmundr si introducono nelle caverne abitate da quelle creature, le uccidono e portano in salvo le principesse, che diventeranno quindi le loro spose⁶⁸. Benché di primo acchito si potrebbe avere la tentazione di ascrivere questi episodi a una qualche tradizione orale islandese (o genericamente scandinava), in realtà sono tutti riconducibili a fonti o modelli letterari ben precisi⁶⁹.

Diversamente dai rapimenti nel monte veri e propri, talune storie potrebbero essere considerate quasi dei *bergtagning* “volontari” perché il protagonista, un giovane di nobili natali, si reca da un gigante (o da una gigantessa) presso il quale trascorrerà diversi anni come figlio adottivo. Il rapporto tra i due ha tutte le caratteristiche del *fosterage*, usanza molto diffusa nella Scandinavia medievale: essa stabiliva forti legami di amicizia tra padre adottivo e figlioccio, che si affiancavano a (o in alcuni casi sostituivano) quelli di parentela biologica. Durante questo periodo tra i giganti, dunque, l’eroe riceve una educazione e una istruzione che, una volta tornato tra gli uomini, risulteranno determinanti per la

⁶⁴ *Saga di Egill il monco*, cit., capp. I-II, pp. 33-35.

⁶⁵ M. KALINKE, *Bridal-quest romance in medieval Iceland*, Cornell University Press, London 1990 («Islandica», 46).

⁶⁶ *Saga di Egill il monco*, cit., capp. IX-X, pp. 56-61.

⁶⁷ *Ibid.*, cap. XI, p. 63.

⁶⁸ *Ibid.*, capp. XV-XVI, pp. 73-79.

⁶⁹ In particolare l’episodio della prigionia di Egill, inizialmente ritenuto di derivazione popolare per via della somiglianza con una fiaba registrata alla fine dell’Ottocento nella Norvegia sud-occidentale, ha invece significative analogie con un testo latino del XII secolo, il *Dolopathos* di Giovanni di Alta Selva: esso dipende quindi dalla letteratura erudita d’origine straniera e nel corso del XIV secolo, quando le relazioni tra Islanda e Norvegia erano stabili e frequenti, dall’isola potrebbe essere stato portato sulla terraferma, magari da qualcuno che aveva assistito alla lettura o al racconto della saga. L’ultimo episodio, infine, presenta il motivo internazionale della “principessa in pericolo” adeguatamente rielaborato per adattarsi a un contesto letterario locale, di cui il *bergtagning* era parte integrante. Su questi episodi cfr. FERRARI, *Introduzione*, cit., pp. 18-19.

sua affermazione personale⁷⁰. In queste storie i giganti svolgono dunque il ruolo di iniziatori nei confronti di giovani destinati a governare, mentre per i protagonisti il lungo soggiorno nella montagna o nella caverna segna il passaggio all'età adulta⁷¹. Dietro tale motivo, derivato verosimilmente dall'antica credenza che i giganti fossero depositari di una straordinaria conoscenza, sopravvive quindi una tradizione orale che, in queste opere tarde, si presenta comunque contaminata o integrata da altri elementi di origine invece letteraria; gli autori, soprattutto, mostrano di modificare a loro piacimento i modelli ereditati dalla tradizione per soddisfare le proprie esigenze narrative.

Gli ultimi casi di *bergtagning* che prenderemo in esame provengono dalla *Saga di Guðmundr Arason* (versione D), composta dall'islandese Arngrímur Brandsson attorno al 1350 per perorare la causa della santità di Guðmundr Arason (†1237), vescovo di Hólar in Islanda. Secondo la saga, nell'autunno del 1200, quindi dell'ordinazione vescovile di Guðmundr, un certo Snorri di Skálavík si stava recando a messa da solo nella notte tra sabato e domenica quando fu attaccato da «einn fjandi í flagðkonu mynd»⁷², che lo assalì incessantemente cercando di trascinarlo su una montagna. Snorri invocò allora l'aiuto di Guðmundr e subito gli apparve una figura maschile circondata di luce, che indossava paramenti sacerdotali e aveva con sé un aspersorio con acqua santa: non appena il prete asperse il mostro, questi scomparve immediatamente⁷³. In un'altra occasione Guðmundr fu mandato a chiamare da un certo Kolbeinn Tumason, preoccupato per la sorte di sua moglie Gyðríðr: la donna, rimasta sola in tenda mentre il marito era a caccia, era infatti scomparsa senza lasciare traccia. All'arrivo di Guðmundr, Kolbeinn gli chiese di ritrovare le spoglie di Gyðríðr per potergli dare una sepoltura cristiana; il sacerdote entrò nella tenda e vi rimase in preghiera da solo per tre ore, quindi chiamò Kolbeinn: dentro, in condizioni miserevoli, c'era il corpo di sua moglie steso su un telo. Kolbeinn, a questo punto, implorò il sacerdote affinché resuscitasse Gyðríðr: dopo un iniziale rifiuto, Guðmundr cedette alle suppliche e si fece lasciare nuovamente da solo nella tenda. Alcune ore più tardi, quando Kolbeinn fu richiamato all'interno, il miracolo

⁷⁰ A questo sottogruppo appartengono, per es., le storie di Hadingus, raccontata nei *Gesta Danorum* (c. 1200) del danese Saxo Grammaticus; di Bárðr, eroe della *Saga di Bárðr spirito dello Snæfell* (c. 1350/1380); e del re norvegese Haraldr "chiamabella", protagonista del *Racconto di Hálfðan il Nero* nel manoscritto islandese *Flateyjarbók* (1387/1394). cfr. H.R. ELLIS, *Fostering by giants in Old Norse saga literature*, «Medium Aevum», 1941, X, pp. 70-85; L. LOZZI GALLO, *The giantess as foster-mother in Old Norse literature*, «Scandinavian studies», 2006, LXXVIII, pp. 1-20.

⁷¹ Su questo tema cfr. anche L. MOTZ, *Kingship and the giants*, «Arkiv för nordisk filologi», 1996, CXI, pp. 73-88.

⁷² «Un diavolo con le sembianze di un'orchessa»: *Saga Guðmundar Arasonar Hólabiskups eptir Arngrím ábóta* (*Guðmundar saga D*), in *Biskupa sögur* II, a cura di Hið Íslenska Fornitafélag, S.L. Möllers, Kaupmannahöfn 1878, cap. XVI, p. 26.

⁷³ *Ibid.*

si era compiuto: il corpo di Gyðríðr era stato ricomposto e la donna era tornata in vita, anche se estremamente debole e stanca⁷⁴. Nei due racconti, che hanno le caratteristiche tipiche delle storie di *bergtagning*, il folklore locale viene cristianizzato e utilizzato a fini agiografici: l'equiparazione dei troll ai diavoli fa di questi miracoli degli esorcismi, che mostrano i poteri di Guðmundr sugli spiriti maligni e contribuiscono a provare la sua santità⁷⁵. Servendosi di motivi folklorici, inoltre, l'agiografo presenta Guðmundr nella veste tradizionale dell'eroe che libera l'umanità dai mostri. A differenza dei suoi predecessori pagani, però, le sue imprese non si compiono più nella caverna del troll bensì (nel secondo miracolo) in una tenda trasformata per l'occasione in cappella, e la forza fisica dell'eroe è soppiantata da quella spirituale di Dio, che agisce tramite i riti della Chiesa. Guðmundr, dunque, non è soltanto l'erede degli eroi tradizionali, ma è anche superiore a loro perché può contare su un potere più grande, quello del Dio cristiano⁷⁶.

Conclusioni

Dalla poesia scaldica al teatro moderno, le vicissitudini letterarie del *bergtagning* ne testimoniano la vitalità e la popolarità in tutta la Scandinavia ma, al contempo, mostrano come, nella transizione dall'oralità alla scrittura, esso abbia subito l'influenza di fattori quali il contesto storico, la forma espressiva utilizzata dagli autori/narratori e il loro personale punto di vista. Con ogni probabilità le radici del *bergtagning* possono essere individuate nella credenza pagana secondo cui le alture non solo ospitavano gli spiriti dei morti ma, essendo rappresentazioni dell'*axis mundi*, permettevano altresì ai vivi di viaggiare attraverso i vari mondi⁷⁷. Da qui la possibilità (riservata a personaggi straordinari e sempre maschili) di recarsi nel monte volontariamente per acquisire dai defunti – op-

⁷⁴ Ibid., cap. XVII, pp. 31-35.

⁷⁵ J.A. SKÓRZEWSKA, *Constructing a cult. The life and veneration of Guðmundr Arason (1161-1237) in Icelandic written sources*, Brill, Leiden-Boston 2011 («The Northern World», 51), pp. 92-94; M. CIKLAMINI, *Folklore and hagiography in Arngrímur's Guðmundar saga Arasonar*, «Fabula. Zeitschrift für Erzählforschung», 2008, XLIX, pp. 1-18: 1-2.

⁷⁶ Ibid., pp. 1-2, 17. In Scandinavia come altrove, il processo di acculturazione del cristianesimo passò anche mediante l'assimilazione di tradizioni e credenze locali, riformulate in modo da adattarsi alle concezioni proprie della nuova religione. A tale scopo l'agiografia fu fondamentale non soltanto per suscitare la devozione della popolazione mediante il culto dei santi, ma anche per poter interpretare – e far percepire – le azioni (e i miracoli) dei santi secondo categorie e schemi tipici della cultura locale: P. BOGLIONI, *Hagiographie et folklore. Quelques coordonnées de leur rapport*, «Florilegium», 2005, XXII, pp. 1-24: 16-17.

⁷⁷ Bisogna comunque precisare che nei racconti di viaggi nell'Altro Mondo, tipici soprattutto delle fornaldarsögur, l'attraversamento dei tumuli era solo uno dei modi per varcare il confine tra i mondi: H.F. LESLIE, *Border crossings: landscapes and the Other World in the Fornaldarsögur*, «Scripta Islandica», 2009, LX, pp. 119-135.

pure da creature ultramondane – una conoscenza superiore o per essere iniziati all'età adulta: la discesa dentro i monti è quindi una iniziazione simile all'«esilio tabuizzato» delle ballate popolari (che hanno invece protagoniste femminili). Più frequentemente, però, il *bergtagning* doveva spiegare sparizioni misteriose o morti irrituali, come quella dei pescatori scomparsi in mare; proprio come nel folklore moderno, i rapimenti potevano quindi avvenire tanto all'esterno quanto all'interno delle abitazioni. Tuttavia su questo strato più antico, basato verosimilmente su tradizioni orali native, già nel medioevo si inserirono elementi estranei derivati da due fenomeni storico-religiosi e culturali precisi: la conversione al cristianesimo e la diffusione della letteratura europea (e cortese in particolare). Da una parte, la nuova religione equiparò gli esseri soprannaturali ai diavoli, dai cui attacchi ci si poteva difendere efficacemente solo con la fede e i riti cristiani. Dall'altra, l'integrazione dei paesi scandinavi nella *koinè* culturale europea favorì l'introduzione di modelli letterari stranieri, che si innestarono su quelli locali: è il caso del fortunato motivo della «principessa in pericolo», tratto dai romanzi cavallereschi e impiegato sia nelle *riddarasögur* che nelle *fornaldarsögur*. Non bisogna infine scartare a priori la possibilità di influenze reciproche tra le varie saghe islandesi, magari mediante la lettura in pubblico e la circolazione dei manoscritti in Islanda o tra l'isola e il continente.

A questo punto bisogna interrogarsi sulla relazione esistente tra il folklore moderno e le antiche credenze, e su quanto il testo scritto abbia influito sulla trasmissione della tradizione orale. Alcuni studiosi tendono a escludere un rapporto di filiazione diretta tra le saghe e il folklore contemporaneo, preferendo spiegare le somiglianze in termini di variazioni su temi comuni, appartenenti a un'unica tradizione tramandata oralmente per secoli⁷⁸. D'altro canto l'influenza del testo scritto (nella fattispecie i romanzi cavallereschi tradotti in norreno e letti in pubblico) fu determinante dapprima per la stesura di nuove saghe e poi per la genesi della ballata come genere, mentre in età moderna la diffusione del libro stampato (le raccolte di ballate e di leggende popolari) potrebbe aver contribuito ad alimentare il folklore. Nello stesso periodo vari testi norreni furono pubblicati al di fuori dell'Islanda e tradotti in altre lingue⁷⁹: non

⁷⁸ D. SAVBÖRG, *Scandinavian folk legends and Icelandic sagas*, in *New focus on retrospective methods. Resuming methodological discussions: case studies from Northern Europe*, a cura di E. Heide, K. Bek-Pedersen, Academia Scientiarum Fennica, Helsinki 2014 («FF communications», 307), pp. 76-88.

⁷⁹ Ad esempio la *Heimskringla* fu tradotta in danese nel 1633 e in svedese nel 1670: D. WHALEY, *Heimskringla. An introduction*, University College, London 1991 («Viking Society for Northern Research. Text series», 8), pp. 47-49. L'*Edda in prosa* fu tradotta in varie lingue tra XVII e XVIII secolo: A. CIPOLLA, *Editing and translating Snorra Edda: some observations on the editorial history of Snorri's Ars poetica*, in *Studies in the transmission and reception of Old Norse literature. The Hyperborean Muse in European culture*, a cura di J. Quinn, A. Cipolla, Brepols, Turnhout 2016 («Acta Scandinavica. Aberdeen studies in the Scandinavian world», 6), pp. 21-45: 22-23. Al 1693 risale la prima edizione della Saga di Egill il monco, corredata di traduzione in latino e in svedese:

possiamo pertanto escludere che la loro conoscenza in Scandinavia possa aver fornito, magari in minima parte, materiale per racconti e leggende.

Nonostante sia complicato separare con precisione la componente orale da quella letteraria e i temi indigeni da quelli stranieri, una qualche forma di continuità nel folklore nordico è certamente presente. Ne è un esempio la credenza che i monti di Dovre (*Dovrefjell*), nella Norvegia centrale, fossero infestati da troll e giganti: nelle saghe medievali è proprio un gigante, Dofri, a dare il nome alla catena montuosa, mentre i troll compaiono nella fiaba *Kjetten paa Dovre* (*Il gatto di Dovre*) e nelle leggende da essa derivate⁸⁰; infine è proprio dentro questo monte, altrove indicato come luogo di riunione delle streghe⁸¹, che il Peer Gynt ibseniano viene portato per incontrare il re dei troll, chiamato appunto *Dovregubben* (“il Vecchio di Dovre”). Al tempo stesso, però, l’evoluzione del *bergtagning* dimostra che questa continuità della tradizione non è un concetto statico e immutato, bensì in costante divenire⁸². In Scandinavia, in particolare, la transizione dall’oralità alla scrittura comportò un graduale ma inesorabile intreccio tra la tradizione orale e quella letteraria. Lunghi dal rappresentare un problema, però, questo intreccio ha invece arricchito la cultura popolare, fornendole un ampio e variegato bacino da cui selezionare quei motivi, antichi o recenti, destinati poi a sopravvivere nel tempo: è stato proprio grazie alla continua rielaborazione e ricontestualizzazione, infatti, che motivi come il *bergtagning* si sono mantenuti vivi fino a oggi.

FERRARI, *Introduzione*, cit., pp. 24-25.

⁸⁰ La fiaba e le leggende ruotano attorno al motivo di un domatore d’orso che, alla vigilia di Natale, scaccia via i troll da una fattoria a Dovre. Il titolo deriva dal fatto che i troll scambiano l’orso per un gatto: R. CHRISTIANSEN, *The Dead*, cit., pp. 72-94; C. CUCINA, *Auðun e l’orso. Un racconto medievale islandese*, EUM, Macerata 2017, pp. 126-132. Cfr. una variante svedese in KVIDELAND, SEHMSDORF, *Scandinavian folk belief*, cit., pp. 237-238.

⁸¹ ASBJØRNSSEN, *Racconti e leggende*, cit., pp. 342-343.

⁸² Sulla questione della continuità nel folklore scandinavo cfr. J. LINDOW, *Continuity in Swedish legends*, «Scandinavian Studies», 1989, LXI, pp. 375-403; T.R. TANGHERLINI, *From trolls to Turks: continuity and change in Danish legend tradition*, «Scandinavian studies», 1995, LXVII, pp. 32-62.

**Tra *confabulatio* e riscrittura.
Note sulle *Facetiae* di Poggio Bracciolini**

Tiziana Paparella

Università degli studi di Bari "Aldo Moro"

Poggio Bracciolini elaborò tra il 1438 e il 1453 il *Liber confabulationum*, costituito da 273 facezie, motti arguti, brevi novelle. L'opera si presenta come una raccolta di conversazioni (*confabulationes*) tra amici messe per iscritto nella cornice ideale del Bugiale (*mendaciorum officina*) della Curia romana. La scrittura delle facezie attinge all'oralità della conversazione, che si evince sia attraverso l'utilizzo di un latino modulato sul volgare, sia attraverso il riferimento agli interventi dei vari interlocutori, con evidenti richiami all'archetipo decameroniano.

Poggio Bracciolini, confabulationes, vis comica, novellistica, censura.

Facetiae o confabulationes?

Le *Facezie* di Poggio Bracciolini si inseriscono nel panorama della novellistica quattrocentesca come un chiaro esempio di fusione magmatica di oralità e scrittura, offrendo al lettore un'originale attestazione di prosa umanistica latina. L'opera, composta tra il 1438 e il 1452 nell'arco di varie fasi redazionali¹, comprende 273 facezie², brevi novelle e motti arguti di lunghezza variabile.

¹ Ernst Walsen nella sua monografia monumentale su Poggio Bracciolini è stato il primo a cimentarsi in uno studio sistematico e comparatistico tra le *Facezie* e il nutrito epistolario poggiano. Egli ha cercato di distinguere ed individuare le differenti fasi di elaborazione dell'opera incrociando i dati biografici emergenti dalle epistole e desumibili da alcune facezie. A tal proposito cfr. ERNST WALSER, *Poggius Florentinus, Leben und Werke*, Leipzig-Berlin 1914, ristampa anastatica, Hildesheim-New York, 1974.

² Tuttavia in alcuni manoscritti (ad esempio nel *Par. Lat. 8768* e nel *Par. Lat. 7808*) si riscontrano facezie tradizionalmente ritenute spurie. Cfr. PETER KOJ, *Inedita poggiana*, «Romanistisches Jahrbuch», Romanisches Seminar — Iberoamerikanisches Forschungsinstitut der Universität

Poggio sottolinea il carattere originariamente orale della scrittura sin dalla *Praefatio* all'opera, in cui si scusa per lo stile umile e dimesso ma necessario, tuttavia, per trattare argomenti che non richiedono particolari raffinatezze stilistiche. Egli afferma infatti: «Sunt enim quaedam quae ornatus nequeant describi, cum ita recensenda sint, quemadmodum protulerunt ea hi qui in confabulationibus coniiiciuntur»³. La frase conclusiva della *Praefatio* «ad levationem animi et ad ingenii exercitium» riassume bene quelle che sono le intenzioni di Poggio. Da una parte l'opera si pone come un mezzo di ristoro dell'anima; dall'altra, invece, vuole presentarsi come esercizio di scrittura. Non apparirà banale, in questo contesto, un riferimento alle potenzialità "terapeutiche" della parola, da cui emerge la funzione della letteratura nella cura dell'animo⁴. La *narratio brevis* assume una rilevanza apotropaica nel momento in cui le "scherzose distrazioni" sono necessarie all'animo per allontanare noie e affanni. Attraverso la «scribendi exercitatio»⁵, invece, il latino – qui, come in pochi altri casi, eletto a lingua "parlata" secondo il sogno più vivo della cultura umanistica – si piega alle movenze del volgare per recepirne tutta la vitalità e le increspature dell'oralità.

Il tentativo poggiano di fornire una riscrittura di conversazioni orali caratterizzata da uno stile privo di artificio letterario persegue, d'altronde, i dettami di un antecedente illustre che si pone alla base di ogni velleità mimetica dell'oralità. Esso risiede in una delle più grandi attestazioni orali mai scritte, ossia l'insegnamento socratico a cui Platone ha dato voce e leggibilità attraverso le pagine dei suoi dialoghi. Il motivo dello stile umile e privo di raffinatezza stilistica con cui si aprono le *Confabulationes* - in quella *praemunitio* attraverso cui l'autore si difende preventivamente dagli attacchi dei detrattori - è, infatti, anche un'eco delle parole con cui Socrate apre l'*Apologia* scritta da Platone:

[...] da me, invece, voi udrete tutta la verità. Oh, non certo, cittadini, con discorsi ricercati, come han fatto costoro, abbelliti da frasi e termini raffinati, ma con parole alla buona, come mi vengono, perché io so che quello che dico è giusto: non vi aspettate altro da me. [...] e dunque, mi sembra giusto chiedervi di non badare allo stile del mio discorso, bello o brutto che sia⁶.

Hamburg, Hamburg, 1969, pp. 37-59.

³ POGGIO BRACCIOLINI, *Facezie*, a cura di Stefano Pittaluga, Garzanti, Milano, 1995, pp. 2-3. «E infatti ci sono argomenti che non si possono trattare con maggior eleganza, perché vanno riferiti esattamente come furono esposti dai personaggi che sono inseriti in queste conversazioni». D'ora in poi le traduzioni saranno citate da questa edizione.

⁴ A tal proposito cfr. NUCCIO ORDINE, *Rire thérapeutique et théorie de la nouvelle à la Renaissance*, in *Le rendez-vous des savoirs: littérature, philosophie et diplomatie à la Renaissance*, prefazione di Michel Simonin, Les Belles Lettres, Paris, 2009, pp. 129-141; MARTA BARBARO, *Ad levationem animi. La virtù terapeutica delle facezie*, «Levia Gravia», XXVI, 2015, pp. 109-123.

⁵ P. BRACCIOLINI, *Facezie*, cit., p. 4.

⁶ PLATONE, *Apologia di Socrate*, traduzione e note di Nino Marziano, Garzanti, Milano, 2001, pp. 3-5.

Socrate dichiara di non essere in grado di difendersi ricorrendo alla retorica raffinata dei suoi accusatori: in realtà la sua semplicità di stile è l'artificio più studiato ed efficace. E Socrate è appunto il simbolo stesso dell'oralità, dal momento che non ha personalmente lasciato nulla di scritto.

Il titolo dell'opera suscita subito degli interrogativi, poiché vi sono vari testimoni che riportano altre *inscriptions*: *Liber confabulationum*, *Confabulationes*, *Liber facetiarum*. Non era dunque univoco il titolo da attribuire alla raccolta; d'altra parte dalla diversità dei titoli si può intendere il carattere articolato dell'opera, che propone casi di *facetudo* e licenziosità, ma anche e soprattutto un modello originale di conversazione polifonica.

Se il titolo *Facetiae* rinvia appunto al carattere scherzoso della raccolta – e tuttavia si abbia presente che le facezie non sono riconducibili a un genere espressivo umile⁷ – la dicitura *Confabulationes*, a sua volta, rinvia al contesto in cui le facezie sono ambientate. Le facezie si caratterizzano, in effetti, come un genere letterario nuovo, di cui Poggio Bracciolini è l'iniziatore. Esse rappresentano un *mélange* tra antichità e Medioevo: nella forma richiamano alla mente i precetti utili per diventare un *optimus orator* (secondo Cicerone e Quintiliano le categorie del *facetum* e del *ridiculum* dovevano rientrare a pieno titolo nell'oratoria e nella scrittura)⁸, nonché le *Noctes atticae* di Aulo Gellio, i *Dicta et facta memorabilia* di Valerio Massimo e i *Saturnalia* di Macrobio (dunque una forma narrativa "breve"); nel contenuto riecheggiano le raccolte novellistiche medievali in volgare (il *Novellino*, le *Trecentonovelle* di Sacchetti, il *Decameron* di Boccaccio ecc.) o i *fabliaux* francesi⁹.

In quanto modello di oralità nella scrittura, di riproposizione di *confabulationes*, dunque di conversazioni trascritte, le *Facetiae* di Poggio Bracciolini potrebbero, a ben vedere, offrire un triplo livello interpretativo: in primo luogo, ci si potrebbe concentrare su un primo strato di oralità, riguardante gli influssi della tradizione orale; in secondo luogo, si potrebbe focalizzare l'attenzione sullo stile e sulla forma delle facezie, in cui si noteranno non solo le influenze del volgare, ma anche l'importanza del linguaggio del corpo e dei gesti; in ultima istanza, è possibile segnalare un ulteriore strato di oralità, concernente il richiamarsi, da parte degli interlocutori, a facezie precedentemente narrate per similitudine di argomento, personaggi, ambientazione geografica. Queste ultime due dimensioni dell'oralità potrebbero, a loro volta, rinviare a quelle che Genette

⁷ È Poggio stesso, nella facezia 57, a distinguere le *ineptiae*, e dunque le battute sciocche, dalle *facetiae*.

⁸ Cfr. CICERONE, *De Oratore*, II, 54 e QUINTILIANO, *Institutio Oratoria*, VI, 3.

⁹ Sulle origini della facezia cfr. HENRI WEBER, *La facétie et le bon mot du Poggio à Des Périers*, «Humanism in France at the end of the Middle Ages and in the early Renaissance», Barnes & Nobles Inc., New York, 1970, pp. 82-120.

definì le «soglie»¹⁰ del testo, che si pongono come porte di ingresso e di uscita di un testo in cui il lettore è libero di muoversi, non esistendo nelle facezie un ordine prefissato. Queste due «soglie» del testo sono rappresentate, naturalmente, dalla *Praefatio* dell'autore e dalla *Conclusio*.

Le *Facetiae*: un'opera-contro

Le *Facetiae* potrebbero considerarsi, nel panorama della novellistica che prende le mosse anzitutto dal capolavoro boccacciano, come un'opera-contro. Se, infatti, il *Decameron* si prospetta come un'opera in sé conclusa, governata da una studiata struttura narrativa (dieci narratori che raccontano dieci novelle ogni giorno per dieci giorni) e tematica (il ritmo narrativo di ciascuna giornata è scandito dalla centralità di un argomento stabilito dal re o dalla regina di turno a cui i novellatori devono adeguarsi; solo Dioneo è autorizzato a infrangere la norma, eppure anche questa infrazione viene cristallizzata nella voce di un protagonista, evidente *speculum* dell'autore, che incarna le caratteristiche del disidente)¹¹, le *Facezie* riproducono il caos della vita umana che si riflette sia nella pletorica e confusionaria tradizione manoscritta e a stampa, sia nella molteplicità e dissomiglianza delle facezie per forme e contenuti, in un coacervo narrativo non rispondente ad una logica precisa se non a quella del *divertissement*.

Benché entrambe le narrazioni si svolgano all'interno di un *locus amoenus* al riparo da occhi indiscreti (il giardino di Fiesole per il *Decameron* e il *Bugiale* della curia romana per le *Facezie*) si può notare, tuttavia, come il mondo esterno riesca a penetrare attraverso le soglie di quello spazio curiale apparentemente inviolabile. È il mondo vero che viene raccontato nelle facezie, un mondo fatto di amici e nemici messi alla berlina, resi protagonisti delle *confabulationes* in cui, talvolta, non manca un'impronta moralistica posta come sigillo a giudizio degli eventi¹². Le frange del mondo esterno influenzano, così, quest'opera posta al crocevia tra la novellistica e il teatro, in cui appunto il caso (o il caos) regola

¹⁰ GÉRARD GENETTE, *Soglie: i dintorni del testo*, a cura di Maria Cederna, Einaudi, Torino, 1989.

¹¹ Sulla figura di Dioneo come agente di una "rivoluzione controllata" cfr. GIANCARLO MAZZACURATI, *All'ombra di Dioneo: tipologie e percorsi della novella da Boccaccio a Bandello*, a cura di Matteo Palumbo, La nuova Italia, Scandicci, 1997.

¹² Sui rapporti tra le *Facezie* e la letteratura esemplaristica, considerata uno dei modelli da cui Poggio avrebbe attinto sia per la forma che per il contenuto degli aneddoti, cfr. CARLO DELCORNO, *Exemplum e letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, Il Mulino, Bologna, 1989; ARMANDO BISANTI, *Dall'exemplum alla facezia. L'apologo dell'asino e altri racconti di origine orientale*, in *Tradizioni retoriche e letterarie nelle Facezie di Poggio Bracciolini*, Falco editore, Cosenza, 2011, pp. 87-115; STEFANO PITTALUGA, *Poggio fra Cicerone ed exempla*, in *Avvisi ai naviganti. Scenari e protagonisti di Medioevo e Umanesimo*, a cura di Cristina Cocco, Attilio Grisafi, Francesco Masetti Casaretto, Liguori editore, Napoli, 2014, pp. 115-125.

la vita¹³.

L'opera di Poggio Bracciolini risente, in ogni caso, dell'influenza dell'oralità in maniera differente rispetto al *Decameron*. Come ha sottolineato Giancarlo Alfano, mentre il *Decameron* ci offre la riproduzione di un modello di conversazione riportata, trascritta, di una «simulazione di parlato»¹⁴ chiusa entro i confini del giardino fiesolano che funge da cornice dell'opera e che, perciò, stabilizza il racconto dei personaggi, l'opera di Poggio risulta essere, al contrario, ancora *in fieri*. I racconti del *Decameron*, ben prima che subissero la censura del concilio tridentino, erano infatti già fissati nella loro forma ancorché manoscritta, pur riproducendo, idealmente, un modello simposiale di conversazione orale; diversamente, l'opera di Poggio appariva sottoposta, benché circolante anche in edizioni a stampa, ai meccanismi dell'oralità. Possiamo intravedere tali meccanismi nell'influenza che il pubblico poteva ancora avere sull'opera: perciò, come i giullari¹⁵ adattavano i propri cantari agli astanti che, di volta in volta, avevano di fronte a sé, allo stesso modo l'opera di Poggio presenta varianti (che risultano dall'opera di collazione di testimoni e manoscritti) che dipendono, variamente, dal pubblico a cui le *Facetiae* erano rivolte.

Forme di *comitas in verba*

Le *Facezie*, in rapporto diretto con la VI giornata decameroniana, mostrano una chiara inclinazione al motto di spirito e alla pronta risposta culminante nella chiusura finale dell'aneddoto. Da qui, il comico che ne consegue è chiaramente ascrivibile non solo a una *comitas in verba* derivante da ambiguità e giochi di parole, ma anche da una certa scurrilità che recupera, nel lessico, le movenze del teatro plautino. Per queste ragioni, non sono rare le attestazioni di censura dovute a casi di blasfemia (ad esempio nella facezia 66 la locuzione blasfema «per culum dei» si trasforma nella generica imprecazione «per culum asini»), scurrilità o anche, semplicemente, di censura geografica dovuta alla provenienza dei tipografi e dei copisti che potevano intervenire sul testo modificandone

¹³ Sui rapporti tra *Facezie* e teatro cfr. STEFANO PITTALUGA, *La scena interdotta: teatro e letteratura fra Medioevo e Umanesimo*, Liguori editore, Napoli, 2002; CONCETTA CAVALLINI, PHILIPPE DESAN (a cura di), *Le Texte en scène: littérature, théâtre et théâtralité à la Renaissance*, Classiques Garnier, Paris, 2016; per la fortuna delle *Facezie* nelle rielaborazioni teatrali segnalo anche ARMANDO BISANTI, *Una facezia di Poggio nell'Epirota di Tommaso de Mezzo*, «PAN» 2, Nuova serie, 2014, pp. 171-191.

¹⁴ GIANCARLO ALFANO, *Nelle maglie della voce. Oralità e testualità da Boccaccio a Basile*, Liguori editore, Napoli, 2006, p. 25.

¹⁵ Sulle attestazioni di una "letteratura" giullaresca cfr. TITO SAFFIOTI, *I giullari in Italia. Lo spettacolo, il pubblico, i testi*, Xenia edizioni, Milano, 1990; PAUL ZUMTHOR, *La lettera e la voce. Sulla letteratura medievale*, traduzione di Marianna Liborio, Il Mulino, Bologna, 1990, in particolare pp. 73-99; PIERO CAMPORESI, *Rustici e buffoni*, Einaudi, Torino, 1991.

le coordinate spaziali (nel caso della facezia 126 i «Florentini oratores», presenti nei manoscritti redatti a Firenze, sono sostituiti con la variante «Bononienses oratores», attestata nella restante tradizione manoscritta).

Il *Liber confabulationum* si mostra, così, aperto all'intrusione di copisti e tipografi che possono modificarne il contenuto, proprio in quanto opera sempre potenzialmente "oralizzata", che non necessita di una cornice unitaria ben definita come quella del *Decameron*, ma può essere depredata, epitomata, selezionata per gli usi del caso. È qui che appunto si rivela il carattere preminentemente orale di questa raccolta tipicamente umanistica: nel lento processo di scrittura che ha tradotto le *performances* dei giullari in novelle, le *facetiae* appaiono, al contrario, ancora sotto l'influsso della mutevolezza del racconto dovuta all'uditorio, a cui il giullare deve rendere conto.

Uno dei principi cardine del meccanismo del riso¹⁶ sarebbe il riferimento alla sfera scatologica, dunque ai bisogni corporali, al sesso, come già aveva mostrato il teatro plautino, nonché la rappresentazione di personaggi improbabili o stolti. Una comicità *in verba* e *in res* non può, dunque, essere espressa se non attraverso un linguaggio mimetico della realtà, lontano dalle raffinatezze stilistiche che priverebbero il messaggio della carica erotica, oscena, volgare, della funzione metalinguistica e conativa in grado, appunto, di *movere* il riso. Pur tuttavia, la lingua utilizzata da Poggio per quest'opera ha un qualcosa di unico nel suo genere. Nell'ideale umanistico di recupero della lingua latina, nella pretesa di condurre il latino al livello della lingua parlata, l'opera di Poggio mostra un carattere popolare ed elitario al tempo stesso. A livello contenutistico, certamente, rispecchia temi già espressi dalla novellistica precedente; ma lo scatto decisivo in una nuova direzione è appunto offerto dalla lingua utilizzata: il latino. E – come si diceva – non si tratta di un latino classicheggiante, ingabbiato nelle forme propuginate dal Valla per un recupero autentico della lingua antica e, perciò stesso, "morta"¹⁷; si tratta, invece, di un recupero "vitalistico" del latino tale da renderlo mimetico del linguaggio reale. E poiché la lingua parlata altra non era se non il volgare, ecco che il latino si piega alle movenze del volgare stesso, ne assorbe le sfumature, lo ingloba nella sua sintassi che cerca di riprodurre.

¹⁶ Si veda anche l'opera monumentale di Bachtin su Rabelais e sulla cultura carnevalesca rinascimentale. Cfr. MICHAEL BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare: riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, traduzione di Mili Romano, Einaudi, Torino, 1979.

¹⁷ Sulla polemica linguistica tra Lorenzo Valla e Poggio Bracciolini cfr. SALVATORE CAMPOREALE, *Poggio Bracciolini contro Lorenzo Valla: le Orationes in L. Vallam*, in *Poggio Bracciolini (1380-1980). Nel VI centenario della nascita*, Sansoni editore, Firenze, 1982, pp. 139-161. RICCARDO FUBINI, *La coscienza del latino negli umanisti. «An latina lingua Romanorum esset peculiare idioma»*, «Studi medievali», ser. 3, 1961, pp. 505-555.

Nelle *Facezie* si riscontra, ad esempio, la presenza di formule magiche che certamente dovevano rientrare nell'immaginario tradizionale. Esse sono infatti riportate in volgare con la corrispondente traduzione latina, segno di un'origine popolana. È il caso della facezia 233, dove in un breve da appendere al collo per prevenire il contagio della peste si ritrova la formula: «Donna, se fili e cadeti lo fuso, quando te fletti, tien lo culo chiuso»¹⁸. Si noti come il valore della rima sia preponderante affinché la frase possa essere memorizzata. Nella facezia 210 compare un altro breve, questa volta affidato da un prete ad una badessa al fine di evitare una gravidanza indesiderata, recante la frase: «Asca imbarasca, non facias te supponi, et non implebis tascam»¹⁹. In questo caso, il latino è chiaramente modulato sul volgare e il ritmo, l'assonanza e le allitterazioni contribuiscono all'apprendimento mnemonico.

Spesso ritroviamo la trascrizione di proverbi, modi di dire, filastrocche che rientrano a pieno titolo nella tradizione orale e a cui qui si cerca di conferire uno statuto letterario. Talvolta, come nel caso della facezia 259, il volgare entra a pieno titolo nel tessuto narrativo per manifestarsi nella sua autenticità e vitalità. Dopo essersi rifocillato in un'osteria, un cliente si rifiuta di pagare in denaro l'oste offrendogli, in cambio, delle canzoni. Una di queste viene definita la canzone dei viaggiatori «Metti mano alla borsa e paga l'oste»²⁰, seguita dalla relativa traduzione in latino. Nella facezia 258 vediamo, invece, il volgare «Messer perde il piato»²¹, locuzione designante un «avvocato delle cause perse», seguito a sua volta dalla traduzione latina.

Si tratta, evidentemente, di formule che rinviano alla saggezza e alla tradizione popolare, che restituiscono l'impressione di riprodurre i meccanismi dell'oralità e che infrangono la barriera del latino irrompendo, inaspettatamente, nel racconto. Se si voleva un testo che fosse mimetico della realtà, non si poteva rinunciare a riprodurre in tutte le sue movenze le varietà dell'originale, tenendo conto, dunque, del volgare come lingua parlata.

Un'altra caratteristica evidente della mimesi e della resa realistica dell'oralità è, senza dubbio, il riferimento alla sfera della sessualità. Mentre, infatti, la novellistica precedente ci aveva abituati ad un linguaggio piuttosto allusivo e metaforico, nelle *Facezie* di Poggio, invece, si fa ampio uso di un linguaggio colorito e popolare, che non lascia nulla all'immaginazione. Poggio non adopera perifrasi per nominare gli organi sessuali o l'atto sessuale in sé: per riprodurre nella scrittura la comicità dell'oralità aveva necessità di nominare le cose esat-

¹⁸ P. BRACCIOLINI, *Facezie*, cit., p. 250.

¹⁹ *Ivi*, p. 226.

²⁰ *Ivi*, p. 278.

²¹ *Ivi*, p. 276.

tamente per quel che sono: si nota, dunque, il ricorso costante a termini come *priapum*, *cunnum*, *coitum*, *futuere*, ecc.

Come ha ben sottolineato Tateo²², d'altronde, solo apparentemente le *Facetiae* si presentano nella veste di opera divulgativa di un sapere poco accademico; in realtà, quando si tralasciano gli argomenti più umili e le allusioni sessuali, se si analizza con attenzione la lingua, ci si rende conto dello sforzo di rendere il latino non solo "vivente", come già si diceva, ma altresì riconducibile proprio alle *auctoritates* classiche attraverso la ripresa del loro lessico non meno che attraverso la capacità di creare neologismi²³.

Le *Facetiae* poggiane, inoltre, restituiscono alla narrazione, all'ascolto e alla lettura, una dimensione altamente fattuale e visiva, quasi reificata: come in una sorta di *mise en scène*, il testo non si contenta di "raccontare" o "descrivere" o "narrare" qualcosa; ma ci fa entrare direttamente nel vissuto, percependone la dimensione tattile nel momento in cui non solo offre una riproduzione bozzettistica, e allo stesso tempo evocativa della scena in questione, ma anche introduce, nel periodare latino, la dimensione della gestualità e del linguaggio del corpo che contribuisce a rendere "in presenza" la narrazione, facendo sì che il lettore possa immergersi nella dimensione recitante.

Inoltre, non può mancare il riferimento all'utilizzo abbondante di discorso diretto a discapito di quello indiretto. Attraverso il discorso diretto, i personaggi protagonisti delle facezie diventano parlanti, per cui si rende necessaria la trascrizione di una serie di interiezioni o onomatopee o esitazioni tipiche del parlato.

Attraverso la riproduzione di una dimensione teatralizzante, in quest'opera Poggio recupera, allora, le caratteristiche principali della scena teatrale (teatralità del gesto²⁴, icasticità delle scene, oralità dei personaggi) adeguandole alla prosa latina. La declinazione tematica di questa raccolta, caratterizzata da una visione liberale del mondo e scevra da ogni pregiudizio morale o religioso, è

²² cfr. FRANCESCO TATEO, *Il lessico dei "comici" nella facezia latina del Quattrocento*, «I classici nel Medioevo e nell'Umanesimo. Miscellanea filologica», Genova, 1975, pp. 93-109; ID. *Le Facezie e lo stile comico*, in *Poggio Bracciolini (1380-1380). Nel VI centenario*, cit., pp. 207-233.

²³ A tal proposito cfr. FLORENCE BISTAGNE, *Relire Plaute dans la facétie du Quattrocento: personnages, langue, mise en scène*, «Cahiers de recherches médiévales et humanistes», n° 32, Classiques Garnier, Paris, 2016, pp. 175-187. In particolare, Bistagne si sofferma sulla fortuna plautina in seguito alla riscoperta delle commedie ad opera di Niccolò Cusano nel 1429. Tale fortuna non si limita al recupero di temi e situazioni farsesche, ma anche e soprattutto ad una *aemulatio* nella creazione di neologismi, nella vivacità della sintassi e nel tono del linguaggio. Caratteristiche che saranno fatte proprie dal Pontano che, nel *De Sermone*, rifletterà sul corretto utilizzo del linguaggio da parte dell'*homo facetus*. Sull'attitudine plautina al neologismo cfr. MICHELE FRUYT, CHRISTIAN NICOLAS (a cura di), *La création lexicale en latin*. Actes de la Table Ronde du IX Colloque international de linguistique latine, Madrid, 16 avril 1997, Presses Paris Sorbonne, Paris, 2000.

²⁴ Sulla teatralità del gesto cfr. gli esempi forniti da TATEO, *Le Facezie e lo stile comico*, cit., pp. 222-223.

dunque la recitazione, in cui gli attori intervengono, come in un teatro d'improvvisazione, per recitare la propria parte.

Il Bugiale, palcoscenico delle *confabulationes*

In questo senso possiamo riconoscere il terzo livello di oralità, che è quello del racconto. Il racconto inteso come avvicendamento degli interlocutori che si passano la parola e introducono la propria narrazione ricollegandosi alla facezia precedente per argomento o protagonista o ambientazione. Gli incipit delle facezie, infatti, spesso sottolineano il "sentito dire", il pettegolezzo raccontato tra amici ed introdotto da perifrasi come «Plures colloquebantur»²⁵, «in coetu me praesente sermo exortus esset»²⁶, «Petrus contribulus meus olim mihi nar-ravit...»²⁷, che giustificano la dimensione comunitaria del racconto. Tale dimen-sione ci riconduce all'altra "soglia" del testo, la *Conclusio*, che pur ritroviamo variamente nei testimoni²⁸ e che ci rivela l'ambientazione ideale di queste *Con-fabulationes*: «tamquam in scena, *confabulationes* recitatae sunt».

Si richiama, dunque, un'atmosfera teatrale in cui la conversazione tra amici si svolge su un palcoscenico prestigioso, quello della Curia romana, presso cui Poggio svolgeva l'incarico di segretario apostolico. Poggio appare sullo sfondo delle *Facezie* come attore-protagonista: non solo si riserva il cantuccio delle soglie del testo ma, spesso, interviene in prima persona nella narrazione, ricolle-gando il racconto a spunti autobiografici o riferendo avvenimenti ascoltati da altri o di cui è stato direttamente testimone. Non si deve ovviamente dimentica-re la chiusa moralistica che si incontra talvolta alla fine delle facezie, espressio-ne comunque non certo di una morale rigorosa, bensì di una visione del mondo possibilista e antropocentrica.

Una nota dolente, si noti, sigilla l'opera: in una raccolta che si preannuncia all'insegna del riso, la frase conclusiva si presenta in diretta controtendenza, essendo una considerazione negativa sul ruolo degli uomini nella storia. D'al-tronde, se il Bugiale era luogo di riproduzione del "teatro del mondo"²⁹ e, dun-que, palcoscenico esso stesso, è allora possibile considerare quest'opera sotto il segno del Giano bifronte dell'inizio e della fine, della duplicità che si esprime nelle maschere teatrali del Democrito *ridens* e dell'Eraclito *lugens*: Democrito

²⁵ P. BRACCIOLINI, *Facezie*, cit., p. 8: «Durante una riunione si discorreva...».

²⁶ *Ivi*, p. 14: «Un giorno se ne parlava tra amici...».

²⁷ *Ivi*, p. 20: «Pietro, un mio concittadino, mi raccontò una volta...».

²⁸ La conclusione dell'opera è presente, infatti, solo a partire dalla IV fase redazionale in cui risulta posizionata dopo la facezia 220. In vari casi dopo la conclusione si registra la presenza di ulteriori facezie aggiunte successivamente.

²⁹ Cfr. RICCARDO FUBINI, *Il "teatro del mondo" nelle prospettive morali e storico-politiche di Poggio Bracciolini*, in *Poggio Bracciolini (1380-1980). Nel VI centenario*, cit., pp. 1-135.

apre la raccolta, Eraclito la conclude. Un binomio cruciale nella cultura rinascimentale e barocca³⁰.

³⁰ A tal proposito si veda PASQUALE GUARAGNELLA, *Le maschere di Democrito e di Eraclito: scritture e malinconie tra Cinque e Seicento*, Schena, Fasano, 1990.

Movenze colloquiali e sintassi del parlato nelle *Lettere di Ludovico Ariosto*

Sara Giovine

Università degli Studi di Padova

Le lettere di Ariosto, non pensate per la pubblicazione e prive di ogni intento artistico, rappresentano un significativo esempio di scrittura d'uso del primo Cinquecento, che riveste un notevole interesse linguistico proprio in virtù della funzione pratica e dell'appartenenza al genere epistolare. Scopo del presente contributo è indagare alcune delle principali caratteristiche linguistico-stilistiche delle lettere ariostesche, illustrando in che misura la natura dialogica e allocutiva del genere epistolare comporti la presenza nei testi esaminati di fenomeni dell'oralità e di strutture sintattiche e lessicali proprie del parlato.

Ariosto, epistolografia, lingua, stile, sintassi, testualità, sintassi del parlato, colloquialità

Le duecentoquattordici lettere a noi attualmente note di Ludovico Ariosto, raccolte nell'edizione critica di Stella del 1965¹, abbracciano un arco temporale compreso tra il 1509 e il 1532 (con l'esclusione dell'epistola in latino a Manuzio datata 1498 e di una breve commendatizia a nome del cardinale Ippolito del 1505). La distribuzione cronologica delle lettere non è tuttavia uniforme: un primo, sparuto, gruppo di lettere riguarda il biennio 1509-1510, agitato da guerre e missioni diplomatiche che l'Ariosto compie per conto del cardinale Ippolito; un secondo gruppo, di circa venti testi, interessa il decennio 1511-1520, che vede l'autore impegnato nell'attività letteraria e di funzionario della corte estense; il nucleo centrale, che è anche quello più consistente, coprendo circa due terzi

¹ LUDOVICO ARIOSTO, *Lettere*, a cura di Angelo Stella, Mondadori, Milano 1965 (ora in LUDOVICO ARIOSTO, *Tutte le opere*, III, Mondadori, Milano 1984, pp. 109-731). Su tale edizione, che supera i limiti filologici dell'edizione ottocentesca di Cappelli (LUDOVICO ARIOSTO, *Lettere*, con prefazione storico-critica, documenti e note per cura di Antonio Cappelli, Hoepli, Milano 1887), cfr. ANGELO STELLA, *Per una nuova edizione delle Lettere di L. Ariosto*, «Giornale storico della letteratura italiana», 1963, CXL, pp. 566-601.

dell'epistolario (con ben 157 testi), è relativo al solo triennio 1522-1525, occupato dal periodo di commissariato in Garfagnana²; e un gruppo finale, di circa trenta lettere, è relativo agli ultimi anni di vita del poeta ferrarese, tra il 1530 e il 1532, con una serie di missive di carattere familiare e cortigiano, redatte specialmente a nome della Benucci, e altre indirizzate invece ad autorità e personalità di rilievo, a cui l'Ariosto invia copie del poema appena ripubblicato o dà notizia delle sue commedie in corso di revisione.

Le lettere, non pensate per la pubblicazione, risultano prive di ogni intento artistico e, non soggette ad alcuna forma di revisione o di rielaborazione retorico-letteraria, si rivelano di conseguenza del tutto estranee alla grande stagione dell'epistolografia letteraria del Cinquecento, inaugurata nel 1538 con la pubblicazione del primo libro dell'epistolario di Pietro Aretino³. Le lettere ariostesche si configurano infatti come documenti di natura prettamente pratico-informativa, la cui redazione è per lo più determinata da motivi occasionali e contingenze pratiche, quali la necessità di aggiornare il cardinale Ippolito sugli sviluppi e gli esiti delle missioni diplomatiche condotte sotto il suo servizio, o di informare il Duca Alfonso dei disordini e dei provvedimenti attuati in qualità di commissario della provincia garfagnina; per avanzare richieste e comunicare progetti; rivolgere raccomandazioni e sollecitare grazie. Considerate dallo stesso autore non «sfogo del cuore», bensì strumento di effettiva comunicazione, «mezzo di relazione pubblica e spesso ufficiale (all'interno della classe signorile e della cerchia delle corti)»⁴, tali lettere presentano di conseguenza nella maggior parte dei casi un tono distaccato e impersonale e un registro per lo più riconducibile all'ambito cancelleresco e diplomatico (se si esclude il ridotto gruppo finale di missive di carattere familiare e cortigiano).

Non stupisce dunque che i testi non abbiano goduto di una particolare for-

² Su tale gruppo di lettere cfr., fra gli altri, GIANNI SCALIA, *Lettere da lontano di Ludovico Ariosto*, in LUDOVICO ARIOSTO, *Lettere dalla Garfagnana*, a cura di Gianni Scalia, Cappelli, Bologna 1977, pp. 7-27, e VITTORIO GATTO, *Le lettere dalla Garfagnana di Ludovico Ariosto*, in *Scrivere lettere nel Cinquecento. Corrispondenze in prosa e in versi*, a cura di Laura Fortini, Giuseppe Izzi, Concetta Ranieri, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2016, pp. 119-126. Gatto è anche curatore di una recente edizione delle lettere garfagnine: LUDOVICO ARIOSTO, *Lettere dalla Garfagnana*, a cura di Vittorio Gatto, Diabasis, Reggio Emilia 2009.

³ Sull'argomento cfr. LUIGI MATT, *Teoria e prassi dell'epistolografia italiana tra Cinquecento e primo Seicento. Ricerche linguistiche e retoriche (con particolare riguardo alle lettere di Giambattista Marino)*, Bonacci editore, Roma 2005; ID., *Epistolografia letteraria*, in *Storia dell'italiano scritto. Prosa letteraria*, a cura di Giuseppe Antonelli, Matteo Motolese e Lorenzo Tomasin, Carocci, Roma 2014, pp. 255-282; LODOVICA BRAIDA, *Libri di lettere. Le raccolte epistolari del Cinquecento tra inquietudini religiose e "buon volgare"*, Laterza, Roma 2009. Per una panoramica generale sulla storia dell'epistolografia in Occidente, cfr. ARMANDO PETRUCCI, *Scrivere lettere. Una storia plurimillennaria*, Laterza, Roma 2008.

⁴ NEURO BONIFAZI, *Le lettere ariostesche*, in ID., *Le lettere infedeli*, Officina Edizioni, Roma 1975, pp. 1-96: 34.

tuna da parte della critica, che ne ha in parte rivalutato il valore solo in tempi recenti: lapidario è per esempio il giudizio di Croce, che ha parlato di missive «tutte d'affari, secche, sommarie e tirate in fretta», che solo raramente lasciano intravedere l'animo del poeta⁵; mentre Fatini, pur riconoscendone il valore storico-documentario per una più esatta ricostruzione della vita del Ferrarese e una migliore comprensione di alcune opere a carattere autobiografico quali le *Satire*, le ha considerate «pesanti e monotone», del tutto marginali rispetto al resto della sua produzione⁶. Sullo statuto di presunta letterarietà della scrittura epistolare ariostesca si sono poi pronunciati, nelle rispettive introduzioni alle opere del poeta, anche Segre e Santoro, con posizioni che si situano però agli antipodi (risoluta negazione di questa da parte del primo⁷ ed entusiastica esaltazione da parte del secondo⁸). Più equilibrata invece la valutazione di Binni, che ha sottolineato come le lettere (specie quelle del periodo in Garfagnana) permettano, oltre a una rilettura della complessa personalità ariostesca, lo studio dello stile del poeta «al suo livello più immediato, meno intenzionalmente letterario, meno soggetto a meditata elaborazione», all'interno di una prosa asciutta e radicata al reale, ma comunque «fertile di varietà di movimento, di costruzioni sintattiche, di impulsi e scatti vibranti»⁹.

Ma lasciando da parte ogni eventuale giudizio di valore sulla qualità stilistica della scrittura, il principale motivo di interesse di tali documenti è a mio parere rappresentato dalla loro particolare fisionomia linguistico-stilistica, che proprio in virtù della funzione pratica dei testi, li rende un significativo esempio di scrittura d'uso del tempo¹⁰, oltre che una testimonianza preziosa della pratica

⁵ BENEDETTO CROCE, *Ariosto, Shakespeare e Corneille*, Laterza, Bari 1920, p. 18.

⁶ GIUSEPPE FATINI, *L'Ariosto prosatore*, «Giornale storico della letteratura italiana», 1915, LXV, pp. 304-346: 318.

⁷ Il critico commenta come non vi sia «nulla [...] di meno letterario di queste lettere, anche perché il Poeta è troppo preoccupato delle difficoltà e dei problemi giornalieri per poter descrivere con qualche compiacimento la sua situazione» (CESARE SEGRE, *Le lettere*, in LUDOVICO ARIOSTO, *Opere minori*, a cura di Cesare Segre, Ricciardi, Napoli-Milano 1954, p. 755).

⁸ Secondo Santoro, nonostante la loro natura essenzialmente pratica, le lettere ariostesche non sarebbero mai riducibili «all'anonimo codice cancelleresco» e sono dunque da considerare «non solo 'documenti' [...], ma anche prove di artificio letterario. Pur a livello di scrittura 'minima', o forse [...] di scrittura di grado 'minore', esse hanno diritto di cittadinanza tra le opere letterarie del poeta» (MARIO SANTORO, *Introduzione*, in LUDOVICO ARIOSTO, *Opere*, III, Unione Tipografico-editrice torinese, Torino 1989, pp. 7-57: 57).

⁹ WALTER BINNI, *Le Lettere e le Satire di L. Ariosto nello sviluppo e nella crisi del Rinascimento*, in ID., *Due studi critici: Ariosto e Foscolo*, Bulzoni, Roma 1978, pp. 11-60: 19. Il giudizio è poi ripreso e sviluppato in WALTER BINNI, *Fra vita e poesia: l'epistolario*, in ID., *Metodo e poesia di Ludovico Ariosto e altri studi ariosteschi*, La nuova Italia, Scandicci 1996, pp. 149-157. Simile la posizione di ALBERTO SIMONE, *Le lettere di Ludovico Ariosto*, «Giornale italiano di filologia», 1967, XX, pp. 299-302: 299, che nella sua recensione delle lettere ariostesche annotava brevemente come i testi «anche nella loro espressione immediata sotto l'urgenza dei fatti, nella loro stesura [...] prosastica, hanno freschezza e vivacità e sono pervase da un sentimento tra umoristico e sarcastico».

¹⁰ La lingua epistolare ariostesca è stata oggetto del fondamentale saggio di ANGELO STELLA,

quotidiana di scrittura di uno dei grandi autori della nostra letteratura. Inoltre, la stessa natura dialogica e allocutiva del genere epistolare, non a caso definito fin dall'antichità come una forma di dialogo tra assenti¹¹, comporta la presenza, più o meno marcata a seconda dei casi, dell'oralità all'interno della scrittura e l'influsso determinante di strutture del parlato, soprattutto a livello sintattico e lessicale.

Nelle lettere di Ariosto uno degli aspetti più evidenti di tale influsso è senza dubbio rappresentato dalla stessa costruzione sintattico-testuale dei testi, generalmente caratterizzati da una sintassi semplice e lineare, che risponde al fine primario della chiarezza e dell'efficacia comunicativa, con frasi brevi e legami di tipo prevalentemente paratattico, o periodi costruiti tramite mero accostamento di più subordinate introdotte da nessi giunzionali tenui come il *che* generico. Tale linearità e semplicità sintattica non si traducono però quasi mai in una costruzione del periodo sciatta e disordinata, né tantomeno in un dettato scorretto sul piano grammaticale (come invece avviene spesso nelle lettere di scriventi semicolti o nelle scritture di natura pratica o informativa di altri autori del tempo), nell'ambito di una scrittura che, pur dettata da necessità concrete e urgenza comunicativa, tende comunque a restare sempre «a un gradino stilistico più elevato dell'anonima comunicazione telegrafica»¹². All'esigenza di efficacia comunicativa che pare soggiacere primariamente alle lettere ariostesche andrà innanzitutto ricondotto, oltre alla costruzione prevalentemente paratattica dei periodi, il diffuso sfruttamento di strategie testuali vicine a quelle del parlato (per quanto comunque attestate anche nella lingua letteraria), funzionali alla

Note sull'evoluzione linguistica dell'Ariosto, in *Ludovico Ariosto: lingua, stile, tradizione*, Atti del Congresso organizzato dai comuni di Reggio Emilia e Ferrara (12-16 ottobre 1974), a cura di Cesare Segre, Feltrinelli, Milano 1976, pp.49-64, che si è però concentrato sull'analisi in diacronia della dimensione fonetico-morfologica della lingua di Ariosto, ponendo a confronto la scrittura delle lettere con le tre edizioni dell'*Orlando Furioso*. Manca invece a tutt'oggi uno studio della costruzione sintattico-testuale dei testi in questione.

¹¹ Cfr. in proposito MATT, *Epistolografia letteraria*, cit., p. 259. Ma si vedano anche le osservazioni di BONIFAZI, *Le lettere ariostesche*, cit., pp. 8-9, che definisce quello epistolare come un genere per sua stessa natura «ingannevole e infedele», perché «si verifica in un ambiente linguistico più vicino degli altri alle sollecitazioni esterne, alle circostanze, alle esigenze dei rapporti sociali».

¹² PIER VINCENZO MENGALDO, *Appunti su Vincenzo Calmeta e la teoria cortigiana*, «La Rassegna della letteratura italiana», 1960, LXIV, pp. 446-469: 463. Con tali parole lo studioso, commentando la lingua delle lettere di Vincenzo Calmeta, ne sottolinea la distanza da quelle di Boiardo (in parte oggetto di studio in ID., *La lingua del Boiardo lirico*, Olschki, Firenze 1963, e specialmente in MARIA LUISA DOGLIO, *Lettere del Boiardo e epistolari del Quattrocento*, «Lettere italiane», 1969, XXI, 3, pp. 245-264), che nella pratica quotidiana di scrittura epistolare, si cala completamente nella parte del funzionario cortigiano, adottando il linguaggio burocratico istituzionale e impersonale della cancelleria estense. Diverso il caso di Ariosto, che pur scrivendo le sue lettere con finalità prettamente pratiche e informative, «non dimentica mai completamente di essere un letterato» (ID., *Appunti su Vincenzo Calmeta*, cit., p. 463).

tematizzazione e alla messa in rilievo di un determinato elemento della frase¹³. Tali fenomeni, basati su procedimenti di modificazione dell'ordine delle parole, nei testi analizzati si presentano soprattutto nella forma della dislocazione o della struttura tematizzante, entrambe «particolarmente congeniali alle strategie pragmatiche della comunicazione epistolare per la loro capacità di segnalare il “cambiamento di *topic*”»¹⁴. Frequentissime in particolare le dislocazioni a sinistra di un singolo elemento o, più spesso, di un'intera proposizione, che vengono talora ripresi da un pronome clitico, come per es. in¹⁵:

Che costui séguite parti, non NE fa dimostrazione estrinseca (34, 5); [...] *che esso sia o non sia*, vostra ex.tia LO debbe sapere meglio di me (55, 15); *Quello che dicto Belgrado habbi facto di male di nuovo* non m'hanno saputo dire (67, 2); *La causa io non LA so* (78, 2); *Se questo figliuolo di Bastiano io potrò, farò pigliare* (108, 3); *Quello che importi il suo caso io non so* (131, 3); *La lettera di vostra ex.tia di sette del mese passato ho ricevuto molto tardi* (213, 1); ecc.

Decisamente più rara la dislocazione a destra, forse in quanto eccessivamente marcata a un livello diafasico più basso¹⁶, che ritroviamo quindi solo in un paio di casi isolati, come in «[...] hebbe a dire che sapeva colui che LO haveva rubbato *dicto mulo*» (35, 1). Struttura (e funzione) grosso modo analoga presentano poi le tematizzazioni (con isolamento iniziale, in apertura della frase, del tema, introdotto dalla preposizione *di* o da *circa* ed eventualmente ripreso da una particella pronominale), che riscontriamo in abbondanza nelle lettere di Ariosto e che rappresentano d'altra parte un tratto caratteristico della scrittura cancelleresca e diplomatica¹⁷:

¹³ Sullo sfruttamento di strategie comunicative proprie del parlato nelle scritture epistolari cfr., fra gli altri, MASSIMO PALERMO, *Il carteggio Vaianese (1537-39): un contributo allo studio della lingua d'uso nel Cinquecento*, Accademia della Crusca, Firenze 1994, pp. 116-161; GIUSEPPE ANTONELLI, *Tipologia linguistica del genere epistolare nel primo Ottocento: sondaggi sulle lettere familiari di mittenti colti*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 2003, pp. 209-218; e FABIO MAGRO, *Lettere familiari*, in *Storia dell'italiano scritto. Italiano dell'uso*, a cura di Giuseppe Antonelli, Matteo Motolese e Lorenzo Tomasin, Carocci, Roma 2014, pp. 101-157: 126-130.

¹⁴ GIUSEPPE ANTONELLI (a cura di), *La cultura epistolare nell'Ottocento: sondaggi sulle lettere del CEOD*, Bulzoni, Roma 2004, p. 40.

¹⁵ Segnalo che le citazioni dalle lettere sono accompagnate da due numeri arabi: il primo indica il numero del testo citato secondo l'ordinamento di Stella del 1965 (edizione di riferimento del presente studio), mentre il secondo segnala il numero del paragrafo.

¹⁶ Cfr. PALERMO, *Il carteggio Vaianese*, cit., p. 148, secondo il quale la dislocazione a destra potrebbe «comparire in un testo scritto da una persona colta soltanto a patto che si vogliano riprodurre le movenze del parlato», e PAOLO D'ACHILLE, *Sintassi del parlato e tradizione scritta della lingua italiana: analisi di testi dalle origini al secolo XVIII*, Bonacci, Roma 1990, p. 123, per il quale il costruito ha la funzione di riprodurre la dialogicità tipica della comunicazione orale.

¹⁷ Cfr. ROBERTO VETRUGNO, *La lingua di Baldassar Castiglione epistolografo*, Interlinea edizioni, Novara 2010, pp. 177-180, che ne registra diverse occorrenze nelle lettere di Castiglione, e LUCA D'ONGHIA, *Michelangelo in prosa. Sulla lingua del Carteggio e dei Ricordi*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», 2014, XVII, 2, pp. 89-113: 107-108.

Del mandare altre persone in campo se excusano gagliardamente (9, 14); *Circa l'oda che voi mi dimandate*, LA cercherò tra le mie mal raccolte composizioni (26, 3); *Circa quelli dal Silico* che alli di passati ferirno quelli di Castilione, NE farò ugni rigorosa demonstratione di iustitia (32, 3); *Del procedere contra li assassini da Ponteggio e gli altri banditi*, non dubitate ch'io 'L faccia senza il consiglio del capitano qui (46, 2); *Di quelle che vi voria dare in godimento a Recano*, non sete bene informato (194, 4); *De la casa* non s'è fatto altro (203, 8); ecc.

Particolarmente diffuso anche il ricorso ai cosiddetti incapsulatori anaforici, che richiamano e sintetizzano quanto esposto in precedenza, contribuendo alla «stretta legatura anaforica della testualità»¹⁸. Possono essere di varia natura (per esempio modificatori pronominali, dimostrativi come *questo* e *quello*, relativi come *il che*, *di che* e simili, nomi generici come *il tutto*, *del tutto* o come la parola sostanza *cosa*) e li ritroviamo per es. in:

Questo è quanto sino a questa sera è successo *de questa cosa* (4, 12); [...] li datari dell'ill.mo Sig.re Marchese han fatto instantia perch'io paghi: *il che* avrei fatto subito, più presto che di ciò dare molestia a vostra ex.tia (19, 3); Vostra ex.tia hora consideri *il tutto* e mi significhi, ch'io per me, senza l'aiuto e il consiglio di quella, non so che mi faccia (64, 3); [...] lui ha scritto a me et io a lui per haverli ne le mani: non so come *la cosa* succederà (126, 3); ecc.

A un livello intermedio tra sfruttamento di strategie comunicative proprie del parlato e mera trascuratezza formale dovuta al carattere immediato della scrittura si collocano invece le diverse forme di ripetizione e ridondanza pronominale registrate: piuttosto frequente innanzi tutto la ripresa, di fatto superflua e pleonastica, del soggetto pronominale in frasi dipendenti che presentano lo stesso soggetto della principale, come in:

[...] oltre quello che *io* credo che 'l prefato locotenente habbi scripto, anch'io replico ch'io n'ho grandissimo dispiacere e non minore desiderio di rimediarci, pure ch'io lo possi fare (40, 2); Hora, non sapendo *io* come *io* havessi a soddisfare il cancellerò, li balestrieri et il suo capo (56, 2); S'io sapesse certo qual fosse questo consueto, *io* non havrei havuto a domandare il parere di sue Mag.tie (56, 3); A' di passati *io* credo che *io* avisassi V.S. (95, 2); ecc.;

ma non mancano anche altre forme di ridondanza pronominale, più direttamente riconducibili al sostrato regionale e dialettale, che osserviamo invece in:

[...] per accrescerGLI l'animo *a lui* et *agli altri ufficiali* di punir li tristi (39, 3); Et *a quelle* non LI serà grave di darne aviso (63, 3); Circa *a quel prete che* vostra ex.tia mi commette ch'io LO rimetta al vescovo (76, 14); [...] ci conosco dentro *de li*

¹⁸ ENRICO TESTA, *L'italiano nascosto: una storia linguistica e culturale*, Einaudi, Torino 2014, p. 166, che ritiene tale legatura anaforica uno degli elementi che più contribuisce alla «linearità del narrare e dell'argomentare» della scrittura epistolare ariostesca, caratterizzata dall'adozione di un «italiano 'diretto' e comunicativo». Diversi esempi del fenomeno anche nelle lettere di Castiglione (VETRUGNO, *La lingua di Baldassar Castiglione*, cit., pp. 185-194).

errori circa la lingua che, per trovarmi hora occupato in altro, non ho havuto tempo di correggerLI (199, 4); [...] *la quale* il fattore di m. Guido e Recano mi ha promesso di mandarVILA per un messo (204, 3); ecc.

Abbastanza comune è anche la ripetizione della congiunzione *che* dopo subordinata interposta, propria di un livello informale della lingua, ma allo stesso tempo funzionale al mantenimento della coesione testuale¹⁹, per riprendere il filo del discorso dopo l'interruzione causata dall'inserzione di una subordinata, come per es. in:

[...] mi ha offerto *che* quando io gli perdoni, *che* darà sicurtà di trecento ducati di non fare dispiacere ad homo del mondo e di vivere costumatamente (47, 10); Io son ben certo *che*, anchora che quelli Otto mi dicessino così, *che* serà fatica che lo vogliano fare (76, 3); [...] questi suoi parenti mi dicano *che* quando epso desse sicurtà di non offendere mai alcuno subdito di V.S., *che* epse lo libereriano (86, 2); [...] sono convenuto *che*, trovando portare fuora di questa provincia castagne, *che* anchor che dichiaro haverle tolte in questa ducale provincia, e che siano senza mia bulletta, *che* le togli (120, 3); E vostra ex.tia non creda *che* se a questa poca di guerra si sono tenuti et hanno mandato a torre persone forestiere a lor spese, *che* sia stato per amore (156, 2); ecc.

Tale ripetizione viene talora sostituita dalla ripresa della congiunzione con un infinito preposizionale, con un costrutto più marcato che prevede un cambio di progettazione e di costruzione sintattica della frase, modificata in itinere (secondo modalità appunto proprie del discorso parlato), come avviene per es. in:

[...] per far provisione *che*, quando per amor non possan rihavere il suo, *di rivalersene* per qualche via (93, 4); Io non posso pensare che questa presumptione venga da altro che sia qualche trama *che*, se li balestrieri si movano per ire a pigliarlo, *di far* lor danno e vergogna (128, 2) Seria meglio *che*, s'io non ci sono idoneo, *a mandare* uno che fosse più al proposito (139, 2); [...] con riserva *che* quando se affondassino, *di far* come per altre v'ho scritto (201, 1); ecc.

L'influsso dello stile parlato e informale della conversazione andrà poi riconosciuto anche nei casi di omissione del relativo *che*, comune specialmente dopo il dimostrativo *quello*, che è in realtà un tratto comune anche alle scritture pratiche e cancelleresche, da ricondurre alle esigenze di *brevitas* proprie di tali documenti²⁰:

Quello sia da fare e da sperare saprà da m. Rainaldo (13, 6); Pregheo V.S. si degnino [...] farmi partecipe *delle nuove* haveranno (36, 2); [...] intenderanno per la qui

¹⁹ Per la scrittura epistolare coeva, cfr. PALERMO, *Il carteggio Vaianese*, cit., p. 190; per la lingua cancelleresca cfr. TINA MATARRESE, *Sulla lingua volgare della diplomazia estense. Un Memoriale ad Alfonso d'Aragona*, «Schifanoia», 1988, V, pp. 51-77: 60, e STEFANO TELVE, *Testualità e sintassi del discorso trascritto nelle Consulte e pratiche fiorentine (1505)*, Bulzoni, Roma 2000, pp. 271-272.

²⁰ Numerosi esempi anche nel carteggio studiato da PALERMO, *Il carteggio Vaianese*, cit., pp. 187-190 e nelle lettere di Michelangelo analizzate da D'ONGHIA, *Michelangelo in prosa*, cit., pp. 103-104.

alligata *tutto quello* dimanda epso Giovanni (63, 3); A' giorni passati scripsi a V.S. *di certe robbe e forsieri* sono appresso quel Don Michele rectore della terra v. di Gurfigliano, le quale sono *robbe* tolseno quelli tristi che assassinorno quella povera donna (168, 1); [...] le V.S. erano contente per amor mio lassarli *la parte* tochava a quelle (181, 1); Sì che V.S. si degnino avvisarmi *quello* loro pare (186, 3); ecc.

A un livello informale e popolare si collocano anche le varie occorrenze di concordanza a senso, con accordo di verbo coniugato al singolare con soggetto plurale, o viceversa soggetto al singolare con verbo al plurale²¹:

[...] dove PADRE E FIGLIOLO *intervenne* ad uno homicidio» (55, 9); [...] cognoschiamo essere vero che lor *dispiaccia* TALI PORTAMENTI (105, 5); [...] li *fu* dalla famiglia del Vic.o tolto LI ASINI E LE SOME (134, 1); Hoggi UNO mandato da gli homini di Meschioso *mi hanno dato* una lettera (129, 1); E CHI *tien* con lui designato di continuare nel suo officio, *han procurato* che siano fatti sindici et ufficiali quelli che *san* che saranno in suo favore (137, 5);

così come il paio di esempi di mancato accordo del participio passato retto da *avere* con oggetto pronominale, per cui è invece obbligatorio secondo la norma grammaticale²² («[...] non LI ho *potuto* persuadere che restituiscano li muli» 93, 3; «[...] mi è venuto un balestriere all'incontro che mi ha detto che il prete per un uscio di drieto LI ha *fatto* fuggire» 143, 3). Due occorrenze anche di brusco cambio di progettazione sintattica della frase e di anacoluti nella forma del tema sospeso, che resta isolato e sintatticamente slegato dal rema, rilevate rispettivamente in: «[...] si degnino di volerli far fare il debito suo conveniente, *se non in tutto*, O IN PARTE» 63, 2; «*Uno subdito di V.S.*, portando certe castagne da Castiglione, quando fu su quel di Massa di questa ducale provincia, LI FUONO TOLTE insieme con le bestie su che le portava» 141, 1.

Ma la dimensione più familiare e colloquiale della lingua delle lettere di Ariosto rispetto ad altre opere dello stesso autore si misura soprattutto nel diffusissimo ricorso a locuzioni e perifrasi di ambito quotidiano, motti di sapore popolare e formule proverbiali, esclamazioni e interiezioni, che mimano da vicino le movenze tipiche dell'oralità, conferendo al dettato un tono più familiare e conversevole e contribuendo alla più o meno intenzionale connotazione espressiva della pagina. Troviamo quindi locuzioni ed espressioni familiari come *attaccare il ricorso al muro* nel significato di 'divulgare una notizia', equivalente antico dell'odierno *mettere i manifesti* (141, 1); *non sapere capo né via* 'non riuscire a risolvere un problema', che è espressione impiegata dall'Ariosto anche

²¹ Sulla concordanza *ad sensum* cfr. D'ACHILLE, *Sintassi del parlato*, cit., pp. 277-294.

²² Il fenomeno si riscontra anche nella scrittura meno sorvegliata delle *Lettere* di Boiardo (ma non nelle liriche, MENGALDO, *La lingua del Boiardo lirico*, cit., p. 175) e in quella più influenzata dal dialetto dell'*Innamorato* (TINA MATARRESE, *Parole e forme dei cavalieri boiardeschi: dall'Innamoramento de Orlando all'Orlando Innamorato*, Interlinea, Novara 2004, p. 96).

nella commedia *I Suppositi* (14, 2); *pensare a favole* ossia 'fantasticare, gingillarsi' (26, 4); *menare a vento* 'ingannare' (43, 2); *fare mille croci* 'pregare' (46, 5); *attizzare li galavroni* 'creare scompiglio, suscitare le ire di qualcuno' (97, 8); *prendere la licenza alla usanza delle suore da Genova*, locuzione che si riferirebbe scherzosamente alla facilità delle monache genovesi ad abbandonare la clausura (47, 5); formule proverbiali come *è più facile che i cattivi corrompano i buoni, che i buoni riducano i cattivi* (49, 2); *non fare de l'uno figliolo e de l'altro figliastro* (55, 6); o *mostrare il bianco per il nero* nel senso di 'dare ad intendere una cosa per un'altra' (72, 8); ed esclamazioni di sapore colloquiale come *con tutti li comandamenti del mondo* (97, 7); *più tosto credo che daria via la moglie che la possessione* (194, 2); *come se tutti fussimo bancheri, che havessimo denari in cassa* (4, 13); ecc. Non mancano poi locuzioni riempitive come *sia come si voglia, dico così*, e simili (101, 9); formule invocative cristallizzate come *per la grazia di Dio, Dio solo sa, grazie al cielo* (56, 7; 188, 4; 194, 3; ecc.), e intercalari di tipo familiare come *bello e fatto* (205, 4), tutti tratti che Testa giudica tra gli «artifici più semplici di simulazione del parlato»²³. Citazioni colte e reminiscenze letterarie inoltre, quando presenti, vengono del tutto calate all'interno di situazioni colloquiali e adattate anche a contesti prosastici più bassi, il più delle volte non senza una certa dose di ironia. È il caso per esempio dei due passi riportati di seguito, che presentano echi di passi evangelici, a scherzoso commento di quanto narrato

Pierino Magnano mi ha fatto pregare (ché esso, non so per che causa, se non *quia malus odit lucem*, non è mai venuto dove io sia) ch'io prolunghi il suo termine di comparire a Ferrara otto giorni ancora (42, 9);

È accaduto ch'uno, detto il Pretaccio da Barga, subdito di vostre ex.tie, haveva per un suo figliolo domandata per moglie una fanciulla di questa terra, et eragli da li tutori stata promessa; e mentre che si veniva ordinando per fare il sponsalizio, la fanciulla (*nescio quo spiritu ducta*) è intrata in un monastero (59, 1);

mentre in un'altra celebre lettera del 1512, la narrazione ariostesca dell'avventurosa fuga da Roma con il duca Alfonso viene condotta con toni divertiti e a tratti tragicomici, tra immagini di memoria dantesca, inserzioni di versi virgiliani, metafore venatorie e formule di invocazione divina di sapore popolare²⁴:

V.S. ex.ma ha certamente de la fada e del negromante, o di che altro più mirando, nel venirmi a ritrovar qui con la sua lettera del xx augusti, hor hora che *sono uscito de le latebre e de' lustri de le fiere e passato alla conversation de gli homini*. De' nostri pericoli non posso anchora parlare: *animus meminisse horret, luctuque refugit*, e d'altro lato V.S. ne havrà odito già: *qui siam locus, quae regio in terris nostri non plena laboris?* Da parte mia non è quieta anchora la paura,

²³ ENRICO TESTA, *Simulazione di parlato. Fenomeni di oralità nelle novelle del Quattro-Cinquecento*, Accademia della Crusca, Firenze 1991, pp. 131-132.

²⁴ Cfr. in proposito le osservazioni di BINNI, *Le Lettere e le Satire*, cit., pp. 22-23.

trovandomi anchora in caccia, ormato da' levrieri, da' quali Domine ne scampi
(13, 1-3)

Infine, va considerato come la significativa presenza dell'oralità all'interno di una scrittura come quella epistolare si possa tradurre anche in un maggiore ricorso a tratti riconducibili all'uso locale e regionale²⁵: nel caso specifico di Ariosto si tratta infatti di un tipo di scrittura su cui «meno influiscono le concrete offerte esemplari della lingua trecentesca poetica e che risente ancora di forme più lombarde»²⁶ o genericamente settentrionali. A differenza del *Furioso*, che come noto viene sottoposto a un radicale processo di revisione linguistica, che comporta il passaggio dal volgare illustre di tipo padano della prima edizione a quello toscano letterario della terza, le lettere ariostesche conservano una maggiore coloritura interdialettale e cortigiana, del resto del tutto «fisiologica e tollerabile» nell'ambito di una scrittura privata finalizzata alla comunicazione immediata²⁷. La veste linguistica delle lettere appare di conseguenza più vicina a quella del primo *Furioso*, con grafie fonetiche e varianti morfologiche riconducibili all'ambito dialettale²⁸, tra cui cito brevemente solo la diffusa incertezza nel trattamento di consonanti scempie e geminate, propria di autori settentrionali; l'esito *c* per *z* in forme quali *calce* e *calcioni* (87, 1) o *cio* per 'zio' (66, 9); il ricorso a *z* in luogo della palatale toscana in *zizolino* per 'giuggiolino' (205, 10), o *zannettone* per 'giannettone' (31, 1), termine che indica una sorta di lancia; o la sonorizzazione consonantica in voci quali *brugiare* (101, 11) e *sottomaneghe* (205, 10). Ma si registrano anche alcune costruzioni sintattiche dovute all'influsso dell'elemento locale, come il ricorso al possessivo *suo* riferito a soggetti plurali in luogo di *loro*, che del resto si ritrova anche nel poema²⁹ (per es. «*Alcuni* di Cardoso hanno [...] arato e seminato sul terreno che non è *suo*» 58, 3), o a *gli* in funzione dativale per il femminile (per es. «e *gli* messero le mani addosso per tirarla per forza di casa» 66, 1); accanto a singole voci dialettali, quali *soiare* 'beffare' (10, 8) o *canovale* (192, 1), dall'emiliano *can'var* 'cantiniere'.

A conclusione di questo rapido sondaggio sulle tracce di oralità nelle lettere di Ariosto, vorrei sottolineare come questa presenza non comporti, come è ovvio, la totale equiparazione di tale genere di scrittura al discorso parlato, perché si tratta pur sempre di un testo scritto, che comporta un certo grado di elabo-

²⁵ Sulla diffusa presenza nelle scritture epistolari di tratti riconducibili all'interferenza con l'elemento locale e dialettale, cfr. MAGRO, *Lettere familiari*, cit., pp. 138-141.

²⁶ BINNI, *Le Lettere e le Satire*, cit., p. 37.

²⁷ Cfr. le considerazioni di MASSIMO PRADA, *La lingua dell'epistolario volgare di Pietro Bembo*, Name, Genova 2000, pp. 137-138.

²⁸ Per una trattazione più ampia si rimanda naturalmente allo studio di STELLA, *Note sull'evoluzione linguistica*, cit., pp. 49-64.

²⁹ Cfr. MAURIZIO VITALE, *Lingua padana e koinè cortigiana nella prima edizione dell'Orlando Furioso*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 2012, p. 168.

razione e di progettazione anche per testi redatti con maggiore fretta e minore accuratezza formale: del resto, come annotato da Pietro Trifone, nell'analisi linguistica della scrittura epistolare di un autore va tenuto conto di un fondamentale dualismo: «da un lato, l'analogia addirittura "genetica" tra questo tipo di comunicazione e la comunicazione orale; dall'altro il grande prestigio della scrittura, che impone sempre, anche ai livelli più umili, uno specifico impegno di elaborazione e un certo grado di formalità»³⁰.

³⁰ PIETRO TRIFONE, *Sul testo e sulla lingua delle lettere di Alessandra Macinghi Strozzi*, «Studi linguistici italiani», 1989, XV, pp. 65-99: 69. Cfr. in proposito anche le osservazioni di RICCARDO TESI, *Storia dell'italiano. La formazione della lingua comune dalle origini al Rinascimento*, Laterza, Roma 2001, p. 159, che parlando del genere della lettera familiare, sottolinea che in tali testi «la componente di oralità spontanea si stempera nell'esercizio della scrittura, e le strutture del parlato filtrano solo dove il codice scritto lo permette».

Pour l'oreille o pour l'œil. Il verso libero di Laforgue e Claudel

Elena Coppo

Università degli Studi di Padova

Nella Francia di fine Ottocento, le profonde trasformazioni della forma poetica determinate dall'introduzione del *vers libre* stimolano la riflessione sulla natura *in primis* orale o scritta della poesia, e quindi del verso. La dialettica fra queste due dimensioni della forma poetica appare particolarmente interessante e complessa nell'opera di Laforgue e Claudel, che sono fra i primi *vers-libristes* a riconoscere l'importanza dell'aspetto grafico della loro poesia, ma al tempo stesso ne rivendicano il rapporto con l'oralità: la scrittura in versi diventa allora la notazione della voce del poeta, la partitura di un brano musicale.

Verso libero, Laforgue, Claudel

Il verso libero: tra “verso per l'occhio” e “verso per l'orecchio”

L'introduzione e la diffusione del verso libero in Francia ha dato luogo, tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, ad un dibattito che mette in luce la contrapposizione fra due differenti concezioni della poesia, e più in particolare del verso: orale e scritta, o meglio sonora e visiva, *pour l'oreille* e *pour l'œil*. Da una parte, il verso “per l'orecchio”, di natura sonora, destinato alla declamazione; dall'altra il verso “per l'occhio”, di natura visiva, destinato alla lettura.

Sappiamo che nella poesia contemporanea è la seconda tendenza, quella “per l'occhio”, che si è imposta: in generale, il verso novecentesco tende molto spesso a qualificarsi come una misura puramente visiva, in cui la dimensione grafica prevale dunque nettamente su quella sonora. Gérard Genette ha descritto questo fenomeno nell'ambito della più generale evoluzione, sul lungo periodo, dei modi della consumazione letteraria, osservando che la diffusione massiccia della stampa e della pratica della lettura silenziosa «dovevano alla lunga

far scadere il modo auditivo di percezione dei testi a favore d'un modo visivo, e quindi il loro modo di esistenza fonica a vantaggio d'un modo grafico»¹. Nella poesia moderna, secondo Genette, la dimensione sonora non è venuta meno, ma si è piuttosto trasposta sul piano visuale, per cui anche la percezione degli effetti sonori diventa muta, silenziosa, «paragonabile a quella che è per un musicista esperto la lettura d'uno spartito»².

Questo processo ha subito una forte accelerazione alla fine dell'Ottocento, epoca di grandi trasformazioni della forma poetica; trasformazioni che però, spesso, intendevano andare nella direzione contraria. Infatti, il verso libero di matrice simbolista che si diffonde in Francia alla fine dell'Ottocento viene promosso e giustificato dai suoi fautori in quanto verso *pour l'oreille*, di natura sonora, acustica, e come tale contrapposto al verso tradizionale, percepito invece come un verso *pour l'œil*, puramente visivo, grafico. Gustave Kahn, che si proclamò sempre l'inventore del verso libero francese, e ne fu sicuramente il primo teorico, scrisse che «le poète parle et écrit pour l'oreille et non pour les yeux»³, e descrisse il nuovo verso come «un fragment le plus court possible figurant un arrêt de voix et un arrêt de sens»⁴: *voix* e *sens*, suono e significato, sono i due criteri che lo definiscono. Il *vers libre* simbolista si configura quindi come un'unità ritmica e logica, mentre alla dimensione visiva e grafica non viene attribuita alcuna importanza. D'altra parte, la poesia simbolista è animata da una forte aspirazione musicale, ed è quindi caratterizzata da una raffinata ricerca ritmica e fonico-timbrica, attraverso la quale i poeti ambiscono a creare una vera e propria “musica verbale”. Anche l'adozione del verso libero va in questa direzione; di qui l'importanza che vi assumono le figure di suono, le allitterazioni, le assonanze e consonanze, e anche la tradizionale rima, benché impiegata in maniera più libera che in passato: su queste figure di suono si costruisce il verso e si fonda la sua unità.

Tuttavia, questa concezione del *vers libre* dimostra fin dall'inizio una certa fragilità. Il criterio dell'unità ritmica e musicale del verso appare irrimediabilmente soggettivo; quello dell'unità logica o semantica rischia di ridurre la segmentazione versale all'analisi logica del periodo. Fin dal debutto del *vers libre*, i suoi detrattori lo assimilano ad una prosa segmentata in maniera più o meno casuale in modo tale da assumere l'aspetto di un testo in versi senza esserlo davvero. Lo si vede bene scorrendo le risposte all'inchiesta condotta nel 1891

¹ GÉRARD GENETTE, *Linguaggio poetico, poetica del linguaggio*, in Id., *Figure II. La parola letteraria*, Einaudi, Torino 1972, pp. 93-120: 94-95.

² *Ibid.*, p. 95, n. 1.

³ GUSTAVE KAHN, *Préface*, in Id., *Premiers poèmes*, Mercure de France, Paris 1897, pp. 1-38: 31. «Il poeta parla e scrive per l'orecchio e non per gli occhi».

⁴ *Ibid.*, p. 26. «Un frammento il più breve possibile individuato da un'interruzione della voce e del significato».

da Jules Huret: Leconte de Lisle dichiara che «c'est de la prose, tout bonnement»⁵, e Verlaine che «ça n'est plus de vers, c'est de la prose»⁶, mentre Hérédia parla di «prose rythmée, coupée avec des lambeaux de vers et présentée à l'aide d'artifices de typographie qui lui donnent l'apparence de vers»⁷. Fin dall'inizio, dunque, il nuovo verso viene minacciato dall'imporsi di una dimensione visiva e (tipo)grafica della forma poetica: il solo criterio davvero in grado di definirlo e di distinguerlo dalla prosa poetica sembra essere quello, visivo e grafico appunto, della segmentazione, del *découpage*.

In realtà già agli esordi del *vers libre* francese, ma un po' ai margini del movimento letterario che lo rivendica come scelta estetica, si situano le figure di due grandi poeti che sembrano aver precocemente intuito l'importanza della dimensione visiva e grafica del verso: Jules Laforgue e Paul Claudel. La loro apparizione sulla scena simbolista e versoliberista *fin de siècle* è, in entrambi i casi, tanto fugace quanto significativa. Laforgue è considerato uno degli iniziatori del *vers libre* francese, con i suoi *Derniers Vers*, dodici poesie pubblicate nel 1886 su «La Vogue», la rivista diretta da Gustave Kahn, ma muore l'anno successivo, a soli 27 anni. Claudel invece è di 8 anni più giovane di Laforgue e vive molto più a lungo, ma dopo aver esordito, nel 1890, con il dramma *Tête d'Or*, si ritira per circa un decennio dalla scena letteraria, senza pubblicare nessun'altra opera fino all'inizio del nuovo secolo.

Eppure questi pochi testi sono tali da lasciare il segno: Laforgue e Claudel infatti elaborano due forme poetiche, due forme di verso, molto diverse l'una dall'altra, ma assolutamente originali, personali, e tali da suscitare stupore e persino incomprensione fra gli stessi *vers-libristes* loro contemporanei, proprio perché non ne condividono pienamente i presupposti teorici: i loro versi, infatti, non sembrano sufficientemente giustificati né sul piano ritmico-fonico, né su quello logico-sintattico, sicché rischierrebbero di essere recepiti come prosa, se non fosse, appunto, per l'aspetto tipografico. In realtà, come vedremo, sia Laforgue che Claudel cercano nel *vers libre* una forma in grado di esprimere, anche attraverso la disposizione tipografica, la voce personale del poeta. La forma poetica, in questo caso, sembra davvero assumere una funzione paragonabile a quella, richiamata da Genette, di uno spartito musicale.

⁵ JULES HURET, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Bibliothèque Charpentier, Paris 1891, p. 280. «È prosa, semplicemente».

⁶ *Ibid.*, p. 69. «Non è più versi, è prosa».

⁷ *Ibid.*, p. 307. «Prosa ritmata, alternata a frammenti di versi e presentata per mezzo di artifici tipografici che le danno l'aspetto di versi».

Jules Laforgue: tra «poétique de la ligne» e «poétique dell'énonciation»

La lettera del 10 agosto 1886 indirizzata da Jules Laforgue all'amico Gustave Kahn è famosa perché vi si legge una sorta di definizione operativa – benché tutta in negativo e all'insegna dell'*oubli* – del nuovo *vers libre*: «J'oublie de rimer, j'oublie le nombre des syllabes, j'oublie la distribution des strophes, mes lignes commencent à la marge comme de la prose»⁸. Laforgue spiega a Kahn di aver deciso di abbandonare il volume di poesie al quale stava lavorando da qualche tempo – *Des Fleurs de Bonne Volonté*, composto in versi regolari – per iniziarne un altro, che sarà completamente diverso («tout autre»), e il cui aspetto («le type d'aspect») sarà quello de *L'hiver qui vient*, che è considerata appunto la sua prima poesia in versi liberi. L'impiego di questa parola, «aspect» (in corsivo nel testo originale), è stato messo in evidenza da Michel Murat, che lo considera rivelatore dell'importanza che Laforgue attribuisce alle proprietà visive della forma poetica e al modo in cui la disposizione grafica agisce sul ritmo e sul significato del testo⁹.

In effetti, nella lettera immediatamente precedente, quella del 7 agosto, anch'essa indirizzata a Kahn, si legge un'altra osservazione che sembra andare nella stessa direzione: commentando alcuni componimenti che Kahn gli ha inviato, Laforgue gli consiglia di modificarne la disposizione tipografica, dichiarando che «c'est indispensable pour l'œil», poiché «c'est par l'œil qu'arrive bien un peu le rythme d'abord»¹⁰. Secondo Henri Scepi, questa affermazione fa emergere una «poétique de la ligne, visuelle et rythmique»: «Si donc le rythme arrive par l'œil, c'est que, dans le poème libre, la ligne est douée d'une valeur graphique plastique; le visuel marque le rythme par la ligne»¹¹.

Questo è dunque l'*aspect* con il quale si presenta l'inizio de *L'hiver qui vient*:

Blocus sentimental! Messageries du Levant!...
 Oh, tombée de la pluie! Oh! tombée de la nuit,
 Oh! le vent!...
 La Toussaint, la Noël et la Nouvelle Année,

⁸ JULES LAFORGUE, *Œuvres complètes*, II (1884-1887) a cura di M. de Courten, J.-L. Debauxe e P.-O. Walzer, L'Age d'Homme, Lausanne 1995, pp. 863-864. «Dimentico di rimare, dimentico il numero delle sillabe, dimentico la distribuzione delle strofe, le mie linee cominciano al margine come prosa».

⁹ Cfr. MICHEL MURAT, *Le Vers libre*, Champion, Paris 2008, p. 86.

¹⁰ LAFORGUE, *Œuvres complètes*, cit., pp. 861-862. «È indispensabile per l'occhio», perché «è in parte attraverso l'occhio che arriva dapprima il ritmo».

¹¹ HENRI SCEPI, *Jules Laforgue: les conditions d'émergence du vers libre dans les derniers poèmes (1886)*, in *Le Vers libre dans tous ses états. Histoire et poétique d'une forme (1886-1914)*, Atti del Convegno *Le vers libre, de 1886 à 1914: naissance, discours et réception* (Metz, 19-20 marzo 2008), a cura di C. Boschian-Campaner, L'Harmattan, Paris 2009, pp. 47-58: 48. «Se dunque il ritmo arriva attraverso l'occhio, ciò significa che, nella poesia in *vers libres*, la linea è dotata di un valore grafico plastico; la dimensione visiva evidenzia il ritmo attraverso la linea».

Oh, dans les ruines, toutes mes cheminées!...
D'usines....

On ne peut plus s'asseoir, tous les bancs sont mouillés;
Crois-moi, c'est bien fini jusqu'à l'année prochaine,
Tant les bancs sont mouillés, tant les bois sont rouillés,
Et tant les cors ont fait ton ton, ont fait ton taine!...

Ah, nuées accourues des côtes de la Manche,
Vous nous avez gâté notre dernier dimanche.

Il bruine;
Dans la forêt mouillée, les toiles d'araignées
Ploient sous les gouttes d'eau, et c'est leur ruine.

Soleils plénipotentiaires des travaux en blonds Pactoles
Des spectacles agricoles,
Où êtes-vous ensevelis? [...] ¹²

Come nelle altre poesie appartenenti al gruppo dei *Derniers Vers* di Laforgue, non mancano qui i rimandi alla tradizione: la presenza di alessandrini e altri versi regolari, l'impiego diffuso della rima. Tuttavia la disposizione del testo sulla pagina è tale da rendere immediatamente evidente la novità della forma impiegata: i versi, dotati come da tradizione dell'iniziale maiuscola, sono allineati al margine sinistro indipendentemente dalla loro lunghezza, che è estremamente varia ed irregolare – ben più di quanto avvenisse in media nelle poesie degli altri *vers-libristes* contemporanei – e il testo assume così quell'andamento di “pettine a denti spezzati” («peigne aux dents cassées»¹³) divenuto poi il più caratteristico della poesia in *vers libres*. In un contesto poetico caratterizzato da una concezione sonora e musicale del verso, e nel quale la ricerca formale è principalmente orientata verso l'ambito fonico e timbrico, Laforgue sembra dunque avere una maggiore consapevolezza dell'importanza della dimensione visiva, grafica, e del fatto che anch'essa può avere un ruolo ritmico.

Quando però Kahn, a distanza di alcuni anni, spiega la differenza fra il suo *vers libre* e quello di Laforgue, lo fa in termini diversi. Nella *Préface* ai suoi

¹² LAFORGUE, *Œuvres complètes*, cit., pp. 297-298. «Blocco sentimentale! Messaggerie del Levante! / Oh, il cadere della pioggia! Oh! il cadere della notte, / Oh! il vento!... / Ognissanti, Natale e Capodanno, / oh, nelle pioggerelline, tutti i miei camini!... / di officine... // Non ci si può più sedere, tutte le panche sono umide; / credimi, è proprio finita fino all'anno prossimo, / tanto le panche sono umide, tanto i boschi sono rugginosi, / e tanto i corni hanno fatto ton ton, hanno fatto ton ten!... // Ah, nubi accorse dalle coste della Manica, / ci avete guastato la nostra ultima domenica. // Piovigginna; / nella foresta umida, le ragnatele / cedono sotto le gocce d'acqua, e si rovinano. // Soli plenipotenziari dei lavori in biondi fiumi d'oro / degli spettacoli agricoli, / dove siete sepolti?» (traduzione mia).

¹³ Cfr. MURAT, *Le Vers libre*, cit., p. 166.

Premiers poèmes, del 1897, egli afferma che, nonostante l'amicizia e la collaborazione con Laforgue, le loro ricerche formali sono state sempre caratterizzate da obiettivi diversi, poiché, spiega, «dans un affranchissement du vers, je cherchais une musique plus complexe, et Laforgue s'inquiétait d'un mode de donner la sensation même, la vérité plus stricte, plus lacée, sans chevilles aucunes, avec le plus d'acuité possible et le plus d'accent personnel, comme parlé»¹⁴. Sembra quindi che Laforgue sia arrivato al *vers libre* seguendo un percorso diverso da quello di Kahn e degli altri *vers-libristes*, guidato non da una ricerca ritmica e musicale, ma piuttosto dalla ricerca di una forma poetica che fosse in grado di aderire perfettamente allo sviluppo del suo pensiero e anche al suo personale modo di esprimerlo: «comme parlé». Certo, la distinzione non è così netta: l'idea che il *vers libre* consenta al poeta di esprimere il proprio pensiero con maggiore precisione rispetto al verso tradizionale accomuna tutti i *vers-libristes* e, d'altra parte, Laforgue non è certo insensibile alle questioni ritmiche e musicali; ciò non toglie che la sua posizione appare fin dall'inizio, in questo contesto, originale e isolata, e che questa originalità sembra essere determinata dall'impiego di una forma poetica modulata sulla voce del poeta.

Questa impressione risulta rafforzata dal confronto tra le *Fleurs de Bonne Volonté* e i *Derniers Vers*: molti passi provenienti dalla prima raccolta in versi regolari vengono infatti ripresi da Laforgue nei suoi componimenti in *vers libres*, e il loro inserimento in un nuovo contesto formale si accompagna ad alcune modifiche interessanti, che vanno spesso nella direzione di una maggiore naturalezza espressiva. Questa può essere ottenuta attraverso un ampliamento complessivo dei versi originari, che conferisce al discorso una maggiore distensione, oppure con l'aggiunta di singoli elementi eccedenti rispetto al metro regolare e propri del discorso orale e familiare – intercalari, interrogativi, frasi incidenti – che danno al testo un tono di maggiore naturalezza, ma lasciano anche trasparire l'ironia del poeta. Murat parla, a questo proposito, di un'irruzione del discorso diretto libero («intervention du discours immédiat»¹⁵). È possibile che questa tendenza della scrittura poetica di Laforgue sia dovuta, almeno in parte, alla sua frequentazione dei *cabarets* nati a Parigi alla fine del secolo: è ben nota infatti la sua partecipazione alle riunioni del circolo degli *Hydropathes*, fondato nel 1878 e, a partire dal 1881, ospitato dal celebre *cabaret* dello Chat Noir. In questo contesto, i poeti sono incoraggiati a presentarsi di fronte al pubblico e a “dire” i propri versi, ad interpretare le proprie opere; la poesia assume così l'aspetto di una *mise en scène* o *performance* nella quale proprio la voce del poeta gioca un

¹⁴ KAHN, *Préface*, cit., p. 17. «Nella liberazione del verso, io cercavo una musica più complessa, e Laforgue si preoccupava di un modo di esprimere la sensazione stessa, la verità più precisa, più aderente, senza zeppe né fronzoli, nel modo più acuto possibile e con un accento personale, come parlato».

¹⁵ MURAT, *Le Vers libre*, cit., p. 83.

ruolo fondamentale.

Diversi studiosi di Laforgue hanno messo in luce l'importanza della dimensione dell'*oralité* e dell'*énonciation* nella sua poesia. Secondo Henri Scepi la scrittura di Laforgue risponde al ritmo della voce e della frase¹⁶; ma già Grojnowski aveva affermato che «l'écriture de Laforgue est en fonction d'une poétique de l'énonciation»¹⁷ e che nella sua poesia «l'envolée lyrique est battue en brèche, sans répit, par l'irruption du style parlé»¹⁸. Ma come si coniuga la «poétique de la ligne» di cui si parlava all'inizio con questa «poétique de l'énonciation»? Il fatto è che, nella poesia di Laforgue, il ritmo della voce e del discorso viene inevitabilmente - e consapevolmente - fissato sulla pagina attraverso la successione di unità visive, grafiche, per le quali Laforgue, a differenza di Kahn e della maggior parte dei primi *vers-libristes* (come Vielé-Griffin, Albert Mockel, Édouard Dujardin), non fornisce altra giustificazione all'infuori dell'aspetto con il quale si dispongono sulla pagina. E questa giustificazione appare insufficiente. Infatti, il testo de *L'hiver qui vient* venne stampato su «La Vogue» non in corsivo, come si faceva per i versi, ma in tondo, come prosa, e di questo Laforgue si lamentò con Kahn, rivendicandone lo statuto versale: «C'était des vers, Monsieur!»¹⁹. Ma probabilmente questo era avvenuto perché, non rispondendo a quelli che per Kahn erano i criteri formali del *vers libre* (criteri, come si è detto, di unità ritmica e semantica), quella poesia era stata da lui interpretata come prosa, cioè come *poème en prose*. La vicenda, oltre a testimoniare una certa difficoltà nella ricezione della poesia di Laforgue anche da parte dei suoi contemporanei, mette in luce il carattere problematico di un verso che viene concepito, probabilmente, come verso *pour l'oreille*, ma viene percepito soltanto come verso *pour l'œil*.

Paul Claudel e il «*parler visible*»

L'esordio poetico di Paul Claudel avviene nel 1890, con la pubblicazione di *Tête d'Or*, o “la bomba *Tête d'Or*”, come la definì in seguito Gide: un dramma che suscita grande stupore, e anche una certa perplessità, per la sua estrema originalità formale, in particolare per il tipo di verso che vi viene impiegato. In realtà, Claudel aveva già sperimentato questo stesso verso ne *L'Endormie*, un'opera composta, sembra, nel 1886-1888, se non addirittura prima, ma pubblicata

¹⁶ Cfr. SCEPI, *Jules Laforgue: les conditions d'émergence du vers libre*, cit., p. 54.

¹⁷ DANIEL GROJNOWSKI, *Jules Laforgue et l'«originalité»*, la Baconnière, Boudry-Neuchâtel 1988, pp. 150-176: 171. «La scrittura di Laforgue è in funzione di una poetica dell'enunciazione».

¹⁸ *Ibid.*, pp. 171-172. «Il volo lirico è continuamente abbattuto dall'irruzione dello stile parlato».

¹⁹ LAFORGUE, *Œuvres complètes*, cit., p. 867. «Erano versi, signore!».

solo diversi anni più tardi²⁰.

L'Endormie è un dramma farsesco che, dal punto di vista formale, si presenta come una sorta di prosimetro, in cui il passaggio dalla prosa al verso e viceversa avviene senza alcuna soluzione di continuità: a tratti – in maniera improvvisa e apparentemente arbitraria – la prosa si presenta graficamente segmentata in unità di misura estremamente varia, non rimate, ma segnalate ognuna dal rientro iniziale e dalla lettera maiuscola. Unità tendenzialmente modellate sulla sintassi, ma non sempre; non mancano infatti alcuni casi di *enjambement*. Questi versi, dunque, non sembrano poter essere definiti, e distinti dalla prosa che li circonda, se non sulla base della loro presentazione tipografica; tant'è vero che Michel Murat descrive la forma de *L'Endormie* come «une sorte de prosimètre» che presenta «deux régimes concurrents, avec et sans découpage»²¹.

Questo verso che ne *L'Endormie* emerge solo a tratti è quello in cui è composto invece per intero il testo di *Tête d'Or* del 1890. Nonostante la diffusione molto limitata (ne vennero stampati appena cento esemplari), *Tête d'or* suscitò un certo scalpore nella cerchia simbolista, che pure doveva essere la più propensa ad accoglierne le novità formali. E, come ha sottolineato Alexandre-Bergues, a colpire i primi lettori di Claudel fu proprio la particolare disposizione tipografica, il fatto che «le vers s'y définit en fonction d'un premier critère évident, d'ordre externe et visuel»: «ce qui étonne et qui se pose ainsi comme premier critère du vers de théâtre claudélien, c'est donc l'arrêt graphique, qui organise toute une spatialisation du texte»²².

Così si presenta, ad esempio, il discorso con cui il protagonista, il generale soprannominato *Tête d'Or*, annuncia la sua intenzione di diventare re:

À cette heure je parlerai ouvertement. Je veux régner.
D'abord j'ai mené des soldats, et maintenant
Il est temps que je saisisse dans mes poings le commandement
De la machine guerrière et civile.
Et comme ce roi noir, le cœur,
Siège au milieu des poches profondes des poumons,
Dispensant avec une continue puissance

²⁰ Claudel dichiarò a più riprese di aver composto *L'Endormie* nel 1882-1883, quando frequentava il liceo Louis-le-Grand, e questa è la data riportata da MURAT, *Le Vers libre*, cit., p. 236. Alcuni studiosi hanno tuttavia sostenuto, in base all'analisi del testo, la necessità di posticiparne la datazione al biennio 1886-1888. La pubblicazione avvenne comunque solo nel 1925. Sulla questione cfr. PAUL CLAUDEL, *Théâtre*, I, a cura di J. Madaule et J. Petit, Gallimard, Paris 1967, pp. 1235-1237.

²¹ MURAT, *Le Vers libre*, cit., p. 237. «Una sorta di prosimetro» che presenta «due modalità concorrenti, con e senza *découpage*».

²² PASCALE ALEXANDRE-BERGUES, «J'inventai ce vers qui n'avait ni rime ni mètre»: Claudel et le vers dramatique, in «Cahiers de l'Association internationale des études françaises», 2000, LII, pp. 349-366: 352-353. «Il verso vi si definisce in base ad un primo criterio evidente, di ordine esteriore e visivo»: «quello che stupisce e che si pone dunque come primo criterio del verso teatrale di Claudel è l'interruzione grafica, che determina una spazializzazione del testo».

L'équinoxe et le solstice de notre nuit humaine, ma volonté,
 Enveloppée du manteau royal, fut faite
 Pour s'asseoir sur un trône plus stable que le Nord et pour diriger le commun
 branle.
 J'ordonne à mon bras de se mouvoir, il se meut; à mon pieds de s'avancer, et il
 obéit; à ma langue de s'agiter, à ma main de saisir, à mon sourcil de se froncer:
 et elle parle, elle empoigne, il menace.
 De même, si je commande quelque chose au dehors,
 Mon injonction n'admettra point de paralysie.²³

Da versi come questi non è possibile ricavare alcun rimando alla metrica tradizionale, alcun tipo di regolarità mensurale o strutturale. La lunghezza delle unità può andare dalla singola parola al paragrafo; non c'è traccia di rime o di rimandi fonici d'altro genere; non c'è nemmeno una perfetta corrispondenza con la struttura sintattica, perché gli *enjambements*, benché rari, sono comunque presenti, e in alcuni casi particolarmente marcati²⁴. Si tratta di un dettaglio importante, perché proprio la presenza di *enjambements* favorisce il riconoscimento di queste unità come versi, o versetti, e la loro distinzione dalla prosa: «selon la définition typographique (définition minimale), la seule présence du blanc (et par conséquent la possibilité de l'enjambement) autorise à traiter les versets comme des vers et suffit à leur garantir un statut poétique»²⁵. Del resto Claudel, come Laforgue, rivendica con decisione la natura versale di questa sua nuova forma poetica; lo scrive ad esempio in una lettera del 1903 a Georg Brandès: «Ce sont des vers que j'ai écrit, quoi que vous en pensiez, et non pas de la prose»²⁶.

Eppure questo verso che si dispone sulla pagina in maniera tanto libera da apparire casuale, e che non sembra poter essere definito e distinto dalla prosa se non in base alla segmentazione tipografica, è in realtà un verso teatrale, pensato

²³ CLAUDEL, *Théâtre*, cit., pp. 94-95. «Ora parlerò apertamente. Voglio regnare. / Prima ho guidato dei soldati, e adesso / è ora che io prenda nelle mie mani il comando / della macchina militare e civile. / E come questo re nero, il cuore, / siede fra le cavità profonde dei polmoni / dispensando con potenza inesauribile / l'equinozio e il solstizio della nostra notte umana, la mia volontà, / avvolta nel manto reale, fu fatta / per sedere su di un trono più stabile del Nord e per dirigere l'azione comune. / Ordino al mio braccio di muoversi, e quello si muove; al mio piede di avanzare, e quello obbedisce; alla mia lingua di agitarsi, alla mia mano di prendere, al mio sopracciglio di aggrottarsi: e l'una parla, l'altra afferra, l'altro minaccia. / Allo stesso modo, se comando qualcosa all'esterno, / il mio ordine non ammetterà alcuna paralisi» (traduzione mia).

²⁴ Ci sono persino alcuni casi in cui Claudel fa cadere la fine del verso all'interno di una parola, ad es. «Comme la danseuse qui ne peut quit- / -Ter le tapis de muguet, un charme nuptial appesantit ses chevilles!» (CLAUDEL, *Théâtre*, cit., p. 62). Si tratta di una scelta stilistica alla quale è stato attribuito un valore di manifesto, di rivendicazione della libertà assoluta del nuovo verso: cfr. MURAT, *Le Vers libre*, cit., p. 37.

²⁵ ILDIKÓ SZILAGYI, *Le verset: entre le vers et le paragraphe*, in «Études littéraires», autunno 2007, XXXIX, 1, pp. 93-107: 105. «Secondo la definizione tipografica (definizione minima), la sola presenza del bianco tipografico (e di conseguenza la possibilità dell'*enjambement*) autorizza a trattare i versetti come dei versi ed è sufficiente a garantire loro uno statuto poetico».

²⁶ PAUL CLAUDEL, *Œuvres en prose*, a cura di J. Petit e C. Galpérine, prefazione di G. Picon, Gallimard, Paris 1965, p. 1407. «Sono versi quelli che ho scritto, checché ne pensiate, e non prosa».

per il teatro e per la declamazione, e ha una giustificazione al contempo psicologica e fisiologica. Nelle sue *Réflexions et propositions sur le vers français* – che vengono pubblicate nel 1925, ma raccolgono idee espresse fin dal 1890 – Claudel definisce il suo verso «iambi fondamentali», ma non intende il termine “giambo” nel consueto significato metrico, come piede composto di una sillaba breve e una lunga, o di una sillaba atona e una tonica, bensì come schema ritmico astratto e simbolico composto da un tempo debole e uno forte, che trova corrispondenza nel ritmo cardiaco e respiratorio, nonché nel ritmo della lingua francese: questa infatti, secondo Claudel, è caratterizzata da un andamento giambico, nel senso che, all’interno di ogni parola o gruppo di parole, si possono individuare un tempo debole (l’insieme delle sillabe atone, fino alla penultima) e un tempo forte (l’ultima sillaba tonica)²⁷.

Come osserva Murat, questa definizione è troppo generica per consentire una descrizione formale del versetto di Claudel, ma «elle le fait percevoir comme une stylisation de l’oral plutôt qu’un formatage de l’écrit»²⁸. Il verso di Claudel, così come viene descritto dal suo autore, mira a riprodurre il ritmo naturale della respirazione e della lingua. Così nel dramma *La Ville* (1897-1898), Claudel attribuisce ad uno dei personaggi, il poeta Cœuvre, le seguenti parole: «Lorsque j’étais un poète entre les hommes, / J’inventai ce vers qui n’avait ni rime ni mètre, / Et je le définissais dans le secret de mon cœur cette fonction double et réciproque / Par laquelle l’homme absorbe la vie et restitue, dans l’acte suprême de l’expiration, / Une parole intelligible»²⁹. Anche nei suoi scritti teorici, Claudel mette in luce più volte lo stretto rapporto che il suo nuovo verso instaura con la voce e con la declamazione, e spiega che è proprio questo a distinguerlo dal verso regolare o dalla prosa, perché «dans le vers régulier ou dans la prose, les mots ne se disposent que suivant leur son ou leur sens intrinsèque ou suivant la mesure d’un chant sans que rien y subsiste de cette voix qui les crée, de l’homme qui les fait sortir de la profondeur de la substance»³⁰. E la critica ha messo in luce come il verso drammatico claudeliano si caratterizzi, dunque, per la «constante prise en compte de la voix»³¹, per la volontà di riprodurre «le dynamisme

²⁷ *Ibid.*, p. 33.

²⁸ MURAT, *Le Vers libre*, cit., p. 240. «Lo fa percepire come una stilizzazione del discorso orale, piuttosto che come un’organizzazione della scrittura».

²⁹ CLAUDEL, *Théâtre*, cit., p. 488. «Quando ero un poeta tra gli uomini, / inventai questo verso che non aveva né rima né metro, / e lo definivo nel segreto del mio cuore quella funzione duplice e reciproca / attraverso la quale l’uomo assorbe la vita e restituisce, nell’atto supremo dell’espiazione, / una parola intelligibile».

³⁰ CLAUDEL, *Œuvres en prose*, cit., pp. 1407-1408. «Nel verso regolare o nella prosa, le parole si dispongono soltanto seguendo il loro suono o il loro senso intrinseco o seguendo la misura di un canto senza che vi resti nulla di quella voce che le crea, dell’uomo che le fa uscire dalla profondità della sostanza».

³¹ ALEXANDRE-BERGUES, «*J’inventai ce vers*», cit. p. 363. «Costante considerazione della voce».

de la voix, avec son intonation, ses pauses»³².

In tutto questo, qual è il ruolo della disposizione tipografica? Lo si può forse comprendere leggendo un altro passo delle *Réflexions*, quello in cui Claudel descrive, con grande entusiasmo, l'effetto che l'introduzione del verso libero ha avuto sull'espressione poetica. Egli immagina un ragazzino che, da dietro un muro, ascolta il dialogo fra due donne, di modo che non gli giunge il senso delle loro frasi, ma soltanto il suono delle loro voci. Un suono che viene descritto come una "musica sempre mutevole e sempre inaspettata" e come un "sollevio per l'udito", ma che ha anche una dimensione visiva: «Comme ce *parler visible* s'inscrit pour lui devant ses yeux en dessins pleins de fraîcheur et d'imprévu!»³³. Il nuovo verso di Claudel vuole essere un «*parler visible*», vuole rendere visibile la voce del poeta, esserne come la rappresentazione visiva, grafica, *pour l'œil*.

Secondo Alexandre-Bergues, «à l'apparente gratuité de l'agencement typographique du vers, Claudel donne ainsi une légitimité métaphysique»³⁴. Il verso di Claudel aspira a riprodurre un ritmo linguistico, dipendente dal ritmo fisiologico, quello del cuore e della respirazione, che a sua volta è espressione del ritmo vitale universale. L'aspetto che il verso assume sulla pagina non è un mero effetto collaterale, ma è funzionale a rendere visibile questo ritmo, e ne viene così legittimato. In questo modo Claudel, «par le biais du vers et de la prise en compte de la voix, inscrit la diction dans un texte proche de la partition»³⁵: ancora una volta, è lo spartito musicale a rappresentare al meglio questa idea di poesia alla ricerca di una corrispondenza fra la vista e l'udito, fra l'occhio e l'orecchio.

³² SZILAGYI, *Le verset*, cit., p. 96. «Il dinamismo della voce, con la sua intonazione, le sue pause».

³³ CLAUDEL, *Œuvre en prose*, cit., p. 29. «Come questo *parlare visibile* appare per lui davanti ai suoi occhi in disegni pieni di freschezza e di sorpresa!».

³⁴ ALEXANDRE-BERGUES, «*J'inventai ce vers*», cit., p. 366. «All'apparente arbitrarietà della disposizione tipografica del verso, Claudel dà così una legittimazione metafisica».

³⁵ *Ibid.* «Per mezzo del verso e della valutazione della voce, iscrive la dizione in un testo vicino allo spartito musicale».

La parola teatrale: voce, *performance* ed epica negli esordi poetici di Edoardo Sanguineti e Amelia Rosselli

Francesca Zambon

Brown University

L'intervento indaga le radici del binomio oralità e scrittura in *Laborintus* (1956) di E. Sanguineti e *La Libellula* (1958) di A. Rosselli. Si esplorano la presenza della voce, le suggestioni derivate dalla rivoluzione teatrale di Artaud e gli elementi epici inseriti nel tessuto linguistico.

Oralità, teatro, Neoavanguardia, epica, Sanguineti, Rosselli, Artaud

Il ritorno all'oralità, la poesia in persona che agisce sulla scena, la poesia che si fa teatro, anche a partire dalla pagina (o soprattutto partendo dalla pagina), non è certo una moda, né un segno di riflusso, né altro tipo di sciocchezza effimera: è il risultato di un processo lungo e complesso che ha rivalutato la comunicazione (cfr. l'ermeneutica di Gadamer, per es.) e ripropone la socialità del linguaggio poetico, e senza cedere allo stile facile o all'assenza di stile tipica degli ultimi anni settanta (cfr. la poesia «dal fondo»¹).

Antonio Porta sceglie queste parole per rispondere a un questionario promosso dalla rivista «Salvo Imprevisti» - quadrimestrale che nei primi mesi del 1984 dedica un fascicolo monografico ai rapporti tra poesia e teatro. Il poeta *novissimo* tratteggia gli elementi distintivi del «ritorno all'oralità»; egli personifica la poesia stessa e la raffigura come un attore che si mette in scena all'interno del palcoscenico della pagina, nell'ambito di una poesia che si è protesa verso il teatro, che si è metamorfizzata in teatro, in un'unione ormai compiuta tra le due dimensioni. Meno di un decennio più tardi, Niva Lorenzini delinea la situa-

¹ Antonio Porta in MARIELLA BETTARINI (a cura di), *Poeti, torri d'avorio, palcoscenici (risposte al questionario su poesia e teatro)*, «Salvo Imprevisti. Quadrimestrale di poesia», 1984, XXXI-XXXII, p. 10.

zione poetica del trentennio 1960-1990² e riserva un intero capitolo (dal titolo eloquente) all'analisi del fenomeno: *Anni '70: il ritorno della voce*. Ciò che della sua lucida analisi mi preme riproporre, in questa sede, è quella «urgenza di fisicità, gestualità anche fonica, capace di unificare privato e collettivo, personale e politico, in una poesia che si affermi come 'fare', attraverso un linguaggio di 'azione'»³. Come si può immediatamente notare, questa riattivazione dell'oralità non riguarda solo l'apparato fonatorio ma si intreccia in maniera sinestetica con il testo scritto e al contempo con la situazione sociale, politica e culturale del tempo, ritrovando una gestualità dai tratti quasi primordiali. Nonostante i risultati di questo fenomeno siano già stati in più occasioni analizzati, soprattutto quelli nati durante gli anni settanta, è produttivo chiedersi: come si giunge a questa urgenza così violenta, così rivoluzionaria? Quali tracce e quali indizi si possono rilevare al fine di comprendere la portata di questo (tutt'altro che improvviso) ritorno all'oralità?

L'indagine è senza dubbio ambiziosa, vasta, dalle coordinate instabili; parlare di oralità e scrittura nell'ambito della letteratura (e specialmente della poesia) del Novecento conduce inevitabilmente a una molteplicità di incroci, slittamenti, mescolanze e ibridazioni, e certamente alla rottura di un binarismo che, nel secolo delle avanguardie, della tecnologia, e dei media, non può esistere - o che esiste solo con confini erosi, sfocati, liquidi. In prima analisi, è proprio alla tecnologia e all'elettronica che va consegnato il merito di aver reintrodotta e 'resuscitato' l'oralità che dominerà l'intero Novecento, con modalità e intensità varie e caleidoscopiche. Le prime tracce di questa esplosione si possono rintracciare già nelle esperienze storiche dell'avanguardia, che vengono successivamente riprese e fatte reagire a contatto con le nuove tecniche adottate da arti visive, musica e teatro, ambiti in cui alcuni aspetti del Futurismo, del Dadaismo e del Surrealismo erano stati precocemente accolti e rielaborati. Si pensi soltanto a Marinetti e ai manifesti divulgati dal movimento futurista *in toto*, che già nei primissimi decenni del Novecento esortavano a una declamazione che esplodesse in tutta la sua fisicità, a una voce che affermasse la presenza del corpo e l'impatto del gesto. Marinetti dedica un'intera sezione del manifesto *Parole in libertà* alla figura retorica dell'onomatopea, usata in poesia da Aristofane a Pascoli ma solo «più o meno timidamente»⁴; al contrario, Marinetti ne propone un utilizzo «audace e continuo», al fine di «vivificare il lirismo con elementi crudi e brutali di realtà»⁵. L'onomatopea non è da lui intesa come semplice imitazione del suono, ma anche come un mezzo per accorciare il divario tra sfere

² Vedi NIVA LORENZINI, *Il presente della poesia, 1960-1990*, Il Mulino, Bologna, 1991.

³ *Ivi*, p. 136.

⁴ F.T. MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, Garzanti, Milano, 1983, p. 76.

⁵ *Ibid.*, p. 105.

sensoriali differenti, in un rapporto più diretto tra il significante linguistico e il suo referente. Il Futurismo apre allora la strada, in Italia, all'irruzione di una parola che si fa declamatoria, dinamica; voce e gestualità sono elementi che diventano indissolubilmente legati nel testo: la voce, il respiro e la dimensione orale della poesia esprimono la corporeità del linguaggio, e allo stesso tempo si esprimono attraverso essa.

Le caratteristiche, le implicazioni, le ragioni di quella che Porta chiamava «teatralità della poesia»⁶ non sono ovviamente riassumibili in così poco spazio, né tantomeno lo sono i vari fenomeni artistici collegati alla cosiddetta “poesia del dire”, che è elemento portante non solo della Neoavanguardia italiana, ma anche di tutta una serie di sperimentazioni artistiche che affioreranno con prepotenza in superficie nella seconda metà del Novecento, nate tuttavia da un processo che, come affermava ancora Porta, è «lungo e complesso». Proprio all'altezza degli anni cinquanta si possono rilevare i primi esperimenti di poesia sonora, fenomeno che sfrutta i nuovi spazi acustici conquistati grazie a una tecnica che abbandona le tradizionali forme di notazione per sostituirle con la registrazione diretta su nastro. La voce del poeta può da quel momento essere modificata, manipolata; il testo può essere scomposto e riassembleto secondo tecniche di matrice dadaista o derivate dal montaggio cinematografico; le lettere prendono vita, non solo attraverso la voce ma anche grazie a gestualità, corporalità, mimica. Di conseguenza, i poeti-sonori diventano veri e propri poeti-performers. Solo per citare qualche esempio, Arrigo Lora Totino smembra la lettera e si concentra sui fonemi, esibendo la voce come atto fisico ed enfatizzando la plasticità e la realtà timbrica delle parole, fino a teorizzare una vera e propria “poesia ginnica” o a inventare bizzarri strumenti di scena, quali ad esempio il “liquimofono” o l’“idromegafono”. Nelle performance di Adriano Spatola la vocalità è ancora più evidente e il poeta si rivolge direttamente al pubblico, quasi sfidandolo, e distruggendo così la quarta parete del testo scritto. Sarà proprio Spatola a impostare criticamente l'analisi di una pratica artistica che sempre più sfruttava il linguaggio nella totalità delle sue dimensioni e a pubblicare, nel 1969, il volume *Verso la poesia totale* - un'esegesi delle nuove forme di comunicazione poetica in atto dall'inizio del secolo. In un articolo pubblicato nello stesso anno, Spatola afferma in maniera significativa:

Il passaggio dalla poesia come poesia a una forma di poesia totale è l'unica maniera di usare positivamente e concretamente, nella direzione di una utopia anarchicamente garantita, quell'esperienza del linguaggio che il poeta è finora abituato a fare come fine a se stessa.⁷

⁶ ANTONIO PORTA, *Tutte le poesie (1956-1989)*, a cura di Niva Lorenzini, Garzanti, 2009, Milano, p. 38.

⁷ ADRIANO SPATOLA, *Poesie apoesia e poesia totale*, ora in NANNI BALESTRINI (a cura di), *Quindici. Una rivista e il Sessantotto*, Feltrinelli, Milano, 2008, p. 403.

Il richiamo a una poesia stanca e «fine a se stessa» non è casuale, ed è segnale di una crisi più profonda che negli anni cinquanta si impone prepotentemente nel panorama italiano; una dolorosa ricostruzione della società si accompagnava a una instabilità di valori, di coordinate ideologiche ed esistenziali. In corrispondenza con gli eventi storici, politici e sociali di quegli anni, la poesia diagnostica un universo di riferimenti sempre più precari e decreta l'impossibilità della parola di designare; e la parola, allora, sperimenta, distrugge gli schemi precostituiti e si sposta verso l'emissione fonica e grafica. Gli accesi dibattiti culturali sono il segnale più palese di questa inquietudine, e al tempo stesso la spia di una volontà forte di trovare nuove strade, di costruire un linguaggio "altro".

Da dove iniziare, allora, a tracciare una costellazione (in senso benjaminiano) che ci permetta di iniziare a cogliere le corrispondenze, i ritorni, le ragioni e le implicazioni storiche e artistiche di questa parola che si fa teatrale? Al di là di analisi sistematiche e categorizzazioni che possono apparire a volte forzate, il mio intervento si propone di spostare l'attenzione verso le fasi primordiali di questo fenomeno, analizzando le tendenze di due poeti che iniziano, proprio alla fine degli anni Cinquanta, a coniugare strategicamente scrittura poetica e oralità, sfruttando la vocalità di un linguaggio che si fa sempre più performativo. Edoardo Sanguineti, prima ancora di aderire al Gruppo 63, compone *Laborintus* e inserisce la dimensione dell'oralità all'interno delle pieghe grammaticali e sintattiche del linguaggio, accogliendo gli stimoli provenienti dalla rivoluzione che in quegli anni colpiva l'ambito teatrale e musicale. Il poemetto *La libellula* di Amelia Rosselli, pubblicato con la raccolta *Serie Ospedaliera* (1969) ma composto in gran parte nel 1958, presenta anch'esso un aspetto spiccatamente teatrale e una significativa componente epica, che inevitabilmente evoca i poemi omerici e più in generale un patrimonio fatto di miti, di oralità e collettività, di tecniche formulari e di strategie retoriche volte a una diffusione ed esecuzione non ancorate esclusivamente alla pagina scritta. Entrambi gli autori, nei loro esordi poetici, anticipano la portata di un fenomeno compositivo che negli anni successivi diventerà sempre più persistente, esaltando la performatività e la gestualità del segno linguistico senza mai distruggere l'unità morfologica della parola (come invece spesso accadeva in area letterista o nelle sperimentazioni più estreme della poesia sonora). In entrambi, in sintesi, si nota precocemente una spiccata propensione alla creazione di un verso che inglobi gli stilemi dell'oralità, in componimenti che non a caso vengono configurati secondo la struttura del poema - genere letterario "orale" per eccellenza.

Una traccia cruciale e spesso sottovalutata nelle analisi di questo «ritorno all'oralità», che può invece fornire una lente interpretativa interessante, è la rivoluzione che colpisce il teatro nella seconda metà del Novecento, e in particolare una figura, quella di Antonin Artaud, che agirà in maniera potentissima sulla

cultura italiana di quegli anni, trasformando non solo il teatro ma coinvolgendo anche l'ambito delle arti figurative e quello poetico, che qui più interessa. Nonostante il primo manifesto del *Teatro della Crudeltà* venga pubblicato nel 1932, le teorie artaudiane iniziano ad avere un impatto esplosivo sulla cultura italiana solo a partire dagli anni sessanta. Dopo un percorso di ricezione lento e a tratti altamente problematico, rallentato da letture non precise e spesso orientate verso mitizzazione e morbosa curiosità biografica, in quegli anni l'autore francese è finalmente oggetto di studi più precisi e di una divulgazione su larga scala. Un avvenimento decisivo è sicuramente il primo congresso interamente dedicato ad Artaud, organizzato a Parma nel 1966. In questa occasione, Derrida inaugura i lavori e definisce la crudeltà artaudiana una necessità storica, uno sconvolgimento assoluto e radicale, sostenendo allo stesso tempo la praticabilità tecnica delle teorie teatrali di Artaud, a lungo considerate utopiche e irrealizzabili. Da questo momento l'autore viene ufficialmente accolto dall'avanguardia del Nuovo Teatro, e presto inserito in una traiettoria che lo lega alle performance del Living Theatre, al teatro povero di Grotowski e all'espressività di Carmelo Bene.

Al di là della ricezione, e tornando in origine proprio ai testi di Artaud, alcuni concetti da lui teorizzati possono rappresentare un punto di partenza vitale per tracciare e comprendere meglio le radici e le ragioni di questo "ritorno all'oralità". Innanzi tutto, la rappresentazione si vuole liberare dalla schiavitù di un testo precedentemente scritto; la carne della parola viene messa a nudo insieme alla sua sonorità, alla sua intonazione, alla sua intensità. Come sottolinea Derrida, ciò che viene portato in superficie è «il grido che l'articolazione della lingua e della logica non è ancora arrivata a raggelare del tutto, quel tanto di gesto oppresso che resta sempre nella parola»⁸. Artaud vuole raggiungere una materializzazione plastica e visuale della parola, trasformata in geroglifici da decifrare come in un rebus, e sprigionare ciò che lui chiama un «nuovo linguaggio fisico» basato su un'unione di elementi fonetici e visuali. Le emozioni sono per Artaud concrete, fisicamente localizzabili, e l'anima non è altro che una «matassa di vibrazioni»⁹ che può trovare espressione grazie al corretto uso della voce. L'autore infatti affermerà: «Ma che cos'è il teatro?/Una specie di grosso chiodo a forma di vite che si ha qui, sotto i/polmoni, e che si avvita e che si svita»¹⁰.

Uno dei richiami più diretti alla crudeltà di Artaud è rintracciabile in un articolo scritto da Sanguineti e pubblicato nel '67 all'interno nel primo numero del periodico «Quindici». Il poeta esprime la necessità di una «letteratura

⁸ JAQUES DERRIDA, prefazione ad ANTONIN ARTAUD, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino, 2000, p. XVIII.

⁹ ANTONIN ARTAUD, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino, 2000, p. 249.

¹⁰ Citato in CARLO PASI, *La comunicazione crudele. Da Baudelaire a Beckett*, Bollati Boringhieri, Torino, 1998, p. 163.

della crudeltà»¹¹, in cui la lingua deve farsi carico dell'artaudiano «rigouer, application et decision implacable, determination irreversible, absolue». In altre parole, le vecchie e inusitate forme linguistiche, troppo ancorate alla prigionia del testo scritto, devono essere smantellate e trasformate in gesto, in corpo in movimento. Sanguineti va oltre l'equazione che avvicinava crudeltà e sangue, crudeltà e violenza, e coglie lucidamente la declinazione più propria del concetto di Artaud: crudeltà corrisponde a sguardo lucido sul reale, al di là di ogni psicologismo, filtro o patetismo lirico. In *Laborintus*, composto a partire dai primi anni cinquanta e pubblicato nel 1956, i germi di questa proposta per una nuova letteratura sono già presenti. La dimensione lineare del verso viene spezzata, e il poeta compie un rinnovamento metrico totale, anticipando temi e modalità che si radicalizzeranno in varie correnti artistiche negli anni successivi. I versi si allungano e la punteggiatura scompare totalmente (si pensi che il primo punto interrogativo compare solo nella sesta delle ventisette sezioni del poema). Come sottolinea la Lorenzini, il ritmo è di tipo quantitativo e «segue le spinte della sintassi irregolare, 'parlata'», e le immagini articolate secondo questi 'cola' discorsivi sono «ricondotte a una dimensione mitica, primordiale»¹².

Nonostante negli anni cinquanta Artaud non fosse ancora stato tradotto in italiano, l'allora studente universitario Sanguineti era già a conoscenza dell'opera francese. In un'intervista del 1955 il poeta racconta l'incontro avvenuto per le strade di Bordighera con uno dei suoi «primi punti di riferimento», il romanziere torinese Guido Hess (poi noto come Guido Seborga) che aveva conosciuto Artaud a Parigi e ne era stato uno dei primi diffusori in Italia. Sanguineti dice: «mi fece conoscere Antonin Artaud, di cui mi prestò *Héliogabale*¹³». Ed è proprio l'Artaud dell'*Héliogabale* a fare irruzione nella terza sezione di *Laborintus*, al verso 21: «impossibile parlare di due cose (di una c'est avoir le sens de l'anarchie)». L'anarchia, strettamente connessa al processo crudele che permette di svelare gli aspetti più brutali e inquietanti del reale, è il *fil rouge* che scorre attraverso le opere di Sanguineti, e che il poeta sviluppa anche grazie all'ispirazione proveniente dalle opere artaudiane. Allo stesso tempo, un interesse così lucido e sempre più profondo verso l'autore francese influenza il poeta anche da un punto di vista linguistico. Sanguineti accoglie a pieno la lezione performativa e orale proposta da Artaud, e creerà sempre più frequentemente vere e proprie maschere teatrali, travestimenti che farà agire all'interno dei suoi testi al fine di smascherare impietosamente i meccanismi crudeli della realtà a lui

¹¹ EDOARDO SANGUINETI, (1967, 1 giugno). *La letteratura della crudeltà*, ora in N. BALESTRINI (a cura di), *Quindici*, cit., p. 15.

¹² NIVA LORENZINI, *Il laboratorio della poesia*, Bulzoni, Roma, 1978, p.24.

¹³ ERMANNANO M. CRESTANA, (1996, aprile-giugno). Colori, odori, silenzi del mare di Sanguineti. Estati a Bordighera, Seborga, Artaud e la caduta sull'appennino, in «Le pietre e il mare. Rivista delle province liguri», VIII, 30-31.

contemporanea, collocandoli all'interno di un verso che si sposta verso una materializzazione visiva e sonora della parola.

Si consideri un brevissimo esempio di questa parola che si fa orale. Il ritmo con cui si apre *Laborintus* è un ritmo lentissimo:

composte terre in strutturali complessioni sono Palus Putredinis
riposa tenue Ellie e tu mio corpo tu infatti tenue Ellie eri il mio corpo¹⁴

L'emissione di fiato che serve per leggere tali versi è continua, senza interruzioni. Le ripetizioni e gli andamenti circolari trasmettono l'idea di uno stato confusionale, di una sensazione di smarrimento, di una dimensione quasi ipnotica del dettato.

I versi seguono una ritmica atonale, ed è importante a questo punto ricordare la stretta collaborazione di Sanguineti con Luciano Berio, uno dei più grandi sperimentatori nel campo della musica elettronica con il quale il poeta realizzerà *Laborintus II*. Commissionato nel 1963 dalla radio francese ORTF, *Laborintus II* nasce come «un'opera scenica»; citando Berio stesso, essa «può essere trattata come una *rappresentazione*, come una storia, un'allegoria, un documentario, una danza. Può essere rappresentata a scuola, a teatro, in televisione, all'aria aperta e in qualsiasi altro luogo che permetta di riunire un uditorio»¹⁵. La conoscenza sanguinetiana della musica dodecafonica, seriale e post-seriale è già evidente nel tessuto testuale che il poeta pone davanti al lettore di *Laborintus*, prima ancora di approdare alla esplicita sintesi di testo e performance sfociata dalla collaborazione con Berio. La parola, allo stesso modo della nota, viene isolata come se fosse un singolo suono: la struttura metrica atonale non è più basata sul principio sillabico della versificazione tradizionale, ossia sull'opposizione atona/tonica, ma è articolata per cola o segmenti micro-sintattici di varia estensione. Le parentesi tonde che affolleranno sempre più spesso i versi di Sanguineti contribuiscono a formare una spiccata polifonia, e allo stesso tempo creano interferenze, interruzioni, rumori di disturbo. L'assenza di pause sintattiche interne, unita al concatenarsi ininterrotto dei versi (in cui gli enjambements assumono cruciale importanza) fa decisamente pensare a un testo da leggere e recitare tutto d'un fiato, a una specie di apnea protratta. Il poema nella sua totalità si configura insomma come una partitura, un testo che nasce orale e che vuole trascrivere la parola senza scorporare le dimensioni di suono, grafia e gesto a lei proprie. Allo stesso tempo, *Laborintus* si presenta come una sorta di epica, di mito fondante dell'età atomica; sarebbe interessante approfondire questo aspetto dal punto di vista linguistico, analizzando ad esempio l'uso di epiteti (si noti la «tenue Ellie» dei primi versi) e lo stile dal carattere a tratti for-

¹⁴ ERMINIO RISSO, *Laborintus di Edoardo Sanguineti. Testo e commento*, Manni, 2006, p. 73.

¹⁵ LUCIANO BERIO, *Laborintus II: (nota dell'autore)*, Centro Studi Luciano Berio, <http://www.lucianoberio.org/node/1509?56130051=1> (8 gennaio 2019).

mulare. È importante specificare, tuttavia, che la dimensione mitica all'interno di *Laborintus* entra in scena con coordinate mutate ed effetti di straniamento; l'epos riconosce la sua impossibilità di esistere, e ogni mito fondante e collettivo può ormai essere presente solo attraverso i suoi frammenti, rispecchianti i pezzi di un "io" in frantumi.

Per concludere questo breve spaccato sulla "parola teatrale" ai suoi esordi novecenteschi, è cruciale evocare la straordinaria vocalità presente nel corpus di Amelia Rosselli e rintracciarne la presenza già all'interno delle prime prove poetiche dell'autrice. Nonostante gli inizi vicini al Gruppo 63, la poetessa se ne terrà poi sempre ai margini, cercando di percorrere e costruire una strada sperimentale differente rispetto a quella della Neoavanguardia, al riparo da discussioni e fazioni che spesso trovava sterili e controproducenti. Sebbene la presenza di una "parola teatrale" e di una scrittura orale siano evidenti nei suoi versi, e la lente delle teorie artaudiane potrebbe risultare anche qui produttiva, la connessione che di solito viene tracciata tra Rosselli e Artaud è alquanto problematica, in quanto l'attenzione viene spesso posta su una presunta e condivisa instabilità mentale. Non mi dilungo troppo sulla presentazione che Pasolini dà della poetessa nel 1963, quando descrive il nucleo della sua poesia usando la categoria di "lapsus", o del linguaggio patologico utilizzato da Mengaldo nel 1978, quando parla di cellule linguistiche che si sviluppano «come nella crescita tumorale»¹⁶ – tanto è già stato detto. La cornice irrazionale che troppo spesso è stata cucita addosso alla poetessa, tuttavia, è altamente sviante. Le operazioni linguistiche dei Rosselli sono estremamente consce e controllate, plasmate grazie a una lucida consapevolezza storica, dettata anche dal suo trascorso personale. Ancora più che in Sanguineti, l'esperienza di musicista della Rosselli è fondamentale, e fin dall'infanzia la poetessa aveva dedicato studi appassionati e saggi teorici alla materia. Negli anni cinquanta esplora da vicino le potenzialità della musica elettronica e delle nuove tecniche di registrazione, e non è un caso che la Rosselli avesse lavorato, per un periodo, allo Studio di Fonologia della Rai, fondato a Milano da Luciano Berio e Bruno Maderna nel 1955. La catena di suoni del linguaggio verbale viene analogamente scomposta nei suoi elementi costituenti, e la poesia nasce per lei proprio come estroflessione dell'apparato fonatorio.

Nello scritto teorico del 1962 *Spazi Metrici*, la Rosselli considera la sillaba «non solo come nesso ortografico ma anche come suono», e specifica che le categorie linguistiche che siamo abituati ad usare sono essenzialmente «movimenti muscolari» e «forme mentali» (337). Proprio nel 1962, del resto, la Rosselli era in scena con Carmelo Bene nei teatri romani; mentre un attore declamava versi di Majakovskij, Amelia suonava la batteria, si muoveva sul palco cam-

¹⁶ Vedi P.V. MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento*. Mondadori, Milano, 1978.

biando almeno venti costumi scenici e cantava, improvvisando per la maggior parte dello spettacolo. L'oralità della poetessa va dunque ben oltre una sterile teorizzazione intellettuale; le coordinate poetiche e linguistiche che delinea nei suoi scritti si rispecchiano in pratiche teatrali, performative e musicali vissute in prima persona, esperienze che certamente avevano influenzato e ispirato la sua scrittura. La Rosselli progetta così di rispecchiare la realtà parlata e pensata riempiendo gli spazi non funzionali, ovvero che non corrispondono all'effettiva ritmicità sonora, mentre le strutture linguistiche si propongono di tradurre il flusso dell'emissione vocale, dove la scansione del respiro è già di per sé una grammatica. Una tendenza generale della sua poetica è infatti quella di usare le maiuscole e i segni di interpunzione come segnali ritmici. L'intrusione di parole modificate, in qualche modo "corrotte", moltiplica inoltre gli slittamenti, le stonature, e così la pluralità di sensi del discorso poetico. La parola viene disgregata e poi ricomposta a livello sonoro, in un interscambio che diventa fondamentale in tutto il corpus rosselliano, e che può essere attivato solo con una esecuzione orale della sua poesia.

Già nel *Diario in tre lingue*, datato 1955-1956, la poetessa sperimenta con il linguaggio e gioca con le tradizioni letterarie, iniziando a definire quella poesia a forma di cubo alla quale si rivolgerà anche successivamente per creare le coordinate spazio-temporali della propria poetica, una sorta di griglia compositiva che doveva tenere in considerazione gli elementi linguistici, ritmici e visuali del linguaggio. Al contempo, la Rosselli riflette già sulle possibilità del ritmo della lingua italiana, che iniziava in quegli anni ad essere presente nelle sue composizioni ma solo per inserti, non sistematicamente. Si trovano allora passi di questo tipo: «vedere come si fondono accenti metrici con accento tonico nell'italiano classico»¹⁷ (95); «il tempo nella poesia diventa volume del cubo» (104) o ancora:

gli accenti sono le travi costruttive del
cubo: -lo provocano, piazzamento accenti
provoca variazioni dinamiche (volume, ritmo,
piazzamento verso) nell'interno del cubo.¹⁸

Il ritmo del linguaggio, con i suoi accenti e le sue dinamiche, costituisce lo scheletro fondamentale per l'architettura della poesia rosselliana. È inoltre significativo sottolineare la natura del componimento che segna l'inizio della scrittura in italiano della Rosselli: mi riferisco al poemetto intitolato *Cantilena*, composto di getto nel 1953 dopo la morte del carissimo Rocco Scotellaro. I ventisette frammenti che lo compongono hanno le caratteristiche di un lamento funebre dal ritmo doloroso, quasi una litania interrotta da pause che sembrano

¹⁷ AMELIA ROSSELLI, *Diario in Tre Lingue (1955-1956)*, in A. Rosselli, *Le Poesie*, a cura di E. Tandello, Milano, Garzanti, 1997.

¹⁸ *Ivi*, p. 104.

scandire sospiri, singhiozzi o eloquenti silenzi. Le immagini richiamanti il corpo e la sepoltura sono inserite in un tessuto che evoca una sorta di epica popolare, probabilmente derivata proprio dalle opere di Scotellaro, e in particolare da quel *Contadini del Sud* che univa suggestivamente dimensioni ancestrali e impegno sociale, e che la Rosselli considerava opera cruciale, tanto da affermare: «*Contadini del Sud* è stata la mia Bibbia per un mare di tempo...proprio linguisticamente, per gli esperimenti che faceva Scotellaro, col linguaggio dell'analfabeta che trascrive»¹⁹ Si possono notare allora ripetizioni di immagini dal tono mitico e riprese modulari, associazioni suggestive e un designare per epiteti. Bologna è inizialmente definita «città scadente»²⁰, poi «città sciocca»²¹; Rocco è «un Cristo piccolino»²², «Rocco morto»²³, «Sposo nel cielo»²⁴, «Rocco vestito di perla»²⁵. I riferimenti all'oralità sono espressi anche semanticamente: la poetessa grida («sventolo la bandiera e grido»²⁶) e Rocco viene ricordato attraverso suggestioni uditive («un'arpa la tua voce/e le mani suonano/tamburelli»²⁷; «e tu che mi musicavi attorno»²⁸). Alcune sezioni impongono manifestamente una lettura cantilenante, al punto che i versi si ripetono identici e le parole si accorciano per trasmettere il ritmo desiderato:

Bello eri ma troppo fino e troppo caro
 bello eri ma troppo fino e troppo caro
 ti debbo levar
 ti debbo levar
 e cercar la pietra filosofale²⁹

L'ultima sezione si presenta invece come un essenziale, semplice, ultimo respiro spezzato, stanco e inevitabilmente segnato, anche se «teneramente». Si noti la costruzione, il suono dei termini scelti, il ritmo da chiusura:

nuovo anno
 arrivi
 teneramente
 ossequioso³⁰

¹⁹ MONICA VENTURINI, SILVIA DE MARCH, *Tre le lingue*, in AMELIA ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste. 1963-1995*, a cura di Monica Venturini e Silvia De March, Le Lettere, Firenze, 2010, p. 168.

²⁰ AMELIA ROSSELLI, *Cantilena (poesie per Rocco Scotellaro) (1953)*, in A. Rosselli, *Le Poesie*, cit., p. 13.

²¹ *Ivi*, p.18.

²² *Ivi*, p.13.

²³ *Ivi*, p.15.

²⁴ *Ivi*, p.16.

²⁵ *Ivi*, p.19.

²⁶ *Ivi*, p.14.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ivi*, p.15.

²⁹ *Ivi*, p.17.

³⁰ *Ivi*, p.19.

Queste modalità continuano e si amplificano nel poema *La Libellula*. Il sottotitolo del poemetto, *Panegirico della libertà*, sembra già fornire al lettore delle precise coordinate interpretative. Le origini del panegirico affondano le radici nell'antica Grecia, dove il termine indicava un discorso di carattere encomiastico pronunciato solitamente in occasione di assemblee e raduni popolari; il termine deriva infatti da *πανήγυρις* (*panègyris*), un' "adunanza collettiva". Il testo si pone già in partenza, allora, come una declamazione eseguita in pubblico, e il titolo orienta il lettore verso gli aspetti orali, collettivi e quasi teatrali del poema. Il componimento conferma sin da subito questa suggestione; i versi sono legati da incessanti enjambements e presentano spesso caratteri anaforici, ripetizioni e stilemi propri del discorso orale, riferimenti al mito e rimandi linguistici che si susseguono con un ritmo musicale, quasi ipnotico. «La santità dei santi padri», celebre incipit del poema, lascerà ad esempio le sue tracce anche nei versi successivi, dove il concetto di santità è richiamato dalla «santa sede», dal «santo padre» e da figure connesse alla stessa area semantica, quali «confessore», «benedetta benedizione», «preghiere» e «lumi».

Oltre a queste immagini che si riproducono a catena, si rilevano ripetizioni verbali che richiamano l'andamento anaforico e formulare tipico dell'epica, connesso all'esigenza di memorizzare un componimento di natura orale. Si noti, ad esempio, la reiterazione quasi ossessiva di «io non so» all'interno dell'ottava e nona sezione del poemetto, che continua anche oltre i versi qui riportati:

Io non so se tra il sorriso della verde estate
e la tua verde differenza vi sia una differenza
io non so se io rimo per incanto o per travagliata
pena. Io non so se rimo per incanto o per ragione
E non so se tu lo sai ch'io rimo interamente
per te. [...] ³¹

L'espressione di incertezza, questo "non sapere" protratto ostentatamente, è rilevante perché contiene allo stesso tempo la specificazione del soggetto che afferma: la poetessa dice "io", in uno sforzo di definizione della propria identità. Il pronome personale sarà presente, in maniera significativa, anche in espressioni come «io canto», «io grido». Disorientamento ed emancipazione si uniscono allora in una sintesi che segna un momento di passaggio fondamentale nell'opera della Rosselli e, più in generale, nella poesia del secondo Novecento. *La Libellula* è il poemetto che segna l'approdo definitivo della poetessa all'italiano come suo linguaggio poetico eletto, e che fonda la sperimentazione di una metrica che influenzerà tutte le raccolte successive. Le immagini e i personaggi si susseguono senza fine come attori che entrano ed escono dalla scena, mentre il componimento è animato da un ritmo incessante e musicale, che accompagna

³¹ AMELIA ROSSELLI, *La Libellula (Panegirico della libertà)* (1958), in A. Rosselli, *Le poesie*, cit., p.147.

la voce della poetessa con una continua melodia di sottofondo. L'oralità dal carattere teatrale ed epico che permea il poema contribuisce allora a fondare una nuova via espressiva, in grado di superare le forme sorpassate della lirica romantica e d'occasione e a inaugurare un filone epico che verrà sviluppato con risultati altissimi da altre poetesse, prima tra tutti Patrizia Vicinelli.

In conclusione, gli esordi poetici di Edoardo Sanguineti e Amelia Rosselli dimostrano come gli autori, pur percorrendo diverse vie sperimentali, giungano alla rappresentazione sonora di una nuova parola, liberata dalle costrizioni che il linguaggio tradizionale le aveva imposto e spogliata al fine di mostrarne l'intensità, il ritmo, la gestualità originaria. Il risultato è un linguaggio anticipatorio, che sembra cogliere il nucleo delle teorie di Artaud ancora prima che esse abbiano piena diffusione in Italia e che cerca di inserire performatività e oralità direttamente nelle fibre del tessuto linguistico. Gli autori accolgono e fanno propria la rivoluzione musicale e teatrale in atto negli anni cinquanta e creano una sintesi tra i movimenti sonori del linguaggio e una crudele diagnosi del reale, compiendo un rinnovamento metrico assoluto e spostandosi verso una dimensione totale della parola, senza però mai disgregarne del tutto il senso, la morfologia. Il testo diventa palcoscenico per una messa in scena verbale, in cui suono e voce costituiscono la più importante grammatica. L'andamento ritmico e fonico segue le movenze di un corpo e di un soggetto non più armonico, segnato e colpito dalla storia, ma che resiste e non rinuncia a mettere in scena i propri frammenti, in un'epica al rovescio che fonda, attraverso la sua paradossale riaffermazione, una nuova stagione poetica.

Figure dell'oralità: sulla *Poesia ad alta voce* di Franco Fortini

Andrea Aglio

Università Ca' Foscari Venezia – Sorbonne Université

In un discorso tenuto nel 1981, Franco Fortini formulava una serie di riflessioni sui metodi di lettura dei testi poetici, in polemica con la moda di declamare versi in pubblico utilizzando una dizione marcatamente teatrale ed estetizzante. La lettura ad alta voce si configurava per Fortini come un processo atto a instaurare «un rapporto col tempo *infraindividuale*», con la memoria e con la storicità delle forme. Confrontando le proposte fortiniane con il lavoro di Paul Zumthor e di Henri Meschonnic, l'intervento intende analizzare il concetto di «*dizione*» in rapporto al processo di formazione di una soggettività coinvolta nell'esecuzione orale del testo.

Oralità, Fortini, Zumthor, Meschonnic, performatività, ritmo, significanza, memoria, tradizione, ritualità, letteratura, forma, figura.

La questione dell'oralità in Fortini va situata all'interno di una più ampia riflessione sulla forma che interessa il poeta lungo tutto il suo lavoro di ricerca e di composizione, in accordo con un metodo investigativo che colloca la verifica dei modi di significazione della poesia in aperta dialettica coi mutamenti discorsivi innescati all'interno di un preciso contesto storico, economico e sociale. La stessa nozione di *contesto* viene posta dall'autore al centro della sua teoresi letteraria, utilizzata non soltanto nell'immediata accezione linguistica, ma come «l'insieme delle condizioni, azioni e funzioni psicologiche, sociologiche, storiche e antropologiche dei testi letterari»¹.

Tenendo conto della continua interrelazione fra teoria letteraria e pratica discorsiva sarà dunque opportuno interrogare anche il concetto di «oralità» alla luce dei mutamenti socioeconomici verificatisi in un presente a partire dal

¹ FRANCO FORTINI, *Sui confini della poesia*, conferenza all'Università del Sussex, Brighton, maggio 1978, pubblicata per le Edizioni l'Obliquo, Brescia 1986, e raccolta in ID., *Nuovi saggi italiani*, Garzanti, Milano 1987, pp. 313-327, ora in ID., *I confini della poesia*, a cura di LUCA LENZINI, Castelvecchi, Roma 2015, pp. 15-38: 26.

quale l'autore tenta di elaborare una rinnovata promessa per il futuro. Ancora sull'estrema permeabilità tra testo e contesto e sulla moltiplicazione dei piani discorsivi, lo stesso Fortini dichiarava in un'intervista il bisogno di sfidare il suo lettore a trovare nella pagina che legge altro da quello che il titolo della pagina sembra promettergli, dal momento che «la verità di un giudizio politico può essere scritta parlando di Proust, e un consiglio di poetica può nascondersi in una valutazione del dissenso dell'Est»².

Assecondando, seppur in presenza di numerosi ostacoli, l'auspicio a una «attività non “interdisciplinare” ma piuttosto “metadisciplinare”, un'attività di *mediazione* [...] “non fra autore e lettore ma *fra l'opera e quel che l'opera non è*”»³, proverò di seguito a estrapolare alcuni nuclei teorici relativi alla storicità delle pratiche e dei modi di dizione di un testo poetico, esaminando i punti centrali di un discorso pronunciato dall'autore – a quel tempo professore di Storia della critica letteraria presso l'Università di Siena – a un pubblico di studenti, in occasione dell'inaugurazione dell'anno accademico 1981-82⁴.

Il punto di partenza di *La poesia ad alta voce* – questo il titolo dell'orazione fortiniana – è la polemica nei confronti di una moda diffusa di declamare versi in pubblico utilizzando una dizione marcatamente teatrale ed estetizzante; spia allusiva – come spesso egli dichiara in ulteriori suoi interventi saggistici – dei mutati rapporti fra “individuo” e collettività, tra storia, memoria e attenzione. La polemica di Fortini si configura tuttavia come un pretesto per interrogare e approfondire alcuni nodi teorici più generali, relativi alle pratiche di recitazione in pubblico di un testo poetico e allo statuto della dizione all'interno di una teoria della letteratura.

Secondo Fortini, la predilezione per una lettura estetizzante in pubblico, accresciuta soprattutto negli ultimi anni, andava interpretata come l'indizio sintomatico di una diffusa *disattenzione* per la storia e per la memoria che aveva portato alla parcellizzazione della temporalità e dell'esistenza, quindi alla separazione dei viventi nei confronti di un passato già formato e di un futuro da formare⁵. Poco prima di concludere il suo discorso sulla *Poesia ad alta voce*, l'autore annotava in questa direzione:

La dizione poetica ha preso il suo ruolo nella società dello spettacolo ossia nella

² F. FORTINI, *Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994*, a cura di VELIO ABATI, Bollati Boringhieri, Torino 2003, p. 195.

³ PIER VINCENZO MENGALDO, *Appunti su Fortini critico*, in Id., *La tradizione del Novecento: nuova serie*, Vallecchi, Firenze 1987, p. 409.

⁴ F. FORTINI, *La poesia ad alta voce*, in «Annuario Accademico» dell'Università degli Studi di Siena 1981-82, pp. 7-20; poi in *La poesia ad alta voce*, a cura di CARLO FINI, Taccuini di Barbablù, Siena 1986, ora in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura e con un saggio introduttivo di LUCA LENZINI e uno scritto di ROSSANA ROSSANDA, Mondadori, Milano 2003 («I Meridiani»), pp. 1562-1578.

⁵ ID., *I confini della poesia*, cit., p. 37.

teatralizzazione della esistenza. Un'era che passerà alla cronaca delle nostre miserie come quella del Turismo e Spettacolo, quando (diranno i posteri) per non saper o voler punire i colpevoli di atroci delitti si declamava Dante alle folle o quando (com'è stato a Milano) si potevano leggere, a sera, versi di poeti viventi (anche versi di chi qui parla) proiettati con ingranditori sulle facciate delle banche che al mattino avevano deciso della gestione economica del paese⁶.

Nell'estratto appena riportato è possibile cogliere un riferimento specifico, che Fortini non esplicita direttamente ma che di fatto suggerisce tra le righe. Si tratta dell'evento organizzato a Bologna per commemorare il primo anniversario della strage del 1980 alla stazione ferroviaria: dall'alto della Torre degli Asinelli, Carmelo Bene recita alcuni canti scelti della *Commedia*, dedicando la «serata, da ferito a morte, non ai morti, ma ai feriti dell'orrenda strage»⁷. Non bisogna tuttavia leggere, nella prolusione fortiniana, un attacco diretto all'opera e alla figura di Bene – d'altra parte, Fortini stesso denuncia anche i propri versi proiettati sulle facciate delle banche –, quanto piuttosto una critica all'impiego di quella voce da parte di un potere istituzionale che utilizza l'opera poetica – e dunque la forma – come strumento di distrazione vestito da un'autorità sacrale, da somministrare a un pubblico che emozionato sta in piedi ad applaudire partecipando empaticamente all'evento.

Alla dissoluzione «del mandato e dello stato che il movimento operaio volle conferire allo scrittore»⁸ segue adesso l'imponente trasformazione dell'opera poetica in prodotto di consumo e di consenso a uso e strumento per le masse, ovvero il rilevante affievolimento del suo ruolo critico in quanto «forma continuamente aperta, in attiva disgregazione, in corruzione, in progresso mortale e polisensa» in grado di assicurare «il passaggio dal formare al fare, dal *poièin* al *prassein*, dall'estetica all'etica e alla politica»⁹.

La teatralizzazione di un fatto storico dalla forte valenza collettiva diventa dunque un processo da interpretare all'interno di un'azione pervasiva del potere che investe qualsiasi sfera del vivere comune. In uno scritto intitolato *Il controllo dell'oblio*, pubblicato sul «Corriere della Sera» il 24 febbraio 1982, il rapporto tra memoria e amministrazione del consenso viene indagato da Fortini in relazione ai mutamenti radicali del capitalismo avanzato, tali da influenzare e mistificare il rapporto dei destini col tempo e con la storia. Al principio della distanza e della *traslazione* – ovvero dell'atto morale, istituzionale, pratico «col

⁶ ID., *La poesia ad alta voce*, cit., pp. 1575-76.

⁷ cfr. RINO MAENZA (a cura di), *Carmelo Bene legge Dante. Per l'anniversario della strage di Bologna (un video inedito)*, libro + DVD, Marsilio, Venezia 2008.

⁸ F. FORTINI, *Mandato degli scrittori e fine dell'antifascismo*, in ID., *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 170.

⁹ ID., *Vergogna della poesia*, in «La Fiera letteraria», IV, 5, 30 novembre 1949, ora in ID., *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 1279 (cfr. anche ID., *Un giorno o l'altro*, a cura di MARIANNA MARRUCCI e VALENTINA TINACCI, Quodlibet, Macerata 2006, p. 61).

quale la individualità disfatta del morto e la sua opera, giusta o ingiusta, visibile o invisibile, vengono fatti passare dalla memoria al giudizio storico e insieme vengono versati nella oggettualità di tutti, nell'oblio che conserva oltre ogni giudizio»¹⁰ –, il potere egemonico sostituisce adesso quello dell'*amalgama*, che avrebbe presto portato a situare le esistenze all'interno di un universo dove si sarebbe finiti «col credere che le cose siano andate in modo diverso dal vero»:

Sappiamo come si fa a dimenticare e a far dimenticare. Il controllo dell'oblio, ci dice Le Goff, è uno dei più spietati strumenti del potere. Ne sanno qualcosa anche gli odierni cittadini degli Imperi. L'interdetto della memoria – questa affascinante istituzione che varia di età in età e di tirannia in tirannia, fino a noi – non opera mai da solo, ha bisogno di un'altra istituzione sorella, il cui nome risale alla rivoluzione giacobina: l'*amalgama*. Con il principio dell'*amalgama*, soprattutto se introdotto o coltivato dalla legislazione, si possono estendere criminalizzazioni e ostracismo a strati sempre più vasti. L'importante è che, anche se in minima misura, ognuno sia colpevole o colpevolizzabile; dunque bisognoso di dichiararsi «uomo» di qualcuno, di chiedere una qualsiasi protezione. Così si controlla il consenso (ma si rende irriducibile il dissenso)¹¹.

Per spiegare il nesso tra oblio, forma di scrittura e dizione, quindi situare l'attacco di Fortini alle istituzioni e alla folla degli spettatori della nuova era «del Turismo e Spettacolo» – «folla miracolata in quanto a fronte d'un ascolto non suo, senza il rimedio della replica, esclusa dal discorso e solo e sempre perciò commossa», la descriveva Bene in *Sono apparso alla Madonna*¹² –, potrebbe essere utile ricordare che proprio due giorni prima della *Lectura Dantis* di Bologna, Fortini formulava a Rossana Rossanda (in un articolo apparso su «il manifesto») l'invito ai più giovani di denunciare le mistificazioni discorsive del potere organizzando una «congiura in piena luce»:

Debbono essere i giovani a chiedere, a cercare chi può rispondere, a domandare sempre di più, a federarsi, a controllare; altrimenti meritano di essere lasciati affogare nella panna delle proprie spiegazioni organizzate. Debbono arrivare a sentire intollerabile la loro miseria e la loro ignoranza. Debbono chiedere aiuto. Al passato; alla storia; ai libri dei morti. Debbono morire al presente. Finché non capiranno che chiunque altrimenti li lusinga è il loro nemico, non meritano che di distrarsi a Bologna e di leggersi a vicenda le loro caritatevoli poesie di bambini cresciuti. Avranno, tutt'al più il destino dei loro genitori [...] Che i giovani si separino, invece. Li invito ad una [...] congiura in piena luce che non perdoni nessuno e non renda facondo il disprezzo; e che, con tenacia da formica, ripensi e rifondi le ragioni di una democrazia, proponendosi un «fino

¹⁰ ID., *Lisiàt*, in ID., *Saggi ed epigrammi*, cit., p.1507.

¹¹ ID., *Il controllo dell'oblio*, «Corriere della Sera», 24 febbraio 1982, p. 3, con il titolo originale: *Perché non vogliono ricordare*, poi con lievi varianti in ID., *Insistenze. Cinquanta scritti 1976-1984*, Garzanti, Milano 1985, p. 132; ora in ID., *Saggi ed epigrammi*, cit., pp. 1579-86.

¹² CARMELO BENE, *Sono apparso alla madonna*, in ID., *Opere, con l'autografia di un ritratto*, Bompiani, Milano 1995 p. 1130.

in fondo» che implica la più radicale condanna, quella dell'oblio, per chi li avrà ingannati¹³.

Riconoscere la separazione più o meno evidente tra letteratura come socialità e parola come prodotto di un misticismo oltranzista del consumo e dello spettacolo significava di fatto rivelare uno dei numerosi volti polimorfi di un potere organizzato che utilizzava e utilizza il controllo del sapere – dei modi di produzione e di consumo delle forme – come strumento per garantire, attraverso un'ideologia del consenso, la propria egemonia sui produttori e sui consumatori. Nel discorso pronunciato all'Università di Siena, la questione della forma – al centro della riflessione sulla poeticità e sulla politicità del “soggetto” in costante tensione dialettica con la storia e con la società – viene affrontata da Fortini sul terreno specifico della dizione. D'altra parte, precisava l'autore, il controllo dell'oblio poteva agire anche sulla dimensione privata, restituendo un effetto apparentemente contrario delle declamazioni pubbliche, e cioè il ritorno «alla poesia come libro dove ci benedicono e gratificano intimità e privatezza, penombra, contemplazione e silenzio, edificazione spirituale e iniziazione; in accordo con filosofie correnti che predicano flessibilità, debolezza, cedimento, nichilismo a bassa voce, vita negli interstizi»¹⁴. Un attacco, quest'ultimo, al *piacere del testo*, che in una conferenza del 1980 discussa a Ginevra egli aveva più direttamente formulato come denuncia contro l'esclusione della forma poetica dall'intervento parziale per la trasformazione del reale, ora relegata al contrario a circoli, convegni o tempo libero «nella restaurata fiducia, bancaria, che piacere, lettura, sapere e saggezza fossero pur sempre là, accanto alle sigarette e allo scaffale, attingibili»¹⁵.

L'atteggiamento di Fortini nei confronti dei fenomeni letterari o artistici si situa dunque agli antipodi di una frammentazione scientifica dell'esistenza, ora spezzata tra i poli dell'esibizione in pubblico e del piacere privato. Dopo

¹³ F. FORTINI, *L'ospite ingrato. Primo e secondo*, Marietti, Casale Monferrato 1985, ora in Id., *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 1054.

¹⁴ Id., *La poesia ad alta voce*, cit., p. 1576.

¹⁵ Id., *Metrica e biografia*, conferenza tenuta presso l'Università di Ginevra nel maggio 1980 e pubblicata in «Quaderni piacentini», XX, 2, 1981, pp. 105-121, ora in Id., *I confini della poesia*, cit., p. 42. Nel testo di Fortini è possibile ipotizzare un riferimento all'incipit di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Calvino, pubblicato l'anno precedente alla conferenza discussa a Ginevra: «Regola la luce in modo che non ti stanchi la vista. Fallo adesso, perché appena sarai sprofondato nella lettura non ci sarà più verso di smuoverti. Fa' in modo che la pagina non resti in ombra, un addensarsi di lettere nere su sfondo grigio, uniformi come un branco di topi; ma sta' attento che non le batta addosso una luce troppo forte e non si rifletta sul bianco crudele della carta rosicchiando le ombre dei caratteri come in un mezzogiorno del Sud. Cerca di prevedere ora tutto ciò che può evitarti d'interrompere la lettura. Le sigarette a portata di mano, se fumi, il portacenere», in ITALO CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Einaudi, Torino 1979 ora in Id., *Romanzi e racconti*, t.2, a cura di MARIO BARENGHI, BRUNO FALCETTO, Mondadori, Milano 1992, p. 614 («I Meridiani»).

aver introdotto il suo discorso sulla dizione attraverso la polemica rivolta alle declamazioni in pubblico, Fortini mescola i piani dell'argomentazione e sposta l'attenzione – com'è solito fare – sui fatti letterari *tout court*, dichiarando il carattere rituale della letteratura intesa come creazione collettiva. Per fornire un esempio di questa sua visione della forma poetica, citerò di seguito un estratto della voce *Letteratura*, redatta dall'autore nello stesso periodo per l'enciclopedia Einaudi (1979). Secondo Fortini, la letteratura è una istituzione le cui forme – le forme, appunto, letterarie – sono «fissate per una ripetibile evocazione di atti, socialmente importanti, di coscienza collettiva»; anche la più «intima» poesia d'amore o di preghiera evoca, attraverso le sue componenti che alludono o suggeriscono la istituzione letteraria, «atti socialmente importanti, di coscienza collettiva»¹⁶.

Il costante richiamo alla formula di Lausberg («atti socialmente importanti, di coscienza collettiva») amplifica l'importanza della nozione di ri-uso come «discorso che viene tenuto in tipiche situazioni... periodicamente o irregolarmente»¹⁷. La conservazione di tali discorsi determinerebbe una storicità che per la letteratura e la poesia diventa la tradizione letteraria: «questo riferimento ad una ritualità e ripetitività storicamente accertabile» – aggiunge Fortini – «permette di ripensare il rapporto fra rito, magia e letteratura»¹⁸.

Sul finire degli anni cinquanta, Fortini aveva indagato il carattere rituale della scrittura poetica – nello specifico, della forma metrica – in un saggio apparentemente “tecnico” sulle forme di versificazione, intitolato *Metrica e libertà*¹⁹. Nello scritto del 1957 pubblicato su «Ragionamenti», l'autore invitava a «rischiare i più probabili trabocchetti delle estensioni arbitrarie e delle analogie verbali» per aprirsi agli studi di etnologia «a proposito delle origini del canto e della preghiera, per quanto riguarda l'ossequio ad un precetto formale»²⁰. Forti-

¹⁶ F. FORTINI, «Letteratura», in *Enciclopedia Einaudi*, Volume ottavo, «Labirinto-Memoria», Torino 1979, ora in Id., *Nuovi saggi italiani*, Garzanti, Milano 1987, p. 289; cfr. anche F. FORTINI, *Che cos'è la poesia?*, videointervista Rai Educational <<http://www.letteratura.rai.it/articoli/franco-fortini-che-cosè-la-poesia/1094/default.aspx>>: «La poesia non vuole comandare, non vuole persuadere, non vuole indurre, non vuole dimostrare. Si impone, sì, ma si impone con l'autorità dell'istituzione letteraria che essa evoca o rivive. Si impone con l'adempimento di un rituale, di un cerimoniale. Insomma, anche la poesia più apparentemente privata chiama in vita una parte della coscienza collettiva; allude al valore non individuale del linguaggio, produce un senso. Ora tutte le forme del codice poetico, non solo le forme liriche, sono state all'origine forme di comunicazione. Poi la storia della cultura le ha trasformate, le ha redistribuite. Una parte di quelle forme di comunicazione sono state messe da parte, sono divenute il modo poetico di comunicare».

¹⁷ HEINRICH LAUSBERG, *Elementi di retorica*, il Mulino, Bologna 1969, p. 16, citato da Fortini in F. FORTINI, *Nuovi saggi italiani*, cit. p. 288.

¹⁸ F. FORTINI, *Nuovi saggi italiani*, cit., p. 289.

¹⁹ cfr. in particolare Id., *Metrica e libertà*, «Ragionamenti», III, 10-12, 1957, pp. 267-74; poi in Id., *Saggi italiani*, Garzanti, Milano 1987, ora in Id., *Saggi ed epigrammi*, cit., pp. 783-798.

²⁰ Id., *Saggi ed epigrammi*, cit., p.783. Cfr. ERNESTO DE MARTINO, *Considerazioni storiche sul lamento funebre lucano*, «Nuovi Argomenti», n. 12, gennaio-febbraio 1955, pp. 1-42; cfr. anche Id.,

ni poteva in questa direzione impiegare la figura della lamentatrice lucana esaminata da De Martino per consolidare la sua idea di aspettazione metrica come conferma di una identità sociale²¹.

Nella *poesia ad alta voce* la stessa funzione rituale della letteratura viene declinata, a distanza di più di un ventennio, sul piano della dizione, che fino ad allora aveva interessato soprattutto i linguisti e, tra i linguisti, i fonologi; o lo studioso di storia del teatro e della recitazione o quello del costume, senza dunque costituire – raramente o per nulla – una questione che lo storico della critica letteraria o il teorico dei suoi metodi deve porsi. L'obiettivo di Fortini è di rimodulare la parte della retorica classica – l'*actio* – da tecnica argomentativa a modo di significazione globale della comunicazione, tale da consentire la verifica del ruolo dell'oralità nella creazione dell'istituzione letteraria che ha dato vita ai generi fissati storicamente in una tradizione; e tra i generi, la poesia. Come già in *Metrica e libertà*, l'invito di Fortini è di nuovo quello di estendere gli studi sulla voce e sulla dizione alla storia della critica letteraria e alla teoria della letteratura, superando cioè gli apparenti specialismi delle discipline e indirizzando in questo modo il suo discorso critico verso una *poetica della voce e della gestualità*.

La scelta di estetizzare la dizione di un'opera poetica in pubblico sarebbe dunque determinata, secondo Fortini, da un contesto storico e sociale che preme sui confini del testo per consegnare una proposta di organizzazione dello spazio contestuale, caratteristico di una specifica *vision du monde*. C'è un passaggio in *Asia maggiore* – uno dei testi meno frequentati dell'autore, ricco di materiale utile per costruire una "antropologia negativa", nel senso adorniano del termine – in cui è possibile osservare il legame tra testo e contesto sul piano della *performance* teatrale. Fortini e i compagni della delegazione in viaggio nella Cina di Mao vengono invitati a Pechino per assistere a uno spettacolo teatrale cinese. Pur non conoscendo il significato delle parole pronunciate dagli attori, l'autore dichiara nel suo diario di non voler «perdere una sillaba della recitazione e del canto»²²; di voler cioè decifrare il senso a partire dal suono e dai gesti degli attori. Riferendosi al legame tra testo recitato e contesto culturale, egli scrive:

Sul primo momento si resta sconcertati dal contrasto fra la magnificenza dei costumi che si agitano sulla ribalta e la modestia della sala. Mi dico che se avessi veduto questo spettacolo in un teatro italiano [...] mi sarebbe mancato l'elemento decisivo, il pubblico dei veri destinatari, il suo ambiente naturale. Mi sarebbe sempre rimasto il dubbio di una trasposizione estetizzante²³.

Morte e pianto rituale nel mondo antico: dal lamento pagano al pianto di Maria, Einaudi, Torino 1958.

²¹ F. FORTINI, *Saggi ed epigrammi*, pp. 786-787.

²² ID., *Asia Maggiore. Viaggio nella Cina*, Einaudi, Torino 1956, p. 52.

²³ *Ibidem*.

A partire da questo esempio è possibile intravedere la stretta connessione tra lettura e pubblico – tra individuo e collettività – tenendo ben ferma la necessità di un *relais* culturale – in questo caso, il fatto di assistere fisicamente a Pechino attenua l'estetizzazione, immettendo fisicamente lo spettatore all'interno delle pareti di un teatro non occidentale – per intendere un discorso in una tradizione. Un *relais*, e quindi una socialità e una storia. La presenza all'interno di una continuità culturale permetterebbe allo spettatore-lettore non soltanto di intendere una formula rituale, un discorso, ma di riconoscere lo stesso discorso tra i diversi generi letterari, che per opposizione e tendenza all'autonomia si costituiscono secondo regole specifiche all'interno di una tradizione. Secondo Fortini:

l'aumento o la diminuzione del tasso di espressività non [è] dovuto solo ad imprevedibili e geologici mutamenti dei costumi culturali bensì ad una positiva esigenza di autonomia (o di somiglianza) cioè di rapporto conflittuale con altre dizioni, per esempio quella teatrale o sacerdotale; o, più in genere, coi modi di dizione di testi non lirici vigenti in un tempo e in una società dati. I modi della dizione obbediscono [...] alla medesima dialettica di identità e innovazione che conosciamo per tutte le forme propriamente letterarie²⁴.

Per distanziarsi dalle altre forme rituali, la poesia assumerebbe una serie di regole specifiche, attraverso un processo di astrazione fissato in una tradizione come sistema di norme di scrittura e di lettura, con la reciproca influenza dell'uno e dell'altro codice formale. Risulterebbe pertanto parziale la distinzione tra un polo *espressivo* della dizione poetica e un polo *inespressivo* – distinzione operata da Cohen nelle sue *Strutture del linguaggio poetico*²⁵ –, dal momento che la rinuncia all'espressività si porrebbe essa stessa come lettura espressiva del testo, secondo regole che si oppongono alla norma tradizionale e inseriscono la dizione all'interno di una tradizione letteraria i cui codici sono stati storicamente fissati come discorso rituale della voce, ancor prima che come forma di scrittura codificata. In altri termini, afferma l'autore:

La dizione instaura, sempre, quand'anche sillabata "fra sé e sé", un rapporto col tempo infraindividuale, con il patto temporale che più individui stabiliscono o una comunità sancisce statuendo precisi cambi di velocità. Così l'"alta voce", i segni temporali che il testo scritto reca, e che sono mere indicazioni di lettura, non entrano più in relazione soltanto con il tempo interno del lettore ma vi giungono attraverso il tempo "reale" o "convenzionale" della relazione intersoggettiva, anzi vanno quasi sempre a disporsi nel tempo del rito, della istituzione (letteraria) e della sua sequenza processionale²⁶.

L'ipotesi dell'orazione di Fortini è un articolo di Paul Zumthor intitolato

²⁴ F. FORTINI, *La poesia ad alta voce*, cit., p. 1564.

²⁵ JEAN COHEN, *Structure du langage poétique*, Flammarion, Paris 1966.

²⁶ F. FORTINI, *La poesia ad alta voce*, cit., p. 1567.

*Pour une poétique de la voix*²⁷, autore che condivide con il primo l'intento «de construire un petit nombre de concepts adéquats et une terminologie appropriée»²⁸. Secondo Zumthor:

Le poème, dit ou chanté, aspire à « mettre en place » à la fois le groupe social comme tel, et chacun des individus qui le composent. Le locuteur est vraiment, comme on le dit de musiciens, un « interprète », mais dans l'acception antique du terme : il opère un transfert de parole, dont l'effet est d'en accroître le pouvoir significateur pour celui qui la reçoit, et de mettre en cause celui-là même²⁹.

Anche secondo Zumthor – per dirla con Fortini – la lettura si configura come un «legante sociale [...] costitutivo di un *tableau* in cui non ci sia ancora o non ci sia più la distanza tra platea e palcoscenico»³⁰. Secondo l'autore francese, inoltre, «dans la performance poétique, la parole du locuteur assume, au moins virtuellement, le discours non prononcé des auditeurs»³¹. Adottando questa prospettiva, risulterebbero meno definiti i confini tra lettura e ascolto, tra locutore e pubblico, in ragione di una continuità storica opposta alla spettacolarizzazione e al consumo della poesia per un pubblico che in estasi applaude e chiede il bis.

Nella sua orazione del 1981, Fortini si chiedeva inoltre se la lettura come *performance* non estetizzante, ma come atto che aspira a “sistemare” il gruppo sociale e l'individuo insieme, fosse in grado di svolgere una qualche azione non soltanto nella relazione tra singolo e collettività, ma nella creazione del primo in un processo di soggettivazione alimentato dallo scontro-incontro con una collettività implicata nella recitazione ad alta voce di una *poesia lirica*. Fortini attribuisce a “poesia lirica” «l'impreciso e amplissimo senso che gli è stato conferito dall'età romantica in poi, cioè di composizioni nella quale prevale un punto di vista, e un punto di voce, che per convenzione diremo soggettivo»³²; un punto di vista che coincide con una voce, con una corporeità. Secondo l'autore, a differenza che nel teatro, dov'è possibile individuare «l'ovvio sdoppiamento attore e personaggio», nella lirica «il personaggio non è quello indicato come tale nel testo drammatico e neppure quello dell'autore e neanche il cosiddetto

²⁷ PAUL ZUMTHOR, *Pour une poétique de la voix*, « Poétique », vol. 40, décembre 1979, pp. 514-524.

²⁸ «[...] il compito iniziale sarà di costruire un piccolo numero di concetti adeguati e una terminologia appropriata», *Ivi*, p. 524 (traduzione mia).

²⁹ «La poesia, detta o cantata, aspira a “sistemare” il gruppo sociale come tale quanto ognuno degli individui che lo compongono. Il locutore è davvero, come dicono i musicisti, un “interprete”, ma nell'accezione antica del termine: egli opera un *transfert* di parola, il cui effetto è di accrescerne il potere di significazione per colui che la riceve e di metterlo in discussione», *Ivi*, p. 522 (traduzione mia).

³⁰ F. FORTINI, *La poesia ad alta voce*, cit., p. 1568.

³¹ «Nella *performance* poetica la parola del locutore assume, almeno virtualmente, il discorso non pronunciato degli ascoltatori», P. ZUMTHOR, *Pour une poétique de la voix*, cit., p. 522 (traduzione mia).

³² F. FORTINI, *La poesia ad alta voce*, cit., p. 1564.

“io” del romanziere, bensì quello che emerge dal testo lirico come proiezione della soggettività radicale della poesia lirica; e che *tuttavia non coincide con la comunicazione complessiva che essa è*³³. Tale prospettiva lascerebbe intravedere una complessa costellazione di «persone o figure» implicate nel processo di lettura ad alta voce. Scrive a questo proposito:

Declamo Leopardi [...] E subito divengono distinguibili una costellazione di almeno sei persone o figure. La prima è quella della mia identità biografica, o meglio: anagrafica, di parlante; con le caratteristiche fisiche, un certo tipo di prestazione fonica ecc.; la seconda è – o meglio: è stata – la persona anagrafica di Giacomo Taldegardo dei conti Leopardi di Recanati, deceduto centoquarantaquattro anni or sono e universalmente ritenuto autore di questi versi; la terza è il fantasma vocale o personaggio di cui or ora si diceva, che, un verso dopo l'altro, chiama se stesso, si atteggia, occupa spazio e tempo; la quarta non è persona ma ente ed è quella che ho chiamato la comunicazione complessiva, eccedente infinitamente il personaggio; la quinta e sesta sono, appunto, quella dei destinatari o ascoltatori, divisi anch'essi in entità anagrafiche o specificità individuali e in totalità culturali che la percussione del testo chiama ad esistenza³⁴.

Lo stesso processo si verificherebbe anche nella lettura mentale e solitaria, inseparabile in un certo senso dalla lettura ad alta voce, dal momento che – secondo Fortini – non esiste lettura puramente astratta e mentale se non come «contemplazione visiva di segni grafici assolutamente muti»³⁵. Anche in quest'ultimo caso sarebbe possibile individuare una frammentazione di maschere o figure, dal momento che «alla identità del dicitore e dell'ascoltatore, quando dicitore e ascoltatore sono un solo individuo, bisognerebbe far corrispondere due maschere, contigue ma non identiche, della stessa persona, due aspetti della immagine di noi stessi che la società ha fatto di noi, come passato e memoria; uno sarebbe il fantasma umano che evoca se stesso in quanto dicitore, mentre agli ascoltatori corrisponderebbe quella parte del lettore che recepisce e si espone, per così dire, all'impatto con il testo»³⁶.

L'«oralità» della lettura mentale del testo non sarebbe una caratteristica necessariamente vincolata a una performance pubblica; essa si darebbe anche nel momento della composizione di un testo scritto. Crollerebbe in questo modo – come afferma lo stesso Zumthor – la stretta distinzione tra oralità e scrittura, dal momento che oralità non vuol dire assenza di scrittura né scrittura vuol dire assenza di oralità: «data la radicale trasformazione che il messaggio subisce nel passaggio dalla oralità alla scrittura e viceversa, non è indifferente», aggiunge

³³ *Ivi*, pp. 1568-69.

³⁴ *Ivi*, p. 1569.

³⁵ *Ivi*, p. 1572.

³⁶ *Ivi*, p. 1570.

Fortini «che quel che si dice sia scritto e rechi quindi le caratteristiche del discorso ordinato in vista della scrittura; né inversamente»³⁷. Secondo Zumthor, infatti «l'écrit rend possible (et comporte souvent) des jeux de masque, une dissimulation sinon un mensonge ; mais aussi (ou par ce moyen même) il propose, au moins fictivement, une globalité textuelle, de caractère utopique et généralement interprétée comme unité du sens»³⁸.

La costante interrelazione tra oralità e scrittura, voce e linguaggio, viene condivisa negli stessi anni da Henri Meschonnic, che nel 1982 pubblica la sua *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*³⁹. Meschonnic cura nello stesso anno il numero 56 della rivista «Langue française» dedicato a *Le rythme et le discours*, dove è presente un saggio di Zumthor intitolato *Le rythme dans la poésie orale*⁴⁰. Utilizzando una nuova idea di ritmo come «organizzazione del movimento di una parola nel linguaggio»⁴¹, Meschonnic concepisce la letteratura come «la réalisation maximale de l'oralité»⁴². Il ritmo come operatore del soggetto nel discorso risulta per lui il garante di una corporeità (gestualità, voce e oralità) che si inserisce nella costruzione del discorso poetico scritto organizzando la scrittura e dando all'organizzazione formale un senso, prima ancora del suo contenuto.

Sia la voce che il ritmo sono nozioni interrogate da Meschonnic e da Zumthor. Il loro punto di vista, pur nelle molte divergenze, è di fondo mosso da uno stesso principio ideologico: si tratta per entrambi di costruire uno spazio d'azione che sposti i confini della testualità per fondare un'epistemologia a partire dalla voce come veicolo di una nuova antropologia del soggetto nella storia. Sia Meschonnic che Zumthor utilizzano la nozione di forma-senso, benché negli anni ottanta Meschonnic abbandoni tale nozione (suscettibile di un imbrigliamento strutturalista) per adottare una più precisa forma-soggetto, che sostitui-

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ «Lo scritto rende possibile (e comporta spesso) dei giochi di maschera, una dissimulazione, se non una menzogna: ma propone anche (o attraverso questo stesso mezzo), almeno in maniera fittizia, una globalità testuale, di carattere utopico e generalmente interpretata come unità di senso», P. ZUMTHOR, *Pour une poétique de la voix*, cit., p. 521.

³⁹ HENRI MESCHONNIC, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, Lagrasse 1982.

⁴⁰ P. ZUMTHOR, *Le rythme dans la poésie orale*, in (sous la direction de) H. MESCHONNIC, *Le rythme et le discours*, «Langue française», n°56, 1982, pp. 114-127; cfr. anche P. ZUMTHOR, *Introduction à la poésie orale*, Éditions du Seuil, Paris 1983 (tr. it. *La presenza della voce: introduzione alla poesia orale*, il Mulino, Bologna 1983).

⁴¹ GÉRARD DESSONS, HENRI MESCHONNIC, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Dunod, Paris 1998, p. 26 (tr. it. di FABIO SCOTTO E VANESSA KAMKHAGI, *Trattato del ritmo. Dei versi e delle prose*, in «Testo a fronte», 26, I sem. 2002, Marcos y Marcos, Milano p. 25); cfr. anche H. MESCHONNIC, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier Lagrasse 1982.

⁴² «La letteratura è la massima realizzazione dell'oralità», H. MESCHONNIC, *Poétique du traduire*, Verdier Lagrasse 1999, p. 117.

sce la forma-senso del discorso inizialmente impostato sull'oralità e il ritmo parallelamente a una teoria della letteratura che accoglie le istanze etiche e politiche attraverso un processo di soggettivazione che passa per l'organizzazione del corpo tramite la poesia, scritta o detta.⁴³ Un processo che in termini linguistici, potremmo chiamare, performativo,⁴⁴ continuo, potenzialmente interminabile. Meschonnic adotta con più precisione il concetto di «significanza» (*signifiance*) mutuato da Benveniste, al fine di far cadere il dualismo tra significato e significante. Secondo il poeta francese, nell'attività del linguaggio:

une performativité morphologique relationnelle neutralise l'opposition du signifiant et du signifié. [...] Cette neutralisation implique une fonction représentative du langage comme discours, à tous les niveaux linguistiques, dans l'intonation, la phonologie, la syntaxe (l'ordre des mots), l'organisation du discours [...], etc. Il n'y a plus alors un signifiant opposé à un signifié, mais un seul signifiant multiple, structurel, qui fait sens de partout, une signifiance (signification produite par le signifiant) constamment en train de se faire et de se défaire⁴⁵.

La nozione di «significanza» restituita da Meschonnic potrebbe risultare feconda per comprendere il processo di soggettivazione attuato nella dizione di un testo scritto o nella scrittura di un testo "orale". Un esempio di questa soggettività sviluppata in forma straniante come «significazione prodotta dal significante» attraverso l'atto di lettura può essere individuato nei fotogrammi di *Fortini/Cani*, film di Danièle Huillet e di Jean-Marie Straub del 1978 quasi interamente composto dalla lettura di un Fortini autore e attore del suo testo più autobiografico, scritto a caldo nel 1967 allo scoppio della Guerra dei Sei Giorni tra Israele e i Paesi Arabi⁴⁶. La lettura del testo fortiniano da parte del suo stesso

⁴³ cfr. G. DESSONS, *Les enjeux de l'oralité chez Paul Zumthor et Henri Meschonnic*, intervento inedito presentato al convegno «Poétiques de Paul Zumthor. 1915-2015», Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 20-23 octobre 2015 (video disponibile online: https://webtv.parisnanterre.fr/videos/cpz-jour-3-pm-partie-4_c920/).

⁴⁴ cfr. P. ZUMTHOR, *Pour une poétique de la voix*, cit., p. 522 (« Performance : acte d'énonciation ; acte-dénonciation ; par l'un de ses aspects, illocution, au sens où l'entendait Austin : du fait même de la présence, mais aussi de la cohérence particulière conférées au message-en-situation par la gestualité, plus ou moins codée, dont il s'accompagne et qui le supporte. Cette gestualité constitue un facteur essentiel de la communication orale. Elle ancre dans le concret toute la problématique de l'oralité. Elle se définit en termes de tension, de modélisation, de distance – ceux mêmes qui servent à décrire l'énonciation »).

⁴⁵ «[...] una performatività morfologica relazionale neutralizza l'opposizione del significante e del significato. [...] Questa neutralizzazione implica una funzione rappresentativa del linguaggio come discorso a tutti i livelli linguistici, nell'intonazione, nella fonologia, nella sintassi (l'ordine delle parole), nell'organizzazione del discorso [...] etc. Non si avrà più allora un significante opposto a un significato, ma un solo significante multiplo, strutturale, che fa senso dappertutto, una significanza (significazione prodotta dal significante) che viene costantemente creata e disfatta», H. MESCHONNIC, *Le signe et le poème*, Gallimard, Paris 1975, p. 512 (traduzione mia).

⁴⁶ F. FORTINI, *I cani del Sinai*, De Donato, Bari 1967; nuova ed. con una *Nota per Jean-Marie Straub*,

autore è intervallata da lunghissime e silenziose sequenze di un paesaggio proposto come rovine di un passato da interrogare: sono le Alpi Apuane, luoghi in cui hanno avuto luogo gli eccidi nazisti in Italia. L'orizzontalità della sequenza in cui la voce e la *figura* umana sono assenti viene interrotta dall'improvvisa intrusione dall'immagine di Fortini sullo schermo, come proseguimento della richiesta di abitabilità di quelle rovine del paesaggio: un modo di attraversare la storia a partire dalla voce, nel processo attivo di disgregazione e di costruzione della forma. In una nota scritta per Straub nel 1978, Fortini dichiarava:

Quel che ho scritto, nel bene e nel male, è lì, nella pagina di quell'opuscolo, nella sua punteggiatura e nel suo ritmo. Né io che ho scritto e qui scrivo sono quel signore che nei fotogrammi di Straub-Huillet cova in se stesso una esistenza sconfitta e legge, quasi incredulo, quel che un altro se stesso ha scritto, con una enfasi riverberata dai silenzi e dai fragori del presente circostante [...] L'assenza dell'uomo, dov'è più assoluta (perché anche la voce tace, come nella sequenza delle Apuane) afferma la "enorme presenza dei morti"; ma non sono soltanto quei morti, non soltanto le vittime degli eccidi nazisti. Quando il presente è visto da fuori del presente, esso diventa un luogo sul quale si possono proiettare gli spiriti passati e venturi. [...] Nelle istruzioni che Danièle e Jean-Marie mi proponevano, il testo mi si estraniava sotto gli occhi; la mia difesa era debolissima, lasciavo che liaisons inattese alterassero la punteggiatura e la sintassi. Capivo che l'operazione filmica, proprio modificando quanto recava la mia firma, proprio disfacendo il tessuto dei miei pensieri, li sormontava, li conservava. Non so se in quelle parole ci fosse quel che si dice "valore" ma certo in quella loro distruzione-rinascita uno ve n'era. [...] Parole e idee che erano nate altrove, sporche di giornali e di rabbia, in anni di desolazione e pietà, tutto questo era finito davanti al piccolo oleandro fiorito, in una luce stupefatta. La parola "conversione" è certo grossa e falsa. Ma quella, più discreta, di "mutamento", l'ho vissuta, credo, grazie all'operazione di Danièle e di Jean-Marie, in quei giorni. Da allora, le parole e le idee che, nei Cani, mi dovevano ancora, hanno smesso di farmi male⁴⁷.

Tenendo conto delle riflessioni di Fortini sull'alta voce, nonché delle proposte teoriche di Zumthor e di Meschonnic, è possibile cogliere, in questo personaggio-Fortini che legge la propria biografia, un soggetto che si disfa e si ricompone nella lettura, che nella dizione si forma in un movimento aperto di distruzione-estranamento-ricostruzione della soggettività storica. Ancora a proposito dei Cani, Fortini osservava:

Fra qualche anno, ad esempio, nessuno comprenderà più che cosa sono stati la guerra del Vietnam e il conflitto arabo-israeliano. Abbiamo dimenticato ben altro. Non rimarranno che le comunicazioni televisive e i libri di storia. Questo è detto, in tutte lettere, nelle mie pagine dei Cani e la mia voce è ivi stridula proprio perché nell'atto medesimo in cui parla di "realtà" è soverchiata

Einaudi, Torino 1979; nuova ed. con una *Lettera agli ebrei italiani*, Quodlibet, Macerata 2002.

⁴⁷ F. FORTINI, *Nota 1978 per Jean-Marie Straub*, ora in Id., *Saggi ed epigrammi*, cit., pp. 1768, 1770.

dall'assenza; e se Straub ha capito e ha detto tutto questo, come un musicista dice la sua musica a proposito di un libretto, ciò è stato perché è lui stesso soverchiato dall'assenza, perché sa come me che possiamo sperare di disegnare il futuro solo segnando a dito, con esattezza, le fosse di quel che non c'è, le lacune del reale¹.

La soggettività implicata nella *lettura ad alta voce* si apre all'incontro-scontro con la collettività, riproducendo in una tradizione le forme del rito, della preghiera; tradizione che diventa per Fortini veicolo di una memoria da schierare come atto di resistenza nei confronti di un potere che amministra il consenso e controlla l'oblio. In questi termini, l'oralità è collettività e storicità insieme² e il ritmo – nell'accezione formulata da Meschonnic – diventa un suo sinonimo. L'organizzazione del movimento della parola implica un processo di formazione del soggetto: un suo schierarsi di fronte agli altri e insieme agli altri, estraniandosi di fronte a se stesso per dare al proprio corpo – alla propria voce – un senso d'azione non più relegato al testo scritto o separato dalle scelte che il soggetto può compiere in un contesto collettivo. La stessa collettività risulta attiva nel processo di lettura: la voce guarda ai morti e ai non nati scoprendo, nella ritualità delle forme, una propria intenzione a partire dalla memoria. In risposta al *controllo dell'oblio* operato da un nuovo potere economico in un'era definita «del Turismo e Spettacolo», Fortini avvertiva che «il “ricordo” [...], nella sua definitività narrativa, è oggetto o strumento. Può passare di mano in mano. Già in sé contiene giudizio e scelta. Strappa al magma dei paradisi e degli inferni solo interiori. Costruisce dure sequenze di una temporalità non individuale. Esige il patto fra persone e generazioni; e la fedeltà al patto»³. Un patto che passa per una letteratura intesa come ritualità di una voce collettiva in cammino: un'oralità che diventa scrittura e una scrittura che si compie nell'oralità.

¹ *Ibidem.*

² H. MESCHONNIC, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, cit., p. 28.

³ F. FORTINI, *Il controllo dell'oblio*, in *Id.*, *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 1586.

Tradurre a orecchio. Forme di auscultazione céliniana ne *Il Ponte di Londra* tradotto da Gianni Celati e Lino Gabellone

Giacomo Micheletti

Università degli Studi del Piemonte Orientale

Lo scritto si propone di illustrare una delle principali tendenze all'opera nella lingua de *Il Ponte di Londra*, romanzo postumo di L.-F. Céline tradotto da Gianni Celati e Lino Gabellone (Einaudi 1971): la divertita (e divertente) attenzione ai valori fonoespressivi della lettera originaria. Le prime pagine saranno dedicate ad alcuni casi di calco morfosintattico dal francese céliniano, in quanto forme di straniamento tramite cui lasciar risuonare, nella lingua ospite, l'alterità del fraseggio d'autore (qui, in particolare, del *rappel* pronominale). La seconda sezione del contributo intende quindi esemplificare la matrice 'acustica' che presiede a numerose soluzioni traduttive de *Il Ponte di Londra*, laddove il fonocalco dei significanti di partenza (o un riecheggiamento di questi) non di rado è fantasiosamente accolto a scapito della mera pertinenza semantica.

Louis-Ferdinand Céline; Gianni Celati; Lino Gabellone; stilistica, traduzione

Pubblicato postumo nel 1964, *Le Pont de Londres* costituisce il seguito incompiuto di *Guignol's Band* (1944), opera con cui L.-F. Céline (1894-1961), dopo la fosca esperienza dei pamphlet antisemiti, torna al romanzo attraverso la trasfigurazione di un lontano soggiorno oltremarica; quando, ferito e congedato dal fronte a soli ventun anni, nel 1916 approdava a Londra presto smarrendosi nella frequentazione della malavita e delle *music-halls* locali. Un soggiorno che attraverso la voce narrante di Ferdinand, l'alter ego céliniano, assume i tratti di una picaresca, comicissima *bohème*, di tanto in tanto offuscata dai ricordi della guerra che, come allucinazioni, braccano protagonista e autore nella loro fuga negli incanti della memoria¹.

¹ Su *Guignol's Band* e *Le Pont de Londres* (che nella «Pléiade» Gallimard figura come *Guignol's Band II*, in una lezione approntata assemblando materiali appartenenti a diversi stadi redazionali,

Con la traduzione de *Il Ponte di Londra* (Einaudi, ottobre 1971), Celati e Gabellone proseguono l'esperienza a quattro mani avviata con *Colloqui con il professor Y* (Einaudi, gennaio 1971), un delirante manifesto di poetica in forma di intervista su cui i due amici conducono una sorta di traduzione attoriale, un'interpretazione (nell'accezione teatrale del termine) della carica performativa della scrittura celineiana². Ma, oltre che un promettente biglietto da visita nei confronti dell'editore torinese – immediata è la commissione del *Ponte di Londra*, sollecitata dal francesista Guido Neri a Davico Bonino –, i *Colloqui* rappresentano per Gabellone e per Celati (che nel frattempo, a marzo, esordisce in proprio con *Comiche*) un prezioso banco di prova su cui sperimentare la resa italiana dell'idioletto di Céline, contraddistinto da un impasto lessicale di voci dell'*argot* e del parigino popolare e innervato dei più tipici costrutti dell'oralità francese, il tutto costantemente stravolto dalla vena deformante dell'autore.

In effetti, come Ernesto Ferrero ritraduttore del *Voyage au bout de la nuit* ha in più occasioni ricordato, è al livello della morfosintassi orale e del suo impiego eversivo che la *petite musique* celineiana pone i principali problemi di trasbordo³; i quali riguarderanno, al pari delle marche prive di equivalenti effettivi come il pronome *ça*, quei fenomeni che, pur condivisi da francese e italiano, obbediscono a un isomorfismo soltanto apparente: la maggior plasticità dell'italiano, storicamente meno vincolato all'ordine frasale standard, fa sì che contrassegni propri dell'oralità come le forme di tematizzazione (inversioni, dislocazioni ecc.) assumano infatti in traduzione una decisa attenuazione stilistica, minore (se non nullo) essendo l'urto rispetto alle rispettive norme scritte⁴: situazione che

inedita in Italia) cfr. in generale H. GODARD, *Notice*, in L.-F. CÉLINE, *Romans: Casse-pipe. Guignol's Band I. Guignol's Band II. Édition présentée, établie et annotée par Henri Godard*, III, Gallimard, Paris 1988 («Bibliothèque de la Pléiade»), pp. 934-1008. I rilievi traduttologici proposti in questa sede si fondano sulle prime edizioni di L.-F. CÉLINE, *Le Pont de Londres*, Gallimard, Paris 1964 e di L.-F. CÉLINE, *Il Ponte di Londra*, traduzione di G. Celati e L. Gabellone, Einaudi, Torino 1971, alle quali i numerali anteposti ai brani citati rimanderanno invariabilmente. La traduzione italiana di *Guignol's Band I*, firmata dal solo Celati, uscirà soltanto nel 1982, sempre per Einaudi.

² Per cui si rimanda a G. MICHELETTI, «Tela, scavalla, glöppete, a palla!...». *Gianni Celati e Lino Gabellone traduttori di Céline*, in *Gianni Celati. Traduzione, tradizione e riscrittura*, a cura di M. Ronchi Stefanati, Aracne, Roma 2019, pp. 179-195.

³ Cfr. in ultimo E. FERRERO, *Confesso: ho tradotto Céline e lo rifarei*, «tradurre. pratiche teorie strumenti», 0, primavera 2011, <<https://rivistatradurre.it/2011/05/confesso-ho-tradotto-celine-e-lo-rifarei/>> (9 ottobre 2018): «Il problema era sintattico, di tono generale, legato all'invenzione di una lingua popolare e simil-quotidiana che in realtà nessuno parla». Per considerazioni analoghe su *Morte a credito* di Caproni, dove il problema sintattico, non meno consistente di quelli posti dal lessico, «è aggirato e quindi celato», cfr. P. BENZONI, *Da Céline a Caproni. La versione italiana di Mort à Credit*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 2000, p. 53.

⁴ Lo notava già M. DAVID, *Sulla prima traduzione italiana del "Voyage au bout de la nuit"*, «Opera aperta», VIII-IX, 1967, pp. 67-79. Nel complesso, le forme di tematizzazione costituiscono un tratto peculiare della tradizione nostrana di parlato-scritto, dalla novellistica antica alla commedia cinquecentesca fino alla narrativa moderna, «assumendo però progressivamente, in seguito alla loro accettazione nello standard, una semplice funzione enfatica di *mise en relief* a scapito di

problematizza notevolmente il concetto di “fedeltà alla lettera”, e che indurrà lo stesso Gabellone a parlare di «reinvenzione»⁵.

La storia delle traduzioni italiane da Céline, avviata dal precoce *Viaggio al termine della notte* di Alex Alexis (Corbaccio 1933)⁶ e proseguita a trent'anni di distanza con *Morte a credito* di Caproni (Garzanti 1964)⁷, permette di abbozzare un confronto tra i diversi “italiani céliniani” succedutisi nel tempo, di cui quello del *Ponte di Londra* non sarebbe che l'ultima manifestazione; o meglio: di cogliere indirettamente, a partire dalle diverse rese dell'espressionismo céliniano, connaturato al mobile rapporto tra la Legge scritta e ciò che essa proscrive, i mutamenti cui la nostra lingua letteraria è andata soggetta nell'arco di un quarantennio decisivo, mutamenti nei quali le virtualità della lingua e il gusto del singolo traduttore si intrecciano a questioni di canone e ideologia: così, lo scandalo rappresentato da Céline ai tempi dell'Italia rondista⁸, in anni in cui minime erano le escursioni verso i registri più umili dell'italiano e disdicevole il ricorso ai dialetti, non poteva non imbarazzare il pur coraggioso Alexis alle prese con il *Voyage*: «all'epoca Gadda non aveva ancora scritto né *L'Adalgisa* né il *Pasticciaccio*, e Pasolini aveva dieci anni»⁹. Allo stesso modo, se la pudicizia di un poeta come Caproni, di fronte alla violenza pirotecnica di *Mort à credit*, giustifica il brioso eufemismo delle sue scelte traduttive (ben al di qua delle licenze di Pavese, Fenoglio o Pasolini), non andranno taciute le ragioni di convenienza all'origine dei numerosi tagli che interesseranno i luoghi più osceni dell'edizione Garzanti. A ciò si aggiunga che, avviata nel 1961, al momento della

quella caratterizzante l'oralità» (E. TESTA, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi 1997, p. 321).

⁵ L. GABELLONE, *Inventare la lingua. Su Céline, tra lettura e traduzione*, in *Tradurre Céline*, Atti del Convegno (Università di Cassino, 10-11 marzo 1997), a cura di G. Rubino, Dipartimento di Linguistica e Letterature comparate, Cassino 2001, pp. 69-77: 75. Il riferimento, in realtà, è in questo caso alla «dissimetria» tra la pariginità del francese di Céline e la dimensione intrinsecamente regionale dei molti italiani popolari a disposizione del traduttore: ma non c'è dubbio che il concetto di «reinvenzione» ben si attagli alla questione qui sopra introdotta. Cfr. a proposito la recente dichiarazione di Gianni Celati: «La traduzione io la sento come un modo di riscrivere i libri, e per questo mi piace molto tradurre. Tra il tradurre e il riraccontare c'è qualcosa di simile, ed è l'emozione di metterti in un flusso di immagini che ti guidano momento per momento. *La fedeltà in questi casi sta nel fatto di mantenere l'energia, i colori, le tonalità di un certo flusso*» (G. CELATI, *Conversazioni del vento volatore*, Quodlibet, Macerata 2011, pp. 112-113, corsivo mio).

⁶ *Nom de plume* di Luigi Alessio, per cui cfr. M. DAVID, *Sulla prima traduzione*, cit.; E. FERRERO, *Confesso*, cit. Allo stesso Alessio e per il medesimo editore si deve anche la traduzione decurtata di *Bagatelle per un massacro* (1938), per cui cfr. P. CARILE, *Louis-Ferdinand Céline. Un allucinato di genio*, Pàtron, Bologna 1969, pp. 215-218; V. FERRETTI, *Les pamphlets en Italie: traductions, polémiques et bilan critique (1938-2013)*, in *Les pamphlets de Céline: lectures et enjeux*, a cura di J. Bénard, D. Décarie, R. Tettamanzi, Éditions Huit, Québec 2016, pp. 235-252.

⁷ Su cui cfr. sempre P. BENZONI, *Da Céline a Caproni*, cit.

⁸ Sulla ricezione italiana dell'esordio céliniano cfr. P. CARILE, *Louis-Ferdinand Céline*, cit., pp. 109-127.

⁹ E. FERRERO, *Confesso*, cit.

sua apparizione la traduzione caproniana si troverà fatalmente a scontare le trasgressioni nel frattempo introdotte dalle ricerche di neoavanguardia, da quel Gruppo 63 che nell'espressionista Gadda riconoscerà un ambiguo «patrono»¹⁰. Ed è questo, a grandi linee, il contesto letterario in cui Celati e Gabellone si trovano a condurre la loro impresa traduttiva, ad adattare l'urto céliniano a un orizzonte radicalmente distante tanto da quello d'origine quanto (meno ovvio, forse) da quello dei loro predecessori.

Anche da qui, dal sommovimento condotto da autori come Sanguineti o Malerba nei confronti dello standard letterario e dei suoi argini¹¹, il generoso ricorso da parte della coppia alle più svelte risorse dell'italiano popolare¹², come il *che* polivalente, in un'esecuzione che si sforza di mimare la calcolata capricciosità della partitura céliniana, di riprodurre gli effetti di anarchia periodale:

256 Il saignait tellement du tarin, de ses yeux en compote que ça lui dégoulinait partout, il en avait plein la bouche, il déconnait dans les caillots, il aspergeait les voisins...

> 237 Talmente che sanguinava dal canipo, dagli occhi spapolati, il sangue che scolava dappertutto, ci aveva la bocca piena, scazzava tra grumi vari, che naffiava i vicini...

dove il popolaresco *talmente che* inceppa all'istante la normale tempistica della consecutiva (*tellement... que*), 'ritardando' l'ingresso del connettore in *que ça lui dégoulinait* > *il sangue che scolava* e instaurando un ulteriore parallelismo nella ripresa sincopata di *che naffiava i vicini*¹³.

Quanto alle forme di tematizzazione convocate a reinventare l'andamento 'jazzistico' del fraseggio céliniano, andrà notato come i traduttori pieghino volubilmente il dettato originale alle istanze di un artificioso parlar basso no-

¹⁰ Con le parole di G. CONTINI, *Introduzione alla Cognizione del dolore* [1963], in Id., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Torino 1970, pp. 601-619: 616. Cfr. a proposito C. SEGRE, *Punto di vista, polifonia ed espressionismo nel romanzo italiano (1940-1970)* [1985], in Id., *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Einaudi, Torino 1991, pp. 27-44: 43: «Occorre meditare sul fatto che Gadda, prediletto da linguisti e critici stilistici, sia poi stato scelto a maestro tanto dai romanzieri populistici, quanto dai teorici di una contestazione intellettualistica. Nei suoi procedimenti, è chiaro, sono state viste prima possibilità costruttive in direzione sociologica, poi implicazioni distruttive».

¹¹ Sull'autore di *Capriccio italiano* (1963) cfr. G. CELATI, *Materiali di lettura da verificare*, «Uomini e Idee», II, 1966, pp. 39-43.

¹² Categoria sociolinguistica che trova una prima formulazione proprio in questi anni negli studi di Tullio De Mauro e Manlio Cortelazzo, per cui cfr. G. BERRUTO, *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo. Nuova edizione*, Carocci, Roma 2012², pp. 127-162.

¹³ E il connettore *che*, vero e proprio stilema traduttivo, non di rado è promosso a equivalente del *ça* e del suo coesivo eclettismo (43 *Je trouvais ça un abject culot... Ça me révoltait moi forcément qu'avais des titres et des sérieux... > 45 Un facciatosta abbietto a mio parere... Che naturalmente mi rivoltava me che ci avevo dei titoli sul serio...*), virandone il valore anaforico verso le più sprezzanti stonature del substandard italiano.

strano, le cui variazioni congenite rispetto al testo primo restituiscono i modi di una fabulazione agitata da continui soprassalti emotivi. Eloquentemente la raffica pronominale di seguito, scandita dalle allitterazioni dentali:

177 Et toi, il va pas t'adopter, dis ma bouille? bignolle? Il va pas te donner le martinet?

> 162/163 E te, dimmi un po', bel pinco, te non ti adotta? eh brutta serva? a te non ti dà col frustino?

Ma, tra i fenomeni di messa in rilievo, a spiccare è poi il grande tabù del buon uso scolastico: l'anacoluto, che in quanto «forma più slegata e “pragmatica” di dislocazione [...], senza alcun elemento di coesione sintattica»¹⁴, rappresenta forse l'autentico cardine simbolico della scrittura celineiana, nonché *chez nous*, fin dalla stagione neorealista, un ingrediente d'elezione nell'«ostentata simulazione dell'incongruenza logica propria degli enunciati parlati»¹⁵. Interessanti sono soprattutto i casi in cui Celati e Gabellone, lavorando di forbice sui complementi di termine, procedono ad autonomi scarti che riflettono i modi più trascurati dell'oralità; come di seguito, con l'originaria dislocazione a destra de *la gueule* rastremata in un forte anacoluto, basato sul *voir* transitivo > *dare un occhio* e conseguente *la* accusativo > *gli* dativo:

210 Tiens t'iras la voir dans huit jours la gueule de ton gniass!

> 194 Che poi gli vai a dare un occhio tra otto giorni la ghigna che ci ha il tuo tomo!

O ancora, in chiusura di romanzo, attraverso la scorciatoia della preposizione:

406 Ils sont plus du tout fatigués... > 373 Loro gli è passata la stanchezza...

Commentando *Le Paradis perdu* 'di' Chateaubriand, Antoine Berman notava come, nel corpo a corpo instaurato con l'inglese di Milton, lo scrittore francese ricorresse a frequenti latinismi (anche apocrifi) al fine di accentuare la tendenza alla latinizzazione dell'originale: il latino, per Chateaubriand, assumerebbe così i tratti di una «terza lingua» mediatrice, la «lingua traduce regina» che scorre sottopelle irrorando la traduzione delle proprie linfe, e che, nel rivelarne i punti di maggior permeabilità, apre la lingua madre «a un avvenire di possibilità insospettate»¹⁶.

¹⁴ G. BERRUTO, *Sociolinguistica*, cit., p. 142.

¹⁵ E. TESTA, *Lo stile semplice*, cit., p. 227.

¹⁶ A. BERMAN, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, a cura di G. Giometti, Quodlibet, Macerata 2003 [*La Traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*, Éditions du Seuil, Paris 1999], pp. 81-95, 115.

Come l'uso pronominale di 177-162/163 già lascia sospettare (*te non ti adotta?*), la "lingua regina" che orienta lo sperimentalismo traduttivo di Celati e del socio, più che una lingua in senso proprio, è una varietà; neppure un dialetto strettamente localizzato, dunque, bensì una selezione di tratti dell'oralità settentrionale che, oltre a riflettere la progressiva tendenza al conguaglio delle parlate regionali italiane, si rivela strumento efficace a riprodurre in termini nostrani la logica antagonistica del discorso di Céline, basata sul conflitto tra ciò che la grammatica prescrive e ciò che, affiorando da sottocodici, parlanze e registri "altri", costantemente sfida tale autorità in virtù della sua emersione al livello scritto.

E in che modo la varietà settentrionale dell'italiano dovrebbe mediare la traduzione del francese cèliniano? Probabilmente in quei tratti che, deviando dalla norma, più si avvicinano – con un'aderenza iperletterale, straniante – alla morfologia d'Oltralpe; segnatamente, nel calco del *rappel* pronominale¹⁷:

135 Il me coupe la chique moi! > 126 Me mi fa cadere le braccia!

D'acchito, si potrebbe pensare a una sorta di dativo apreposizionale, un complemento di termine 'spuntato' – *(a) me mi fa cadere le braccia – di cui arduo sarebbe rinvenire precedenti letterari¹⁸. D'altro canto, si è accennato a come proprio simili interventi permettano, nella reinvenzione traduttiva, di inasprire la carica anacolutica della sintassi cèliniana ottenendo un tema sospeso per omissione del segnacaso. Stando così le cose, scòrto l'anacoluto, si noterà come tale *me* sospeso, ricalcato sul *moi* di richiamo, coincida con l'uso generale dei dialetti settentrionali, che prevede l'impiego di *mi/me, ti/te* come forma soggetto. In altri termini, non soltanto Celati e Gabellone poggiano il calco del richiamo francese su una risorsa squisitamente basso-regionale:

99 Moi je frappe sur le rebord du page, sur la barre en cuivre...

> 95 Me mi tocca battere sul bordo del poltro, sulla sbarra d'ottone...

ma soprattutto, grazie a opportuni aggiustamenti verbali (ad esempio l'impersonale *toccare* di 99-95, 104-99 a reggere il complemento indiretto), si ingegnano di mantenere tale regionalismo nei dintorni di una più familiare ridondanza italiana, giocando con gli effetti collaterali dell'ellissi; si potrebbe forse

¹⁷ Vero e proprio cardine dell'invettiva cèliniana, su cui cfr. L. SPITZER, *Une habitude de style (le rappel) chez M. Céline* [1935], in *Cahier de l'Herne. Céline*, a cura di D. Le Roux, M. Beaujour, M. Thélia, Éditions de l'Herne, Paris 1963-1965-1972, pp. 257-273.

¹⁸ Con l'eccezione di un *me mi trattava bene* in B. FENOGLIO, *La malora*, Einaudi, Torino 1954 (citato in E. TESTA, *Lo stile semplice*, cit., p. 227) e di un *me mi piace* in N. REVELLI, *L'ultimo fronte. Lettere di soldati caduti o dispersi nella seconda guerra mondiale*, Einaudi, Torino 1971 (citato in M. CORTELAZZO, *Lineamenti di italiano popolare. Avviamento critico allo studio della dialettologia italiana*, III, Pacini, Pisa 1972, p. 82), entrambi trattati come semplici ridondanze pronominali.

parlare per questo anfibio *entre-deux-langues*, dove il francese cèliniano solleci-
ta l'affioramento dell'*humus* dialettale¹⁹, di “anacoluto ridondante”:

104 Je devais faire moi le Tchhoûû! Tchhoûû!...

> 99 Me mi toccava fare Ciú! Ciú!...

178 Ça me fait mal!... > 163 Me mi fa male!...

244 T'en fous alors toi dis beau con! > 226 Te ne fotte te eh bello stronzo?

300 Ah! moi ça m'anime les grands fleuves!

> 277 Ah! me invece i grandi fiumi mi danno vita!

378 Si c'était pour rigoler... ça me faisait pas rire, si c'était une grosse astuce je
les trouvais balourds tout cons!

> 348 Se era per ridere... me non mi faceva ridere, se era una gran trovata, me
mi sembravano balordi e tutti stronzi!

[con *me mi sembravano balordi* introdotto per attrazione, benché nel caso di *me non mi faceva ridere* l'impressione di sgrammaticatura sia data dall'assenza della preposizione enfaticamente preposta all'accusativo, tipica dell'uso parlato]

Ci troviamo così di fronte a un raffinato strumento di abbassamento dell'ita-
liano traduttivo che, simulando nel regime della pagina scritta i fantasmi dell'o-
ralità, ne illumina le latenze grammaticalmente sovversive, ricreando quella
torsione impressa da Céline al linguaggio parlato onde dare l'impressione (altra
cosa da una registrazione piattamente stenografica) di una voce che parli all'o-
recchio del lettore²⁰.

¹⁹ Sarà Calvino, in un abbozzo di *Nota a Comiche* coevo alla traduzione del *Ponte*, a riconoscere per primo l'«humus geografico e sociologico» in cui la scrittura dell'amico affonda le proprie radici: «una piccola Italia padana che d'ora in avanti riconosceremo come “il mondo di Celati”»: cfr. I. CALVINO, G. CELATI, *Corrispondenza [Comiche]*, «Riga 28» («Extra»), 2008, <<http://www.rigabooks.it/index.php?idlanguage=1&zone=9&id=404>> (9 ottobre 2018).

²⁰ L'immagine conosce una prima formulazione nella corrispondenza risalente all'esilio danese, in particolare nella lettera a Milton Hindus del 15 maggio 1947, in cui Céline afferma che il suo «truc consiste à imprimer au langage parlé une certaine déformation de telle sorte qu'une fois écrit, à la lecture, IL SEMBLE *au lecteur qu'on* lui parle à l'oreille» («Il trucco consiste nell'imprimere al linguaggio parlato una certa deformazione in maniera tale che una volta scritto, alla lettura, al lettore SEMBRI che gli si parli nell'orecchio», in L.-F. CÉLINE, *Lettere al professore. Corrispondenza con Milton Hindus 1947-1949*, a cura di J. P. Louis, traduzione di E. Nasuelli, Archinto, Milano 2015, p. 40); per poi tornare, corretta, negli *Entretiens avec le professeur Y*: «Le lecteur qui me lit! il lui semble, il en jurerait, que quelqu'un lui lit dans la tête!... dans sa propre tête!...» («Ma il lettore che mi legge! lui gli sembra, ci giurerebbe, che qualcuno gli legge nella testa!... nella testa sua di lui!...», in L.-F. CÉLINE, *Colloqui con il professor Y*, traduzione di G. Celati e L. Gabellone, Einaudi, Torino 1971, p. 80). Si tratta, commenta P. IFRI, *La correspondance de Céline comme art*

Il caso seguente, poi, con il fonocalco *mais* > *me* sogg. in luogo dello standard *io*²¹

355 – Allez! Qu'est-ce que tu veux? je questionne... / – Mais rien, mon petit, rien du tout!...

> 327 – Su! Cos'è che vuoi? domando... / – Me niente, ragazzo mio, proprio niente!...

permette di passare alla seconda parte del presente scritto, cedendo la parola a Gianni Celati e al paragrafo finale della sua *Nota introduttiva al Ponte di Londra*, incentrato sullo scontro tra scrittura e oralità, tra lingua e parlate del sottosuolo che sostiene il programma stilistico di Céline:

Perché qui davvero Céline lavora su vaste porzioni di materiale linguistico raramente uscito dai confini dell'oralità, su insorgenze presto decadute, su forme precariamente colte dall'uso parlato e trascritte con un inevitabile margine di approssimazione, con un inevitabile senso effimero. In altre parole questa ricerca celiniana si svolge, come nessun'altra forse, sul terreno di una continua inaugurazione dialettale e resta lì confinata, in questo perpetuo sottosuolo di tutti i gerghi, di tutte le parlate che la civiltà respinge, linguaggio non perfettamente codificabile finché non diventa lingua, ma inadatto a diventar lingua per la necessità di vivere come linguaggio privato, come linguaggio di ceti e luoghi specifici, pena la sua trasformazione in pittoresco relitto. La lingua di *Guignol's Band* segue perciò il destino di qualsiasi linguaggio furbesco, decade appena si inaugura come entità o come lingua, assolve ad esigenze circostanziali di adattamento all'ambiente di certe classi, ma non può diventare strumento di tutte le classi, finché le classi ci sono e il loro antagonismo determina la loro necessaria separazione. Questa fuga di lessico e di usi bassi che è *Guignol's Band I e II* rimane perciò lo spettro d'una registrazione di toni che forse nessuno può più verificare alla sorgente. Come diceva Céline, l'argot è una «lingua dell'odio» che non si fa con i dizionari, e quando diventa strumento di tutte le classi «non esiste più»²².

A partire da questa nota di poetica militante (nutrita della lettura, tra gli altri, di Enzo Melandri e Michail Bachtin), per cui il romanzo celiniano si presenta

poétique, in *Actes du onzième colloque international Louis-Ferdinand Céline*. (Amsterdam, 5-7 juillet 1996), Société d'études celineiennes, Paris 1998, pp. 117-122: 120, del «seul exemple évident où l'auteur, dans cette somme théorique que constituent les *Entretiens*, revient pour la corriger sur une idée qu'il a exposé préalablement dans sa correspondance» (“del solo esempio evidente in cui l'autore, in quella summa teorica rappresentata dai *Colloqui*, ritorni per correggerla su un'idea precedentemente esposta nella sua corrispondenza”). E spiegherà Celati a Calvino, nella lettera di cui questi si servirà per stendere la sua postfazione a *Comiche*: «Allora e solo allora [quando si va in vacca o si impazzisce] lingua parlata vuol dire lingua che si sente nell'orecchio come la voce di un fantasma dell'aldilà» (I. CALVINO, G. CELATI, *Corrispondenza*, cit.).

²¹ Cfr. gli esempi di M. CORTELAZZO, *Lineamenti*, cit., p. 89.

²² G. CELATI, *Nota introduttiva*, in L.-F. CÉLINE, *Il Ponte di Londra*, cit., pp. 5-7: 7.

come un collettore archeologico del rimosso linguistico e delle sue emergenze²³, è possibile circoscrivere il miscuglio carnevalesco di voci gergali e regionali, di neoformazioni e relitti ribobolai che caratterizza la sperimentazione di Celati e Gabellone, orientata a una “gergalizzazione” dell’italiano traduttivo che, in smaccata libertà rispetto ai registri argotico-popolari dell’originale (ma nel pieno rispetto della sua carica eslege), ne riduce la composizione effettivamente plurilingue a un tendenzioso scontro bilingue tra lingua ospite e parlanze centrifughe. Basterà qui riportare, a esempio indicativo della “stralingua” del *Ponte*, uno dei tanti lamenti di Ferdinand (< 117/118), in cui convivono disinvoltamente toscanismi obsoleti come *smannata*, «frotta, orda» (< fam. *quarteron*, «gruppo sparuto») e *scaravoltare* (*tourneboulter*, «scombussolare»); il cultismo *malignare* (< *dire du mal*); l’antico germanismo *graffa* (< pop., fam. *patte*), già in Boiardo; i settentrionalismi *squaquerare*²⁴ (< arg. *baver*, «blaterare») e *scavezzo* (< *tétard*, «girino», quindi pop. «bambino»); e, in conclusione, una struttura ipotetica introdotta dal ribobolaio *mangiare il mummone* (< *demander le secret*; “acqua in bocca”, se c’entra il toscano *mommo*, «bevanda») e conclusa nell’apodosi dal gergale *tartire*, «defecare» (ma qui fig. per l’originario *dégueuler*, «vomitare»):

110 Non era sola nel suo tratto da Portland Place a Tottenham, una smannata di troie dentro ogni porta a taroccare notte e giorno... Pensavano altro che a malignare... Ah! coglione che ero stato a venirmi a cacciar nelle loro graffe... Che mi scaravoltava tutto... Chissà adesso come andava a squaquerare sta qui! ai quattro venti! destra e sinistra!... che mi aveva riconosciuto! Dov’è che m’ero ficcato!... Ah! sacramento d’uno scavezzo! In che merdaio vado a mettermi!... Ah! l’imbranato!... Ci avrei dato di testa in un albero dal tanto ch’ero furibondo di vergogna!... contro me stesso, stronzaccio che sono!... Adesso se gli chiedo di mangiare il mummone, che non parlasse di me con nessuno... sicuro che andava a tartire dieci volte peggio!...

Un ‘triviale’ pastiche che stilisticamente sembra voler simulare l’ibridismo spontaneo dei gerghi stessi, e che pure, a questa altezza, può giovare del successo del plurilinguismo gaddiano e della linea espressionista messa a fuoco da Contini nella sua storica introduzione alla *Cognizione del dolore*²⁵.

²³ Ma il concetto di *archeologia* in quanto «scienza dei margini» richiederebbe tutt’altra attenzione: cfr. soprattutto G. CELATI, *Il bazar archeologico* [1986] in Id., *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura, Terza edizione riveduta*, Einaudi, Torino 2001, pp. 195-227: 222; M. BARENGHI, M. BELPOLITI (a cura di), «Ali Babà». *Progetto di una rivista 1968-1972*, Marcos y Marcos, Milano 1998 («Riga» 14); G. AGAMBEN, *Archeologia di un’archeologia*, in E. MELANDRI, *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull’analogia* [1968], Quodlibet, Macerata 2004, pp. IX-XXXV; D. REIMANN, *La poetica di Gianni Celati tra archeologia e differenza*, traduzione di N. Barilli, «Poetiche», II, 2007, pp. 223-267.

²⁴ Ma *squaquerare* (tanto più nella forma scempia) rimanderà tanto all’oralità padano-veneta quanto al toscano di Boccaccio, Sacchetti, Aretino... Qui come in altri casi, i traduttori giocano con l’ambigua coincidenza tra marche comico-letterarie e *rusticitas*.

²⁵ «Insomma, quale che ne sia l’origine, e si dica pure l’etimologia, gli ingredienti linguistici

La questione mal si presta a essere trattata in questa sede, che del calderone espressivo del *Ponte di Londra* non può che proporre un minimo assaggio; a maggior ragione (d'accordo con quanto annunciato a titolo) ci si limiterà, qui, alla presentazione di un fascio di forme traduttive strettamente riconducibili alla dimensione dell'interferenza acustica, in cui la resa del significato si trova a fare i conti con l'auscultazione della parola cèliniana e con le libertà paretimologiche che ne conseguono²⁶.

Si comincia con la semplice allitterazione di tessere fonoespressive (ma un'allitterazione *in absentia*):

22 Et vous vieux bluffeur! > 25 E a lei? vecchio puffarolo!

[con voce scherzosa d'uso bolognese, dal francesismo *puffo*, «raggiro»]

32 Ah! ça me rempoigne la grande peur!...

> 34 Ah! mi ribranca una fifa carogna!...

[dove il più intenso *fifa carogna* (< *grande peur*) “rima” con il verbo originale]

65 il me biglait de travers, buté, méchant, marmotteur...

> 64 mi slumava in cagnesco, testadura, cattivo, marmognone...

[l'onomatopeico *marmotteur*, «borbottone, biascicone» risuona nel semiprestito *marmognone*, probabilmente su influsso di voci affini a *mugugno* (se non del sinonimo *marmonner*)]

differenziali cospirano tutti a un identico fine di espressività, dove l'etimologia, subito remota, è irrilevante rispetto all'unicità della funzione che l'assorbe» (G. CONTINI, *Introduzione*, cit., p. 609). Allo stesso 1970 in cui Celati e Gabellone lavorano al *Ponte*, d'altra parte, data la nuova edizione del romanzo di Gadda. E non meno significativo il riferimento di L. GABELLONE, *Inventare la lingua*, cit., p. 76 a «gli accenti, le intonazioni delle giullarate di Dario Fo in *Mistero buffo*, quella specie di *koinè* padano-ruzantina così intensa e godibile, inventata e insieme comprensibile in tutta l'Italia del Nord, ma anche, per la sua forza mimica e intonativa, nell'Italia intera. Quella fu la base “tonale”, per noi, dello “sproloquio” cèliniano», dove in questione sarà l'immediato precedente di una comicità istrionica, a forte coloritura settentrionale e dalle implicazioni antagonistiche.

²⁶ Postura traduttiva, questa, che eserciterà una decisa influenza sulle prove di Giuseppe Guglielmi, da Nord (Einaudi 1975) in poi, per cui cfr. la confessione di *Giuseppe Guglielmi, un atomo alla deriva*, a cura di M. Raffaelli, «Verso», VI, 1991, pp. 21-27: «Poi Celati tradusse *Il ponte di Londra* e credo abbia fatto un'operazione importantissima perché genialmente ha intuito il mondo dei significanti cèliniani, ha capito come dare un'idea della parola di Céline. Dietro sua indicazione ho fatto Nord, perché eravamo e siamo ancora amici. Per anni e anni, io ho guardato Céline, ho spiato Céline, senza decifrarlo. Del resto Celati doveva scrivere i libri suoi, e di Céline dava delle traduzioni brillanti ma non perfettamente fedeli. Però ha capito per primo. E per me ha comunque il merito non solo di avere fatto delle felici traduzioni ma anche di avermi aperto la strada, e consentito di tradurre Céline».

137 plus arcagneux, râleur con que tout le bataclan enragé...

> 128 il più canchero, il più cane arrabbiato di tutta la consorteria dei giustini!...

[se *arcagneux* è verosimile deformazione espressiva di *hargneux*, «ringhioso», si noterà come le suggestioni foniche dell'originale (*arCAGNeux*) si esprimano in una sorta di dittologia *CANchero/CANe arrabbiato*, a scapito di *râleur con*, *«coglione brontolone» (tendendo esageratamente l'orecchio, si potrà avvertire un'eco di *con* in *CONsorteria dei giustini*, liberissima resa di *bataclan enragé*)]

201 Merde! Il cane!... > 185 Orcocane! Calamento di braghe!...

[con *caner*, da *cane* (< *canard*, «anatra», nella locuzione già rabelaisiana *faire la cane*, *«fare il coniglio») tradotto in un icastico *calamento di braghe*, laddove il suo corpo fonico risuona, a forza, nell'*orcocane*]

139 toutes ses chocottes qui s'entrecognent...

> 130 tutti i suoi denti che cioccano...

[dove il *cioccare* traduttivo richiama fonicamente l'arg. *chocottes* (anch'esso, forse, di origine onomatopeica)]

per approdare, e proprio con l'ultimo caso, al fonocalco vero e proprio²⁷:

288 y avait foutu la chocotte > 267 gli avevan fatto venire la sciolta

[l'espressione figurata originale (da *avoir les chocottes*) significa certo «avere paura» (e dunque, volgarmente, la *sciolta*), ma in quanto sinonimo di *claquer des dents*, «battere i denti»]

E ancora, con una scelta di equivoci riecheggiamenti della grana originale (ispirati, si direbbe, a certi fraintendimenti tipici del teatro di rivista, e che trovano nel cinema di Totò il riferimento più prossimo):

41 J'abandonne pour ce louf! > 43 Lascio perdere per colpa di sto lofiasso!

[se la voce francese è deformazione *largonji* da *fou*, il gergale *lofio* (come *loffa/loffia*) è invece di nota origine onomatopeica]

47 Une pépé pareille! > 48 Orpo che peppa!

[con l'allitterante *peppa* ricalcato su *pépé* (per raddoppiamento ipocoristico da *poupée*, «pupa», ma giocato sull'omonimia con il personaggio di *Pépé*)]

²⁷ A sé sta la traslitterazione di sapore jocyiano di 65 *Ah! c'est pas fixe!* > 64 *Ah! è un pasticcio!*

75 Je vais y retourner tout le balthazar...

> 73 Adesso metto sottosopra tutto il bazar...

[resa “a orecchio” di *balthazar*, antonomasia biblica soggetta a numerose accezioni familiari, tutte riconducibili al tumulto]

212 Une chtourbe qu’il en respire plus!...

> 196 Una sturbata che non respira più!...

[l’antico-regionale *sturbare* («sconvolgere», da cui l’inedito *sturbata*) deriverebbe dal lat. *extürbäre*, laddove *chtourbe* è prestito dall’alsaziano *sterben*, «morire», e qui sinonimo argotico di «ennui»]

218 Je me crève pour un mufle! > 202 Io mi ammazzo di fatica per un muflone!

[ma *muflone* sarà prestito dal fr. *mouflon*, indipendente dal germanismo *mufle/moufle*, da *muffel*, «muso»]

251 Sosthène lève la patte > 232 Sosthène alza una piota

[con “dantismo” d’uso settentrionale (dal lat. *plautam*) semanticamente calzante, laddove *patte* è forma onomatopeica; cfr. anche 260 *qu’ils magnent un peu le pot* > 241 *che muovessero un po’ le piote*, dove *pot* è voce d’origine preceltica per il posteriore]

323 De l’accès il chante, il bée... il bée...

> 298 Nel farnetico canta, a bocca larga... baa bee...

[dal raddoppiamento enfatico di *béer*, «stare a bocca aperta», alla prima soluzione didascalica (*a bocca larga*) segue una belante onomatopea!]

326/327 Yop! Yop! *Certainly!* Hurrah pour moi-même! n’importe quoi pour la filoché...

> 302 *Yop! Yop! Certainly!* Urrà per me! per i filussi si fa tutto...

[con *filussi*, arabismo gergale per «denaro», a occultare un *filoché* che, anche in relazione al contesto culinario, rimanderà a *filasse*, «stoppa», da cui «viande filandreuse, sans goût»]

353 Vide ton gode! > 326 Vuota quel gotto!

[dal germanismo *godet*, «petit récipient à boire sans pied ni anse» nonché contenuto del recipiente stesso, al noto venetismo da *güttum*]

Si può concludere questa rapida rassegna di auscultazioni traduttive con un campione di *petite musique* italiana, soffermandosi sulle movenze che il periodo d'arrivo rivela al momento di rieseguire i trilli dell'originale. Un siparietto aperto da un danzante endecasillabo dattilico (*tUtta la cAlca riattAcca lo squAsso*), cui segue la contrazione dei versi centrali e, introdotta dalla percussione della sillaba *ba* (e cinta dall'assonanza *sballOttA-tOccA*), la coppia finale di novenari giambici (per gli *octosyllabes* céliniani) con cui Ferdinand, impudentemente, si tuffa nei miraggi della Londra infera:

160 Toute la cohue se remet en branle... tout le bastringue secoue... vibre... ballotte... c'est la grande fureur bacchanale... la sarabande frotti-frotta...

> 148 Tutta la calca riattacca lo squasso... tutto il balatrone scuote... vibra... sballotta... è il gran furor di bacchanale... la sarabanda tocca-tocca...

Strumenti

- S. BATTAGLIA (fondato da), *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, UTET, Torino 1961-2002.
- R. BOCH, *il Boch. Dizionario francese-italiano, italiano-francese*, con la collaborazione di C. Salvioni, Zanichelli, Bologna 1995³.
- J.-P. COLIN, J.-P. MÉVEL, C. LECLÈRE, *Dictionnaire de l'argot français et de ses origines*, Larousse, Paris 2001.
- P. FANFANI, *Vocabolario dell'uso toscano*, Barbera, Firenze 1863.
- E. FERRERO, *Dizionario storico dei gerghi italiani. Dal Quattrocento a oggi*, Mondadori, Milano 1991.
- L. FERRI, *Vocabolario Ferrarese-Italiano*, Premiata Tipografia Sociale, Ferrara 1889.
- A. MENARINI, *I gerghi bolognesi*, Società Tipografica Modenese, Modena 1942.
- Trésor de la Langue Française informatisé*, atilf-cnrs & Université de Lorraine, <<http://atilf.atilf.fr>> (9 ottobre 2018).

Influenze della tradizione orale somala nel romanzo *Il latte è buono* di Garane: una nuova possibile prospettiva di analisi

Marco Medugno

Newcastle University

Questo articolo ha lo scopo di analizzare come, nel romanzo *Il latte è buono* (2005), l'autore Garane Garane utilizzi riferimenti alla tradizione orale (*oratura*) somala. L'articolo cerca altresì di suggerire, allontanandosi dalla letteratura accademica recente sul concetto di oralità negli scritti postcoloniali, una lettura più approfondita, che non veda nel concetto di oralità un'ipotetica espressione di africanità *tout court*. L'analisi intersemiotica cercherà quindi di esplorare la specificità del contesto, multiculturale e multilinguistico, all'interno del quale l'autore e il testo si collocano.

Tradizione orale, oratura, Somalia, Garane, letteratura postcoloniale, colonialismo, gabay.

Introduzione

Those who use words well
must take history's point
to ink a beautiful literature.
Honestly, I swear:
you can't harm the journalist or singer,
you must never harm the poet.¹

—ASHA LUL MOHAMUD YUSUF, *The Sea-Migrations*

¹ Coloro i quali usano bene le parole
devono prendere il comando della storia
per comporre una bella letteratura.
Lo giuro, onestamente:
non si può far del male al giornalista o al cantante,
non si deve mai far male al poeta. (Traduzione mia).

Il latte è buono (2005) di Garane Garane è stato definito da Armando Gnisci «il primo romanzo postcoloniale italiano» e «la prima voce decolonizzata africana che ci riguarda e ci racconta». La stessa idea di novità portata da Garane all'interno del panorama letterario italiano è rimarcata nella postfazione a cura dello scrittore gibutiano Abdourahman Waberi, il quale considera *Il latte è buono* «il primo vero romanzo scritto in italiano da un somalo».²

In realtà, se si considera il genere romanzo, Gnisci sembra non calcolare, con la sua affermazione, la ricca produzione – seppure trascurata – di Alessandro Spina (1927–2013), pseudonimo di Basili Khouzam, autore di famiglia siriana cresciuto in Libia e naturalizzato italiano, il quale ha dedicato numerosi romanzi al tema coloniale, almeno a partire dagli anni settanta. Inoltre, la pubblicazione di Garane si colloca, a livello cronologico, successivamente a *La nomade che amava Alfred Hitchcock* (2003) e a *Rhoda* (2004) dell'autrice italo somala Igiaba Scego, entrambi romanzi postcoloniali scritti in lingua italiana. Soprattutto, è successivo al testo (romanzo, autobiografia e testimonianza) *Lontano da Mogadiscio* (1993) di Shirin Ramzanali Fazel, autrice definita da Nuruddin Farah come la «prima a scrivere un libro sulla guerra civile in prospettiva somala».³

Waberi dimostra maggior precisione, poiché delimita il primordio di Garane al caso somalo, probabilmente cogliendo nel segno, poiché l'autore, nato in Somalia, non appartiene a ciò che si è soliti chiamare 'seconda generazione di scrittori', ovvero la generazione costituita dai figli di immigrati (come Igiaba Scego, ma anche Uba Cristina Ali Farah e Kaha Mohamed Aden).⁴

Questa breve digressione sulla collocazione cronologica de *Il latte è buono* vuole, da un lato, evidenziare uno dei motivi per cui è problematico definire tale produzione, e cioè l'uso particolare della lingua italiana da parte di autori che non vengono riconosciuti come italiani (e totalmente esclusi dalla tradizione letteraria italiana), ma di volta in volta come immigrati o di seconda generazione, oppure ancora afroitaliani o *Black-Italians*. Il caso di Garane, autore somalo che, dopo aver studiato a Firenze e a Grenoble e intrapreso la carriera

² ABDOURAHMAN WABERI (prefazione di) *Garane Garane, il nomade d'Azania*, in GARANE GARANE, *Il latte è buono*, Cosmo Iannone, Isernia 2005, pp. 129-131. Le citazioni di Gnisci sono sul retro della copertina del romanzo stesso.

³ NURUDDIN FARAH [2004], *Legami*, Frassinelli, Milano 2005, p. 252.

⁴ Il termine «seconda generazione» resta comunque di per sé problematico, come si vedrà in seguito e come ha ampiamente sottolineato l'autrice Igiaba Scego e lo stesso Gnisci. IGIABA SCEGO, *Intervista con Maria Cristina Mauceri, 'Igiaba Scego: La seconda generazione di autori transnazionali sta già emergendo'*, «El Ghibli. Rivista online di letteratura della migrazione», 2004, I-4, <http://archivio.el-ghibli.org/index.php%3Fid=1&issue=01_04§ion=6&index_pos=1.html> (12 aprile 2019). EAD., *Caro Presidente ci dia una speranza, non voglio emigrare*, «L'Unità», 30 Aprile, 10. EAD., *La mia casa è dove sono*, Rizzoli, Milano 2010. ARMANDO GNISCI, *Nuovo planetario italiano: geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*, Città Aperta, Enna 2006.

accademica negli Stati Uniti, ha deciso di utilizzare l'italiano per il suo esordio letterario, è emblematico per evidenziare la mancanza di preparazione da parte della società e dell'editoria ad accogliere al loro interno espressioni considerate estranee e diverse rispetto alla presunta omogeneità (bianca, cattolica) sociale e culturale italiana.

La scelta dell'italiano, invece, va rintracciata nella volontà di rivendicare la presenza di un passato coloniale del quale la lingua è un lascito. La lingua, quindi, si fa mezzo per rievocare quel passato coloniale dell'Italia in Africa mai veramente affrontato, discusso o rielaborato dalla società, dalla letteratura e dall'accademia italiane.⁵ Il romanzo di Garane si colloca perciò all'interno di quelle pratiche discorsive che mirano, con le parole di Homi Bhabha, a «ri-descrivere la nostra contemporaneità» ricostruendo l'incontro, conflittuale o costruttivo, marcato o smarcato da gerarchie, tra culture diverse.⁶

Queste pratiche avvengono, inevitabilmente, in un contesto transculturale che si realizza a livello linguistico in forme e modi ampiamente analizzati in ambito accademico anglofono e francofono. Appropriazione, abrogazione, creolizzazione, ibridità culturale e traduzione sono solo alcuni dei concetti chiave utilizzati per esaminare la produzione letteraria postcoloniale e ridefinire strumenti di analisi per testi a lungo considerati fuori dal canone letterario occidentale, ma in dialogo e scontro con lo stesso.

Tra questi concetti, l'oralità ha occupato – e tuttora ricopre – un ruolo di primo piano all'interno degli studi postcoloniali, i quali ne hanno rivalutato l'importanza confutando il modello secondo il quale l'oralità fosse un fenomeno opposto e anteriore alla letteratura e non, al contrario, intimamente connesso e sincrono alla pratica scritta.⁷ A tal riguardo, una delle definizioni per liberare l'oralità dal suo carattere primordiale e secondario è stata offerta dallo scrittore keniano Ngũgĩ wa Thiong'o che ha ripreso il termine di *oratura* introdotto dal linguista ugandese Pio Zirimu: «Diverso dal termine 'oralità', il termine *oratura* equivale alla produzione creativa non scritta, che viene trasmessa oralmente. L'*oratura* si differenzia dall'oralità in quanto corpus creativo, proprio come la letteratura si differenzia dalla tradizione letteraria scritta».⁸ Il termine *oratura*,

⁵ JACQUELINE ANDALL, DEREK DUNCAN, *Italian Colonialism: Legacy and Memory*. Peter Lang, Londra 2005. FABRIZIO DE DONNO, NEELAM SRIVASTAVA, *Colonial and Postcolonial Italy*, «Interventions: Journal of Postcolonial Studies», 2006, VIII:3, pp. 371–379. CRISTINA LOMBARDI-DIOP, CATERINA ROMEO, *Postcolonial Italy*, cit., LAURA RESTUCCIA, GIOVANNI SAVERIO SANTANGELO (a cura di) *Letteratura postcoloniale italiana? Una riflessione appena iniziata*, «InVerbis, Lingue Letterature, Culture», VIII:1. Carocci, Roma 2017; ANITA VIRGA, BRIAN ZUCCALA (a cura di) *Special Issue: Postcolonialismi italiani ieri e oggi*, «Italian Studies in Southern Africa», 2018, 31:1.

⁶ HOMI K. BHABHA, *I luoghi della cultura*, Meltemi, Roma 2001, p. 19.

⁷ BILL ASHCROFT, GARETH GRIFFITHS, HELEN TIFFIN, *Post-colonial Studies. The Key Concepts Second Edition*, Routledge, Londra-New York 2007, pp. 151-153.

⁸ NGŪGĨ WA THIONG'O, *Spostare il centro del mondo*, Meltemi, Roma 2000, p. 67.

quindi, sarebbe da preferire a oralità, invece di considerare i due termini come sinonimi.

Nelle società postcoloniali, l'imposizione della scrittura, intesa come forma occidentale di trasmissione del sapere ma anche veicolo dell'autorità e mezzo del potere coloniale, ha portato a una sottovalutazione delle forme orali e presupposto, inoltre, che queste fossero una preconditione necessaria per l'avvento successivo della forma scritta. In questo quadro eurocentrico e teleologico, oralità e scrittura sono state iscritte, di conseguenza, in un discorso egemonico nel quale la prima era relegata a un ruolo ancillare, precedente e inferiore rispetto alla seconda.⁹ A due poli opposti, l'oralità rappresentava la tradizione, mentre la scrittura assurgeva a emblema della modernità.

Se gli studi postcoloniali anglofoni hanno cercato di sciogliere questa opposizione evidenziando la complementarità delle due pratiche e le influenze reciproche, nel caso dei neonati studi italiani postcoloniali, l'*oratura* è tuttora sinonimo di oralità, e dunque connotata da indeterminatezza e superficialità. Come dimostrano le recenti – e ancora poche – pubblicazioni a riguardo, oralità e *oratura* sono associate, nella pratica scritta, a un uso meramente estetico; oppure rappresentano la cifra identitaria dell'autore (marcano, in altre parole, la sua africanità) o determinano la polifonia e il carattere dialogico di un romanzo, suggerendo che polifonia e dialogismo siano caratteri derivati dalla tradizione orale 'africana'.¹⁰

Il contesto letterario somalo è emblematico, in tal senso, per rivelare quanto il complesso concetto di tradizione orale non sia stato ancora considerato nella sua specificità, bensì inserito in un presunto quadro omogeneo 'africano' nel quale non esistono differenze linguistiche, culturali o letterarie, ma sussiste un'oralità comune e connaturata all'intero continente dalla quale scrittori

⁹ FIONA F. MOOLLA, *When orature becomes literature: Somali oral poetry and folktales in Somali novels*, «Comparative Literature Studies», XLIX-3, pp. 434-462.

¹⁰ Per esempio, nell'analisi di *Regina di fiori e di perle* (2007) di Gabriella Ghermandi: «La direzione intrapresa è quella di una scrittura polifonica, che ha forti punti di contatto con l'oralità, capace di restituire tanto l'eccezionalità dei destini e degli eventi, quanto gli aspetti di "normalità" del vissuto quotidiano». GIULIANA BENVENUTI, "Letteratura della migrazione, letteratura postcoloniale, letteratura italiana. Problemi di definizione", in *Leggere il testo e il mondo. Vent'anni di scritture della migrazione in Italia*, a cura di F. Pezzarossa, I. Rossini, CLUEB, Bologna 2011, pp. 247- 260: 253-4. Oppure, a proposito di Garane: «La parte iniziale del romanzo è ambientata in un passato mitico e lo stile, adeguandosi al contenuto, diventa a-logico e favoleggiante, nel tradizionale stile africano di *storytelling*». In LAURA LORI, *Inchiostro d'Africa*, Ombre corte, Verona 2013, p. 71. In ultimo: «[...] per esprimere la tradizionale struttura della narrazione Somala fornendo un collegamento tra l'italiano in cui è stato scritto e il somalo, lingua che dà ritmo alla sua storia» («[...] to express the traditional structure of Somali narration, providing a bridge between the Italian in which it has been written, and Somali, the language which gives the rhythm to her story [...]»). MANUELA COPPOLA, "Rented spaces: Italian postcolonial literature", in *Deconstructing Europe: Postcolonial Perspectives*, a cura di S. Ponzanesi, B. B. Blaagaard, Routledge, Abingdon-New York 2012, pp. 121-136:132.

keniani, somali o nigeriani attingono indistintamente rimarcando la loro africanità. Il rimando all'*oratura* è stato raramente indagato in riferimento alla specificità storico-culturale e socio-letteraria dalla quale deriva o dalla quale viene ispirato e, per questo, è stato ricondotto a qualcosa di indistinto, che si coglie ma non si riesce a spiegare. Maria Grazia Negro, considerando come un problema questa vaghezza teorica, ha notato giustamente che sarebbe «quindi necessario puntualizzare di volta in volta il legame con la tradizione orale del paese» in questione, al fine di comprendere come questa strategia narrativa venga utilizzata nei racconti o nei romanzi degli scrittori postcoloniali orbitanti attorno a una o più tradizioni letterarie.¹¹

Lo scopo di questo articolo è, attraverso un'analisi intersemiotica, muovere un primo passo verso una maggiore comprensione di un fenomeno complesso come la tradizione orale. Il caso somalo appare, pertanto, come punto di partenza esemplare per una riflessione teorica che – si spera – possa in futuro riguardare, con una nuova prospettiva, lo studio della produzione letteraria postcoloniale italiana di altri autori somali, etiopi, libici ed eritrei.

La tradizione orale nel romanzo di Garane

Prima di tutto sarebbe utile notare che è lo stesso Garane ad affermare la vicinanza tra il suo romanzo (non solo il primo capitolo) e il *gabay*.¹² Quest'ultimo è un genere della tradizione orale composto secondo rigide regole di allitterazione (fino a cento versi) e di carattere epico.¹³ Solitamente infatti è impiegato per esprimere temi solenni – lode, riflessioni filosofiche, satira – che vengono esposti alla comunità durante eventi particolari.¹⁴ Nel periodo successivo all'in-

¹¹ MARIA GRAZIA NEGRO, «Un giorno sarai la nostra voce che racconta»: la questione linguistica nella letteratura postcoloniale italiana», in F. Sinopoli (a cura di), *Postcoloniale italiano. Tra letteratura e storia*, Nova Logos, Aprilia 2013, pp. 55-75: 58.

¹² GIULIA GADALETA, *Letteratura della migrazione. Intervista a Garane Garane*, «El Ghibli. Rivista online di letteratura della migrazione», III-12, giugno 2006, <http://archivio.el-ghibli.org/index.php%3Fid=1&issue=03_12§ion=6&index_pos=2.html> (12 aprile 2019).

¹³ MOHAMED DIRIYE ABDULLAHI, *Culture and Customs of Somalia*, Greenwood Press, Westport 2001, pp. 75-77. LAURENCE JAY-RAYON, *Translating Aural Aesthetics in Contemporary African Narratives: A Case Study*, «Research in African Literatures», 2013, 44:1, pp. 166-178: 175. BOGUMIŁ WITALIS ANDRZEJEWSKI, *Alliteration and Scansion in Somali Oral Poetry and Their Cultural Correlates*, «Journal of African Cultural Studies», 2011, 23:1, pp. 37-47.

¹⁴ Andrzejewski nota come «la poesia fosse, come si sostiene, il mezzo migliore per influenzare l'opinione pubblica in materie come politiche inter-claniche, nonché fosse un modo accettato di mettere in scena dispute e rimostranze private». BOGUMIŁ WITALIS ANDRZEJEWSKI, *Somali Literature*, in *Literatures in African Languages. Theoretical Issues and Sample Surveys*, a cura di B. W., S. Piłaszewicz, W. Tyloch, Wiedza Powszechna State Publishing House, Varsavia 1985, pp. 337-407: 340. RASHIID SHEEKH CABDILLAHI GADHWEYNE (a cura di), *War and Peace: An anthology of Somali literature [Suugaanta Nabadda iyo Colaadda]*, Progressio, Londra 2009, p. 93. ABDULLAHI,

dipendenza, da genere dominante, il *gabay* è stato sostituito da un'altra forma poetica, il *jiipto*, come analizzato da Maxamed Daahir Afrax.¹⁵ Nel caso del romanzo di Garane, pertanto, come si può interpretare questo particolare riferimento intersemiotico al *gabay*? Come mai Garane ha utilizzato proprio questo termine per designare il suo romanzo?

Un primo tentativo di risposta potrebbe avere come punto di partenza la forma, cioè le caratteristiche metrico-stilistiche del *gabay*. Quest'ultimo mira a enfatizzare temi rilevanti promuovendo la capacità mnemonica, concentrandosi su valori specifici e reiterando il tema principale attraverso l'uso di allitterazioni e un sistema rigido di scansione dei versi.¹⁶ Il *gabay* è composto da versi lunghi, divisi in due, denominati *hojis* e *hooris*, tra i quali deve esserci una cesura.¹⁷ Naturalmente, è chiaro che questa struttura, così come l'uso dell'allitterazione per scandire i versi, viene persa nel romanzo nel romanzo; vista la metrica inflessibile del *gabay*, diventa anche problematico associare la frammentarietà e la discontinuità del romanzo alla forma rigida e ben strutturata tipica del componimento poetico. Infine, come nota Said Samatar, bisogna sfatare l'idea romantica e folklorica secondo la quale i componimenti orali siano basati sull'improvvisazione e l'istinto. Al contrario, la maggior parte delle forme orali – e il *gabay* non fa eccezione – è in realtà il risultato di una preparazione precedente all'esecuzione, durante la quale nulla viene lasciato al caso.¹⁸

Pertanto, un primo spunto per indagare queste influenze in Garane potrebbe essere l'analisi della funzione sociale della tradizione poetica orale all'interno della società somala. Infatti, la maggior parte dei componimenti era impiegata direttamente nella comunità come veicolo per influenzare l'opinione pubblica, per incoraggiare un dibattito o una discussione e, infine, per riportare e registrare un evento significativo.¹⁹ In altre parole, i componimenti poetici incorporavano l'*ethos* della comunità della quale il poeta faceva parte. Amina H. Adan nota, a tal riguardo, che «la poesia [somala] non è solo un'espressione classica, ma è anche il diario quotidiano che rende le masse consapevoli dei problemi che riguardano il loro mondo».²⁰

Culture and Customs of Somalia, cit., pp. 75-77.

¹⁵ MAXAMED DAAHIR AFRAX, *Between continuity and innovation: transitional nature of post-independence Somali poetry and drama, 1960s – the present*, Londra, 2013, <<http://eprints.soas.ac.uk/18432>>.

¹⁶ JOHN WILLIAM JOHNSON, *Somali Prosodic Systems*, «Horn of Africa Journal», 1979, II-3, pp. 46-54:49.

¹⁷ RASHIID SHEEKH CABDILLAHI 'GADHWEYNE' (a cura di) *War and Peace: An anthology of Somali literature*, Progressio, Londra 2009, pp. 95-7.

¹⁸ SAID SAMATAR, *Oral Poetry and Somali Nationalism: The case of Sayyid Mahammad 'Abdille Hasan*, Cambridge University Press, Cambridge 1982, p. 74.

¹⁹ SHEEKH CABDILLAHI, *War and Peace*, cit., pp. 98-99.

²⁰ «Poetry is not only a classic expression but it is also the daily journal which makes the

Nel caso de *Il latte è buono*, questa funzione è mantenuta attraverso la rappresentazione della discussione sulle questioni dinastiche e genealogiche considerate di vitale importanza per la comunità e il suo futuro.²¹ Inoltre, l'*ethos* della comunità emerge anche grazie all'uso dei proverbi. In questo caso, più che alla poesia, il romanzo di Garane sembra guardare alle forme della narrazione orale, all'interno della quale versi e proverbi venivano incorporati, soprattutto nel periodo precoloniale. Ali J. Ahmed ne analizza la funzione evidenziando come, attraverso i proverbi, il narratore fornisce una grammatica di valori nella quale i membri della società si riconoscono. Inoltre, sono utilizzati per reiterare il tema centrale, chiarire gli estremi della discussione e focalizzare i valori della società che il narratore sta rappresentando.²² In questa dimensione si collocano, per esempio, i proverbi citati da Garane: «Non si dice d'altronde nella terra dei nomadi che “non ti chiami donna, se prima non hai diviso la polenta in tempo di carestia e si sia vista la tua pudicizia e la tua pazienza?”», ancora: «Non dice forse un proverbio azanese che le “vacche e le donne conoscono l'uomo” perché l'hanno sempre vicino?».²³ Queste incursioni proverbiali sono riportate in un passaggio del testo nel quale Garane riporta l'orgoglio della moglie dell'Imam e madre di Shakhlan, una donna «famosa per il suo proverbiale silenzio», la cui voce non viene mai udita, nell'aver partorito una erede.²⁴ Si intuisce, dai proverbi, il ruolo delle donne all'interno della società patriarcale; si comprende, attraverso di essi, la soddisfazione e il compiacimento della madre di Shakhlan nell'aver messo in discussione, con una figlia, le regole dinastiche di una comunità edificata sull'egemonia maschile: «Per molte donne può essere un atto banale [partorire], normale, ma per lei era la storia, il fine ultimo di una lotta, la realizzazione di un sogno che lei credeva, fino alla nascita della bambina, inaccessibile».²⁵

Tuttavia, la presenza della tradizione orale non emerge solo nella rappresentazione polifonica della diatriba politica interna alla comunità, ma influenza anche altri due aspetti: il narratore e il ruolo didattico della tradizione orale. Infatti, soprattutto nel primo capito de *Il latte è buono*, l'uso di un narratore eterodiegetico, onnisciente e intrusivo riproduce il punto di vista adottato nella tradizione orale, come sostiene A. J. Ahmed: «i narratori di storie utilizzano un punto di vista che dà loro abbastanza libertà nel manipolare le loro storie. Questo punto

masses aware of the issues which concern their world». In AMINA H. ADAN, *Women and Words*, «Ufahamu: A Journal of African Studies», 1981, X-3, pp. 115-142: 115.

²¹ SIMONE BRIONI, *The Somali Within: Language, Identity and Resistance in Minor Italian Literature*, Legenda, Cambridge 2015, pp. 114-15.

²² ALI JIMALE AHMED, *Daybreak Is Near...Literature, Clans, and the Nation-State in Somalia*, The Red Sea Press, Lawrenceville-Asmara 1996, p. 41.

²³ GARANE, *Il latte è buono*, cit., p. 32, 33.

²⁴ *Ibid.*, pp. 32-34.

²⁵ GARANE, *Il latte è buono*, cit., p. 33.

di vista è solitamente una voce onnisciente in terza persona. Il narratore [...] fa osservazioni sia velate sia esplicite sui comportamenti e sulle azioni dei personaggi [«story tellers utilize a viewpoint which gives them sufficient freedom to manipulate their narrative stories. This viewpoint is usually an omniscient third person voice. The narrator [...] makes both subtle and overt remarks about both the attitudes and actions of the characters»].²⁶

Se si analizza il primo capitolo, il narratore in terza persona, in accordo con quanto spiegato da Ahmed, riporta le opinioni di diversi personaggi, radunati sotto le fronde dell'albero di incenso, sul Corano, su Allah, l'infibulazione, la discendenza e il colonialismo. In tal modo, il primo capitolo distribuisce i punti di vista di diversi personaggi, come quello di Kana, l'anziano saggio sul quale viene riposto il potere decisionale, e altri personaggi secondari il cui ruolo è di esprimere prospettive discordi o sostenerne le opinioni di Kana. Garane mostra chi fossero i soggetti attivi nel processo decisionale nella società somala (uomini e guerrieri), ma al contempo mette in discussione i ruoli normativi dominanti. Ad esempio, anche se Garane non sovverte tali ruoli e le gerarchie patriarcali, descrive un certo grado di eterogeneità all'interno della società degli Ajuran. A questo proposito, il personaggio di Hassan Dirir [*dirir*: guerriero] può essere considerato la personificazione del soggetto marginalizzato al quale, nonostante la sua ambiguità, è permesso di esprimersi. La sua posizione si trova tra l'accettazione e il rifiuto, in quanto non vi è alcuna comprensione comune su come considerarlo all'interno del clan; in quanto «omosessuale che viveva nella terra dei virili», Dirir «non aveva uno statuto definito: assomigliava a un uomo, aveva la voce femminile, non era sposato, non parlava tanto con le donne, non si indirizzava agli uomini...Ma era un guerriero».²⁷ Ad esempio, quando cerca di condividere la sua opinione sulla questione dinastica alzandosi in piedi, uno dei giovani guerrieri gli chiede di sedersi. Gli è concesso il diritto di parlare grazie all'intervento di Kana, il quale, pur riconoscendo l'ambiguità della posizione di Dirir all'interno del clan, ne ammette anche lo status di guerriero, che Garane suggerisce anche attraverso l'uso del termine 'guerriero' incorporato in somalo nel nome proprio di Dirir.²⁸ Garane, quindi, lo presenta come l'emblema della differenza, in una terra in cui nomadi e guerrieri possiedono ruoli di genere definiti. Anche la futura regina, Shakhlan, è l'eccezione; il suo ruolo all'interno della società è duplice, poiché in quanto erede in un sistema patriarcale è «due cose: *labeeb*, un maschio e una femmina!».²⁹

²⁶ GARANE, *Il latte è buono*, cit., p. 48

²⁷ *Ibid.*, p. 15, 23.

²⁸ *Ibid.*, p. 23.

²⁹ *Ibid.*, p. 12.

Pur essendo la protagonista del primo capitolo, Shakhlan ha il ruolo di astante; gli unici personaggi a cui è permesso parlare sono uomini, consolidando così la rappresentazione della struttura patriarcale del clan Ajuran, come analizzato da Brioni.³⁰ In questo aspetto, il romanzo può essere relazionata al *gabay*, poiché la vicenda dinastica raccontata dall'autore riguarda gli uomini ed è raccontata da uomini.³¹ Shakhlan, in effetti, non appare come soggetto attivo nel momento decisionale, poiché Garane tralascia il racconto del suo regno e racconta, in questo primo capitolo, la storia prima della sua nascita, o immediatamente successiva e, nei capitoli seguenti, la storia dopo la sua morte. Per quanto intervenga a commentare ciò che avviene all'esterno, il ruolo di Shakhlan è perlopiù simbolico, lasciando così la narrazione e l'azione ai personaggi maschili, come Kana a Gashan.

Una diversa funzione della tradizione orale, raramente emersa nell'analisi di *Il latte è buono*, è il ruolo svolto all'interno della comunità: insegnare alle generazioni future a conoscere la propria cultura. Ali Jimale Ahmed sottolinea quest'aspetto didattico e evidenzia come «le letterature orali, quindi, oltre alla loro qualità estetica e la saggezza esperienziale in esse connaturata, assicuravano la sopravvivenza della tradizione nelle menti dei giovani» («oral literatures, therefore, apart from their aesthetic quality and the experiential wisdom inherent in them, ensured the survival of tradition in the minds of the young»³²).

Il trucco narrativo usato da Garane per rimarcare questa caratteristica dell'*oratura*, cioè di comunicare alle generazioni future usi e costumi della società, è quello di rendere Shakhlan parte della discussione sul suo futuro anche se è ancora nel grembo della madre. In questo modo, ascoltando e comprendendo ciò che le succede attorno, viene introdotta nella cultura, nei riti, nei valori e nel denso simbolismo e nell'intricata genealogia del clan in cui crescerà. Il primo capitolo, infatti, non è costituito solamente dal dialogo tra i saggi e i giovani guerrieri, ma anche dai commenti, inascoltati, di Shakhlan:

All'interno di sua madre aveva ascoltato le discussioni all'esterno del grembo. Sapeva tutto su tutti e su tutto, ma loro non sapevano che c'era una femmina nel corpo di una donna che non parlava quasi mai. Il grembo le diceva tutto.

³⁰ BRIONI, *The Somali Within*, cit., p. 116.

³¹ Mohamed Diriye Abdullahi nota che «il *gabay* era composto principalmente da uomini, mentre il *buraanbur* [...] era composto per lo più da donne» («*gabay* was mostly composed by men, while *buraanbur* [...] was mostly composed by women»). In ABDULLAHI, *Culture and Customs of Somalia*, cit., pp. 76-77. Sarebbe stato interessante sapere se, nel caso in cui *Il latte è buono* fosse stato raccontato dalla stessa Shakhlan, Garane avrebbe usato il termine *buraanbur* per descrivere il suo romanzo.

³² ALI JIMALE AHMED, *The Somali Oral Tradition and the Role of Storytelling in Somalia*, «Minnesota Humanities Centre», 2007, pp. 1-19:2, <<http://somali.wdfiles.com/local--files/readings/AhmedMHC.pdf>> (12 aprile 2019).

Sapeva tutto sul reame che un giorno lei avrebbe diretto.³³

Il sopracitato passaggio evidenzia come Shakhlan riceva informazioni da parte della comunità e, al contempo, entri in sintonia con sua madre a livello emotivo. Dopo la sua nascita, nella comunità inizia la discussione dinastica. Nel caso di Garane, l'argomento 'serio' del *gabay* è preservato proprio dal tema politico del primo capitolo. In realtà, l'uso dell'ironia – frequente in tutti i capitoli – e di domande il cui scopo è di mettere in dubbio l'autorevolezza dei personaggi, potrebbero essere spie del *bathos* del romanzo e indicare il tentativo di sminuire l'originario tono solenne e autorevole del componimento poetico.³⁴

Da quest'analisi si può quindi intuire come i riferimenti alla tradizione orale siano numerosi e costituiscano una complessa trama di interferenze tra generi e forme. Ancora, per proseguire nell'analisi, ci si potrebbe chiedere come mai Garane abbia utilizzato proprio il termine *gabay* per descrivere il suo romanzo.

Rispondere a tale domanda non è immediato, poiché il termine *gabay* è, difatti, solo una delle forme di poesia orale e non è, di per sé, un genere neutro, cioè privo di implicazioni socio-politiche. Come si è visto, alcuni aspetti sono mantenuti (come il tema solenne del componimento, che rimanda alla questione dinastica affrontata da Garane ma anche, negli altri capitoli, il processo di colonizzazione della Somalia, la decolonizzazione del protagonista e il finale fallimento di unità della nazione); altri, al contrario, sono stati del tutto tralasciati (come l'allitterazione e la struttura rigida dei versi), se non innovati (come l'uso dell'ironia e del tono informale).

Il termine *gabay* quindi è usato da Garane in modo fuorviante per denotare, da un lato, il genere per eccellenza della tradizione orale poetica di tradizione nomade, ma anche, in senso inclusivo, come sinonimo della poesia somala *tout court*. Questo passaggio sineddotico che ha portato a indicare una parte per il tutto, è suggerita anche da Ali Jimale Ahmed, il quale sostiene che se il *gabay* era considerato, tradizionalmente, come il genere predominante delle società pastorali, in seguito il termine è diventato universale per indicare la tradizione orale somala.³⁵ Anche Didier Morin ha notato come «il *gabay* sia diventato sinonimo di "poesia classica somala", *gabay hooyaaleedka Soomaaliyeed*» [«le *gabay* [...] il est devenu synonyme de "poésie classique somalie(nne)", *gabay hooyaaleedka Soomaaliyeed*»] per rappresentare i conflitti inter-clanici attraverso un

³³ GARANE, *Il latte è buono*, cit., p. 5.

³⁴ Come nel caso in cui, durante la discussione sul ruolo della futura regina, Garane racconta un aneddoto comico: «Dopo giorni di discussione, tutti erano un po' stanchi. Kolice aveva fame, ma non voleva mostrarlo agli altri [...] Molti anni prima sotto un albero, alla riunione dei saggi, un vecchio saggio aveva scoreggiato mentre parlava in pubblico». *Ibid.*, p. 34.

³⁵ ALI JIMALE AHMED, *Daybreak is Near, Won't You Become Sour?*, «*Ufahamu: A Journal of African Studies*», 1996, XXII-1,2, pp. 11-24: 13-14.

agone poetico.³⁶ Nel caso specifico, il riferimento di Garane potrebbe rafforzare l'idea di Ali Jimale Ahmed secondo il quale, universalizzando il *gabay*, «la poesia somala sia stata derubata della sua caratteristica più saliente: intrattenere un dialogo con la tradizione e le sottoculture» [«Somali poetry has been robbed of its most salient contour: engaging dialogue with tradition and sub-cultures»].³⁷

Allo stesso tempo, bisogna notare a questo punto che, in realtà, *Il latte è buono* sfida ogni definizione rigida o canonica di genere letterario, giocando con diverse forme letterarie e, come si è evidenziato, anche con riferimenti intersemiotici. Ad esempio, il percorso di decolonizzazione identitaria del protagonista potrebbe essere letto come il sovvertimento del *Bildungsroman* in prospettiva postcoloniale. Il personaggio di Gashan, infatti, riproduce i passaggi della decolonizzazione descritti da Frantz Fanon ne *I dannati della terra* (1961).³⁸ In una prima fase, il soggetto colonizzato dimostra di aver assimilato la cultura del colonizzatore, imitando le pratiche culturali coloniali, come dimostra il secondo capitolo, «Mogadiscio la noiosa». In *Il latte è buono*, questa incorporazione delle pratiche coloniali è sottolineata anche dal disprezzo provato da Gashan nei confronti dei somali («Gashan conosceva di più la storia, le regioni, la vita culturale degli italiani che quelle dei somali. Disprezzava i somali»)³⁹ Nella seconda fase prevale il rifiuto, esaltato dal ricordo del passato o, in questo caso, dalla prospettiva esterna data dall'esilio, che nel caso de *Il latte è buono* permette a Gashan di conoscere la solitudine, l'incomprensione e il razzismo degli italiani nei suoi confronti («Era solo nel suo scompartimento, nessuno voleva sedersi vicino a lui»)⁴⁰ Infine, in una terza fase, il soggetto colonizzato può tornare alla propria cultura, trovando una forma di autenticità libera dai legami con il discorso coloniale.⁴¹

Il romanzo, quindi, di per sé forma aperta a più interpretazioni e punti di vista, permette la coesistenza e il dialogo di diverse tradizioni e più traiettorie, lasciando al lettore un'indeterminazione di fondo, poiché nessuna posizione viene presa distintamente. Come ha notato Simone Brioni, *Il latte è buono* solleva alcune problematiche per quanto riguarda il concetto di clan – a volte visto positivamente, altre in modo opposto – e per il ruolo marginale concesso a Shakhlan la quale, seppure protagonista nel primo capitolo, sparisce nel finale lasciando il posto a Kana, il vecchio saggio, come coscienza della nazione e

³⁶ DIDIER MORIN, *Littérature et politique en Somalie*, Centre d'Etude d'Afrique Noir, Bordeaux 1997, p. 5.

³⁷ AHMED, *Daybreak is Near, Won't You Become Sour?*, cit., pp. 13-14.

³⁸ FRANTZ FANON, *The Wretched of the Earth*, Penguin, Londra 2001, pp. 166-198.

³⁹ GARANE, *Il latte è buono*, cit., p. 48; pp. 55-58, 64.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 81.

⁴¹ BRIONI, *The Somali Within*, cit., pp. 115-18.

spirito guida di Gashan.⁴² Allo stesso modo, il romanzo è ambiguo per quanto riguarda la cultura somala, ovvero è enigmatico nel processo di universalizzazione e nazionalizzazione di quest'ultima, come se Garane cercasse, da un lato, di considerare la Somalia come una nazione unita e, dall'altro, rafforzasse l'idea clanica e il ruolo della cultura nomade come dominante.⁴³ Questi due aspetti, spesso antitetici, possono essere ricondotti alla tradizione orale poiché, come ha analizzato Ali Mumin Ahad, quest'ultima gioca un ruolo fondamentale, a livello sociale, nel processo di costruzione identitaria e nazionale.⁴⁴ Il tentativo – non necessariamente riuscito – di far collimare ideologia clanica e ideali nazionali, potrebbe essere indagato ne *Il latte è buono* a partire dall'uso ricorrente di tre figure, appartenenti all'*oratura*, che costituiscono i nuclei simbolici del romanzo: il cammello, l'asino e il latte.

Il cammello assurge, nelle poesie orali della metà del xx secolo, quando cioè i primi movimenti anti-coloniali sorgono in tutto il paese, a simbolo della nazione somala durante il suo processo di indipendenza.⁴⁵ Questo uso metonimico viene visto da Ali Mumin Ahad come problematico, in quanto frutto di un processo di egemonia culturale interno alla Somalia; il cammello, emblema della cultura nomade, si è imposto come totalizzante a scapito della simbologia prodotta dall'*oratura* delle popolazioni agricole.⁴⁶ In altre parole, il gruppo socialmente dominante ha imposto la propria ideologia attraverso la formulazione di un discorso, inteso come quella serie di pratiche che formano l'oggetto stesso di cui si parla.⁴⁷

Questo aspetto è parzialmente recuperato da Garane, poiché il cammello è, come il *gabay*, simbolo della cultura nomade, però non più emblema unificante della nazione somala; infatti, rappresenta, secondo l'autore, uno dei due poli che la caratterizzano. L'altro polo, di conseguenza, è simboleggiato, come anticipato, dall'asino, associato alle comunità agricole della parte meridionale del paese, regione attraversata dai fiumi Giuba e Uebi Scebeli, tra i pochi ad avere un rifornimento costante di acqua durante tutto l'anno. Le favorevoli condizioni del suolo rendono questa zona una pianura fertile, adatta allo sviluppo della popolazione agricola. Come si nota dal romanzo, questo contrasto geografico è anche culturale e sociale. Lo stesso Garane spiega il valore simbolico di questi due animali in un'intervista rilasciata alla rivista «El Ghibli»:

⁴² BRIONI, *The Somali Within*, cit., pp. 65-66.

⁴³ Per quanto riguarda la cultura nomade: GARANE GARANE, *Il latte è buono*, cit., pp. 46, 48, 54-57, 61. Per l'importanza riservata ai clan: *Ibid.*, p. 77, 114, 124.

⁴⁴ AHAD, *Could Poetry Define Nationhood?*, cit., pp. 51-58.

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 53-54.

⁴⁶ ALI MUMIN AHAD, *Somali Oral Poetry and the Failed She-Camel Nation State. A Critical Discourse Analysis of the Deelley Poetry Debate (1979-1980)*, Peter Lang, Berna 2015.

⁴⁷ MICHEL FOUCAULT, *The Archaeology of Knowledge*, Routledge, Londra 2005, p. 54.

Volevo rappresentare i due poli della cultura somala: ho usato l'asino per certe tribù sedentarie del sud [...] Mentre ho usato il cammello per le tribù del nord e dell'occidente somalo. I somali sono discendenti dei nomadi e il nomade glorifica il cammello: se una donna è bella dicono che assomiglia a un cammello. La Somalia è stata vittima dello scontro del cammello e dell'asino: c'è stata una guerra civile e il cammello rappresenta i nomadi che si sono insediati nelle città che gli asini non volevano, perché erano portatori di una cultura clanica.⁴⁸

Il recupero di questo dualismo consente a Garane di non reiterare l'immagine del cammello femmina come metafora della nazione intera, e di introdurre anche l'asino nella simbologia nazionale. Questi due gruppi sociali si alternano ambigualmente nel romanzo come responsabili entrambi del fallimento della nazione; Gashan, una volta a Roma, analizza in retrospettiva il passato del suo popolo, affermando che: «La storia della Somalia» pensava [...] «è la storia della violenza dei pastori guerrieri. Ma Mogadiscio fu stuprata, violentata, distrutta dai guerrieri sedentari».⁴⁹

Se da un lato, quindi, *Il latte è buono* tenta di sciogliere il concetto di nazione nella figura del cammello, dall'altro rischia di ridurre la complessità della stratificazione sociale all'opposizione tra nomadi e sedentari. Semplificando le numerose dinamiche (linguistiche, di classe e di clan) che, insieme ad altri attori oltre alle popolazioni nomadi e sedentarie (come i somali di origine bantu), hanno contribuito al processo di costruzione – e fallimento – della nazione, il romanzo pone una questione identitaria problematica e irrisolta. Anche se Garane amplia lo spettro della rappresentazione delle comunità storiche somale citando la cultura agricola (l'asino) e quella nomadica (il cammello), la fine del romanzo, con il ritorno di Gashan a Mogadiscio, lascia aperte e contraddittorie interpretazioni sul futuro e sul ruolo dei somali ma sottintende, con la presenza di Kana e non di Shakhlan, che il punto di partenza potrebbe risiedere nel ripristino della società clanica tradizionale («È tempo di ricostruire il clan, poi la Somalia...Azania»)⁵⁰ Questa identità irrisolta, costruita sul rapporto dialettico tra il sé e la collettività e tra più lingue diverse, è un aspetto enfatizzato anche dalle allusioni fatte da Gashan al suo presunto status superiore in quanto nobile discendente della stirpe Gareen, appartenente al clan Ajuran, controbilanciate dalla sua coscienza nazionale (di somalo), di ex-soggetto colonizzato (italiano) e cosmopolita (francese, americano): «Gashan era della cultura dei cammelli, degli asini e di Dante».⁵¹

Il processo di decolonizzazione intrapreso da Gashan, il cui culmine è il ritorno a Mogadiscio e il conseguente insoluto dissidio identitario, è accompa-

⁴⁸ GIULIA GADALETA, *Letteratura della migrazione. Intervista a Garane Garane*, cit.

⁴⁹ GARANE, *Il latte è buono*, cit., p. 84.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 114.

⁵¹ *Ibid.*, p. 115.

gnato dalla presenza simbolica del latte e dalle numerose ripetizioni nel testo, tutte varianti del titolo. L'importanza conferita al latte è evidente dalla prima riga del romanzo e, ovviamente, dal titolo, forse una connessione o un omaggio a *Latte agrodolce* (1979) di Nuruddin Farah, come ha ipotizzato Brioni.⁵² Il latte, inoltre, potrebbe rimandare all'etimologia del nome 'somali' risalente – secondo la tradizione – alle popolazioni nomadi del nord; si ritiene, infatti, che il termine derivi dalle parole *soo maal* ("andare a mungere"). Tuttavia, nella regione meridionale, un'altra etimologia plausibile suggerisce che il termine derivi dalle parole *sa maal*, in cui *sa* significa "mucca".⁵³

La tradizione orale ha narrato le virtù del latte e le sue proprietà benefiche e nutritive, spesso collegandolo al cammello.⁵⁴ In Garane, il latte viene liberato dai riferimenti alla tradizione nomade, poiché non è specificamente associato al cammello ma, al contrario, si può considerare nella sua valenza universale, in quanto simbolo archetipico di vita. Le numerose ripetizioni della frase «Il latte è buono...» accompagnano la narrazione lungo i quattro capitoli come un filo conduttore emotivo, insieme ad un'altra reiterazione: «Camminava, camminava» riferito a Shakhlan, quando nel secondo capitolo vaga per le vie di una Mogadiscio in cui i luoghi e i costumi rimandano al lascito coloniale: Scuola Elementare Guglielmo Marconi, Via Roma, Corso Italia o Cinema Centrale.⁵⁵

Se al latte, nel primo e nel secondo capitolo, è attribuito l'aggettivo *buono*, da Gashan invece viene connotato negativamente, in quanto simboleggia, secondo il protagonista, la cultura e la società somale: «Il latte è buono come la pisciata di un asino!».⁵⁶ Al latte viene contrapposto, come emblema dell'italianità, il cappuccino. In questa fase di rifiuto della propria cultura, Gashan apprezza l'Italia comparandola alla Somalia con le dicotomie coloniali che associano civilizzazione vs. arretratezza, modernità vs. barbarie, alla prima e alla seconda rispettivamente. Il latte torna a essere buono quando Gashan comincia a sentire la sua inadeguatezza, in Italia, e la nostalgia della Somalia e, ancora, asseconda il suo stato d'animo quando torna a Mogadiscio, distrutta dalla guerra civile: «Il latte è amaro quando è fatto di polvere mescolata con acqua inquinata!».⁵⁷ Le ripetizioni con il continuo riferimento al *caano* operano a livello interculturale

⁵² BRIONI, *The Somali Within*, cit., p. 114.

⁵³ MOXAMED HAJI MUKHTAR, *Islam in Somali History*, cit., p. 19. ABDI M. KUSOW, *The Somali Origin: Myth or Reality*, in *The Invention of Somalia*, a cura di A. J. Ahmed, 1995; p. 85. A tal proposito, l'autrice Kaha Mohamed Aden, nel documentario *Somalitalia: Quattro vie per Mogadiscio*, utilizza la parola *so maal* nella prima accezione. In SIMONE BRIONI, GRAZIANO CHISCUZZU, ERMANNINO GUIDA (diretto da) *Somalitalia: Quattro Vie per Mogadiscio*, Kimerafilm, 38', Roma 2012.

⁵⁴ AXMED CALI ABOKOR, *The Camel in the Somali Oral Traditions*, Somali Academy of Sciences and Arts, Uppsala 1987, pp. 78-87.

⁵⁵ GARANE, *Il latte è buono*, cit., p. 45.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 64.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 124.

e interlinguistico, poiché associano un simbolo, indicativo di due culture (il latte), attraverso la lingua, l'italiano, che però permette di veicolare l'importanza dell'elemento stesso nel contesto somalo (da latte a cappuccino).

Conclusione

In questo articolo si è cercato di indagare il rapporto tra tradizione orale e scritta nel contesto somalo attraverso il romanzo *Il latte è buono*. Si è anche evidenziato come l'*oratura* non sia limitata all'uso stilistico e non rappresenti, semplicemente, le modalità di racconto tipiche dell'oralità. Al contrario, l'analisi ha evidenziato come sia necessario contestualizzare l'*oratura* somala, attraverso caratteristiche stilistiche, ruolo sociale e impianto tematico, per meglio cogliere il rapporto intertestuale con il romanzo. L'articolo ha cercato di dimostrare quali siano le affinità con la tradizione orale e il punto di partenza è stato l'affermazione di Garane circa il *gabay*, si è inoltre constatato che *Il latte è buono* attinge da un vasto repertorio di simboli presenti soprattutto nella poesia orale. Il primo capitolo *Nascita di una regina*, in particolare, è stato visto come un'arena in cui diverse voci, a volte contrastanti, dibattono e si confrontano. Come nelle poesie orali, il primo capitolo solleva questioni politiche e sociali e la controversia che ne segue e cerca di riprodurre il ruolo didattico della poesia e la sua caratteristica di elaborare un tema per discuterlo all'interno della comunità.⁵⁸ Inoltre, attraverso tre simboli-chiave (il cammello, l'asino e il latte), *Il latte è buono* problematizza, senza necessariamente risolverli, i concetti di identità e appartenenza del protagonista nei confronti della Somalia. Questi due temi, come si è dimostrato, sono stati due tra le maggiori questioni affrontate dalla poesia del periodo precedente e successivo all'indipendenza somala (1960).

Infine, l'idea sottostante a quest'analisi è che Garane, come altri scrittori postcoloniali, cerca di costruire un collegamento tra forme diverse all'interno di una trama intertestuale nella quale l'*oratura* non ha un ruolo detrattore rispetto alla letteratura, né quest'ultima è privilegiata in quanto forma scritta occidentale. Per questo motivo, l'analisi dei riferimenti alla tradizione orale non dovrebbe limitarsi allo studio delle loro tracce superficiali, per rimarcare l'africanità di un testo, ma andrebbe studiata a fondo, nella consapevolezza che una tradizione letteraria non si impone su un autore, ma è quest'ultimo a rievocarla, aggiornarla e reinventarla nel suo testo.

⁵⁸ ANDRZEJEWSKI, *Somali Literature*, cit., p. 340.

Oralità e scrittura: i due volti delle parole

a cura di

Teresa Cancro, Chiara De Paoli, Francesco Roncen, Valeria Russo

*al momento in cui questo libro è stato realizzato
lavorano in casa editrice:*

direttore: Luca Illetterati

responsabile di redazione: Francesca Moro

responsabile tecnico: Enrico Scek Osman

redazione: Valentina Berengo

amministrazione: Corrado Manoli,
Alessia Berton,
Andrea Casetti

PADOVA
UP

“Penso alla parola scritta [...] Scrivi una pagina perfetta ed è come cambiare il mondo o capirlo come mai era stato capito, tutto bisogna scrivere, quello che non riesci a scrivere è il caos, se un Dio esiste, solo lui riuscirebbe a capire tutto senza bisogno di scriverlo.”

(L. Di Ruscio)

In un noto saggio del 1982, W. J. Ong riscontra come la scrittura avesse «trasformato la mente umana più di qualsiasi altra invenzione». Il passaggio da una società orale a una di tipo chirografico ha in effetti determinato gli sviluppi più significativi del pensiero e delle civiltà. Radicalizzando gli estremi di tale riflessione, si è altresì giunti a considerare la parola come un fatto prettamente orale, rispetto al quale la scrittura, in tutte le sue forme, si sviluppa come “tecnologia” autonoma.

All'opposto di tali prospettive distintive, una visione d'insieme permette di evidenziare la fondamentale dipendenza e il contatto costante tra i due “volti delle parole”. Valutando differenti implicazioni prospettiche e metodologiche, l'insieme dei saggi raccolti in questo volume indaga le direzioni e i margini entro cui tale rapporto si rivela.

ISBN 978-88-6938-172-0



€ 16,00