

INCIPIIT

Dall'ombra al chiaro lume

L'enigma e le sue declinazioni
nella letteratura

a cura di F. Benvenuti, A. Chiodetti,
A. De Blasi, M. Zarantonello

con la collaborazione di F. Beghini,
S. Fortin, S. Giroletti, S. Moccia,
B. Righetti, B. Viscidi

PADOVA
UP

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

INCIPIT

Colloqui

INCIPIT

*è una collana di tesi di dottorato in
Scienze linguistiche, filologiche e letterarie*

Direttore scientifico

Rocco Coronato

Comitato Scientifico

ANGLISTICA-GERMANISTICA

Rocco Coronato

Maria Teresa Musacchio

Marco Rispoli

Lucia Boldrini (Goldsmiths, University of London)

Denis Renevey (Université de Lausanne)

Juliane House (Università di Amburgo/Hellenic American University)

Gisle Andersen (Norwegian Business School)

Marcella Costa (Torino)

Marco Battaglia (Pisa)

ANTICHIISTICA

Niccolò Zorzi

Francesco Citti (Università di Bologna)

Stephen Scully (Boston University)

ITALIANISTICA

Franco Tomasi

Simon Gilson (Oxford)

Matteo Residori (Sorbonne Nouvelle)

LINGUISTICA

Cecilia Poletto

Adam Ledgeway (University of Cambridge)

Sam Wolfe (University of Oxford)

ROMANISTICA

Alvaro Barbieri

Gabriele Bizzarri

Michele Cortelazzo

Alessandra Marangoni

Enrico Roggia (Ginevra)

Roberta Cella (Pisa)
Roman Sosnovski (Università Jagellonica di Cracovia)
Paola Cifarelli (Torino)
Julien Schuh (Paris-Nanterre)
Laura Scarabelli (Milano)
Félix San Vicente (Bologna)

SLAVISTICA

Donatella Possamai
Marcello Garzaniti (Firenze)
Gabriella Elina Imposti (Bologna)

SPETTACOLO

Elena Randi
Bent Holm (Copenhagen)
Tiziana Leucci (CNRS, Parigi)

La collana Incipit accoglie due serie distinte: le *Tesi*, selezionate fra quelle discusse all'interno del Dottorato in Scienze Linguistiche, Filologiche e Letterarie dell'Università di Padova e/o sotto la supervisione di docenti del Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari dell'Università di Padova (DiSLL); i *Colloqui*, gli atti dei convegni organizzati annualmente da allievi e allieve del Dottorato.

Per entrambe le serie la scelta delle pubblicazioni avviene mediante *peer review* e *double blind*.

La collana è finanziata dalla Commissione Ricerca Scientifica del DiSLL, con un contributo del Dipartimento di Scienze Storiche, Geografiche e dell'Antichità (DiSSGeA).

Prima edizione 2024, Padova University Press

Titolo originale Dall'ombra al chiaro lume. *L'enigma e le sue declinazioni nella letteratura*

© 2024 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

This book has been peer reviewed

ISBN 978-88-6938-373-1



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

Dall'ombra al chiaro lume

**L'enigma e le sue declinazioni
nella letteratura**

a cura di

F. Benvenuti, A. Chiodetti, A. De Blasi, M. Zarantonello

con la collaborazione di

F. Beghini, S. Fortin, S. Giroletti, S. Moccia, B. Righetti,
B. Viscidi.

PADOVA
UP

Indice

Premessa	11
Introduzione. L'enigma dopo la soluzione <i>Stefano Bartezzaghi</i>	17
L'enigma tra poesia e narrativa nella cultura letteraria greca e latina <i>Salvatore Monda</i>	31
Il pathos del nascosto. Senso e struttura dell'enigma in Eraclito <i>Luca Torrente</i>	49
Enigma ed esegesi nel Papiro di Derveni <i>Mathieu Réal</i>	69
Symposium' Use of the Written Text as an Enigmatical Device: The Example of <i>Aenig. 76 (Silex)</i> <i>Pierre Siegenthaler</i>	91
L'enigma come allegoria obscurior: il caso del Perlesvaus (Haut Livre du Graal) <i>Marco Francescon</i>	105
C'è del metodo in questa follia? Enigma e indovinelli in Burchiello <i>Matteo Bosisio</i>	149
«Qual Proteo novel cangio figura». L'indovinello barocco come rito iniziatico ludico <i>Sara Pasquet</i>	185
Il <i>neck riddle</i> e l' <i>anti-detective fiction</i> : scomparse irrisolvibili in Auster, Sciascia e Fowles <i>Aldo Baratta</i>	211

Le goût de l'énigme. Réécritures du roman policier dans la littérature française contemporaine <i>Christelle Reggiani</i>	247
Controinchieste e controsoluzioni <i>Marika Piva</i>	261

Premessa

Nelle tenebre oscure è il mio soggiorno;
ché se dall'ombre al chiaro lume passo,
tosto l'alma da me sen fugge, come

sen fugge il sogno all'apparir del giorno;
e le mie membra disunite lasso,
e l'esser perdo, con la vita e 'l nome.

Galileo Galilei, *Enimma*

Il volume che qui presentiamo raccoglie molti degli interventi proposti al convegno dottorale «*Dall'ombre al chiaro lume*». *L'enigma e le sue declinazioni nella letteratura*, svoltosi virtualmente nei giorni 20 e 21 maggio 2021 e organizzato nell'ambito del corso di dottorato in Scienze linguistiche, filologiche e letterarie dell'Università degli Studi di Padova. Queste pagine testimoniano, da un lato, la ricorrenza di una tappa ormai fissa, cara a dottorandi e giovani ricercatori di ogni parte d'Italia e dell'estero. Con l'incontro del 2021, infatti, il convegno dottorale del Dipartimento di Studi linguistici e letterari giunge alla sua terza edizione, configurandosi, specie all'indomani della pandemia, come un'occasione di aggregazione, incontro e confronto scientifico più che mai gradita e proficua. Dall'altro, invece, questa stessa pubblicazione sancisce un traguardo nuovo, con l'inaugurazione della serie «Incipit» per i tipi della *Padova University Press*. Il successo di questi appuntamenti e il fermento intellettuale che essi producono, crescenti di anno in anno, suggerivano da tempo di donare finalmente una degna veste editoriale ai risultati di questi lavori. L'obiettivo può dirsi raggiunto con questo volume: resta l'auspicio – fors'anche più importante – che esso sia il primo di una lunga serie.

Fin da principio, suscitare il dialogo attorno a un tema che permettesse di abbracciare ambiti di ricerca differenti, ma contigui, e che rispec-

chiasse in questo modo la multidisciplinarietà del corso di dottorato padovano non è apparso facile. La scelta, alla fine, è ricaduta sull'enigma, poiché esso – alla stregua del rapporto fra oralità e scrittura e del tabù, al centro dei convegni precedenti – è apparso tema di straordinaria duttilità, atto a riflessioni a tutto tondo su lingua e letteratura: teoriche, ma anche linguistiche e formali. Un termine, insomma, attorno al quale far convergere e interagire letterature di ogni epoca e lingua.

È del resto ciò che si evince immediatamente dai contributi qui raccolti, che dall'antichità classica spaziano fino a toccare i labili confini della postmodernità e dell'ipercontemporaneo: al volume hanno prestato il proprio apporto studiosi di letteratura antica e tardoantica greca e latina, di letteratura italiana medievale, moderna e contemporanea e delle letterature romanze e germaniche, privilegiando di volta in volta approcci storico-letterari, linguistici e comparatistici. La varietà degli interventi che si sono susseguiti nel corso del convegno ha permesso di esplorare il tema dell'enigma nella molteplicità ed eterogeneità delle sue implicazioni, all'insegna di un ricco dibattito interdisciplinare.

L'enigma non è stato colto semplicemente nella sua realizzazione immediata, quale forma espressiva ambigua la cui interpretazione – la soluzione – implica uno sforzo ermeneutico, talvolta inibito, da parte del ricevente, ma è stato interrogato nella sua realtà ontologica e considerato nelle sue radici antropologiche e nella sua funzione sociale – come indovinello ricreativo e coinvolgente o formulazione criptica il cui referente epistemico è condiviso dai membri di una cerchia ristretta –, oppure nella relazione tra oscurità verbale e verità filosofica, o ancora quale strategia narrativa, strumento di critica letteraria o base di legittimazione della lettura allegorica di un testo. Proprio il confronto tra diverse esperienze e metodi di ricerca ha permesso quindi di indagare il tema scelto con una chiave di lettura originale e da un'angolatura nuova, rivelando i punti di forza di un simile approccio, oggi sempre più frequente in ambito scientifico.

L'enigma, che è una costante trasversale alle letterature di tempi e luoghi assai differenti, risponde alla tensione della lingua letteraria a essere programmaticamente involuta, opaca e ambigua, difficile, più che (o forse, *oltre che*) oscura, in quanto la sua stessa ragion d'essere è la possibilità di trovare una decifrazione¹. Esso sembra avere tra i suoi scopi

¹ L'oscurità, al contrario della difficoltà, «non può né deve mai essere 'vinta' o 'superata'»; un enigma, invece, non è tale se non prevede la possibilità di una soluzione, di un

principali quello di creare una virtuale chiave d'accesso a un gruppo, a un pubblico, rigorosamente selezionato. Una delle sue peculiarità è quella di privilegiare la funzione performativa della lingua rispetto a quella comunicativa: al di là della natura religiosa, sapienziale o ludica, l'enigma si presenta sempre come sfida tra chi detiene un sapere e chi mira a ottenerlo, creando dunque un'asimmetria tra destinatario e destinatario. Il duello può risolversi con un rovesciamento delle gerarchie: talora penetrare il senso detenuto da uno o da pochi soltanto può significare entrare a far parte o essere ammessi a una cerchia ristretta, ovvero a un'élite culturale. Come ogni prodotto letterario, l'enigma ha due facce: quella plasmata dal suo autore, e quella decifrata dai ricettori. I contributi del convegno si sono quindi concentrati sui suoi aspetti tematici e formali, afferenti soprattutto alla sua produzione, e su quelli relativi alla sua ricezione, che toccano invece da vicino l'interprete e il superamento del dettato strettamente linguistico.

L'organizzazione interna dei contributi segue il filo rosso della storia secondo un criterio diacronico, che si sovrappone e in parte oscura l'originaria architettura in quadri tematici secondo cui erano state articolate le due giornate di studio, ma permette in compenso di apprezzare sviluppi e declinazioni del tema attraverso le varie epoche e culture.

Aprire il volume il contributo ad ampio respiro di STEFANO BARTEZZAGHI, incentrato sul meccanismo stesso dell'enigma e sulla sua ambivalenza, sia esso prodotto letterario o pratica ludica e disimpegnata, come quella del gioco enigmistico, vero e proprio fenomeno culturale. Si tratta di riflessioni di semiotica, il cui taglio interseca trasversalmente i punti nodali di una riflessione attorno alla nozione stessa di enigma, circoscrivendo al contempo l'oggetto dei lavori e aprendo così la pista agli specialisti delle singole discipline.

I contributi dedicati all'antichità classica introducono il lettore alla complessità dell'universo concettuale racchiuso all'interno del termine «enigma», già nei suoi antenati greci e latini, e offrono una panoramica sulla graduale affermazione dell'enigma come forma letteraria. Ciò si deve innanzitutto al saggio di SALVATORE MONDA, che ne offre un'approfondita analisi nella letteratura greca e latina. Partendo dagli indovinelli popolari, originariamente orali, e dalle gare di ingegno del passato miti-

superamento dell'ostacolo: esso è dunque senz'altro difficile, ma mai al punto da non sottendere una necessaria decifrazione. La citazione è tratta da Franco Fortini, *Oscurità e difficoltà*, in «L'asino d'oro», 1991, vol. 2/3, pp. 84-88.

co, l'autore mostra come l'enigma si conquistò gradualmente uno spazio proprio nella produzione letteraria, tanto nella poesia simposiale, quanto nella prosa narrativa e nelle raccolte epigrammatiche, fino a costituirsi come genere autonomo. L'ampia discussione di esempi tratti da fonti greche e latine mette in risalto non solo la duttilità tipologica di questa forma espressiva, ma ne indaga anche il contesto e il rapporto con il destinatario.

Dall'immagine enigmatica del «*pathos* del nascosto» di Giorgio Colli prende invece le mosse il contributo di LUCA TORRENTE per esaminare la nozione di *logos* di Eraclito. Nel pensiero del filosofo, non per nulla noto come «l'oscuro», il *logos* si traduce in un discorso enigmatico nel senso e nella struttura, capace di tenere insieme i contraddittori, come emerge dalla lettura dei frammenti 10, 93 e 56 DK, e diametralmente opposto al principio di non contraddizione parmenideo.

Eraclito, però, non è il solo a riconoscere nel verso poetico una potenza indecifrabile. MATTHIEU RÉAL, a tal riguardo, esplora il carattere ambiguo, propriamente *enigmatico*, accordato alla parola poetica dagli antichi: un'attitudine che – a ben vedere – è altresì premessa logica alla formazione e all'esercizio della pratica dell'allegoresi. Le sue pagine sono devolute all'analisi testuale del famoso Papiro di Derveni, un eccezionale reperto databile alla seconda metà del IV sec. a.C., tra i più antichi del suo genere. Nel testo ivi trasmessoci, l'autore dell'anonimo commento di V sec. a.C. a un poema orfico in esametri dichiara già nel preambolo l'assunto su cui si fonda la sua esegesi: la poesia è tutta enigmatica.

L'enigma poetico è al centro anche dello studio di PIERRE SIEGENTHALER, dedicato alla raccolta nota come *Aenigmata Symposii*. A partire dall'esame di *Aenig.* 76, lo studioso mostra come Simposio, scrittore nordafricano del IV-V secolo d.C., pur presentando i propri indovinelli sotto forma di intrattenimento orale, li concepisca come costruzione letteraria, la cui fruizione è sublimata nella codificazione scritta.

La relazione tra ambiguità letteraria e allegoresi torna nelle indagini di MARCO FRANCESCON, che applica il concetto di *allegoria obscurior*, mutuato da Quintiliano, al *Perlesvaus* (*Haut Livre du Graal*). Secondo l'autore molti episodi del romanzo antico-francese si reggerebbero su un'impalcatura allegorica. L'enigmatico esoterismo letterario che permea il *Perlesvaus*, però, si rivela disciplinato dai complessi meccanismi dell'allegoresi scritturistica. Così, solo al conoscitore delle tradizioni mistiche bretoni legate al Graal i secondi significati del romanzo diventano riconoscibili.

Quello di rivolgersi a una cerchia di iniziati è l'intento principale di Domenico di Giovanni, noto come Burchiello, e dei poeti italiani del Seicento, indagati rispettivamente da MATTEO BOSISIO e da SARA PASQUET. Il primo fornisce una lettura complessiva degli indovinelli "alla burchia", in cui l'allusione a oggetti quotidiani e l'uso di una lingua gergale dissimulano con disincantata e parossistica ironia un'erudizione di fatto ragguardevole unita a una notevole sperimentazione stilistica: il sonetto di Burchiello arriva così a riflettere su sé stesso in un gioco di *mise en abyme* metaletteraria. La seconda, invece, si occupa dei caratteri, delle valenze e dei canali di diffusione degli enigmi nel Seicento, quando la poetica barocca imponeva la composizione di testi capaci di sorprendere, portando molti autori a scrivere *calembour* e indovinelli. Il vasto *corpus* raccolto dalla studiosa illustra da una parte le differenze nella produzione enigmistica dei numerosi autori presi in esame (i quali hanno, di volta in volta, impiegato strategie differenti per divulgare i loro enigmi, in raccolte specificamente dedicate, oppure all'interno di opere di altro genere, in versi o in prosa), dall'altra il graduale cristallizzarsi di forme e temi nel corso del XVII secolo.

Chiudono il volume tre saggi incentrati sul romanzo poliziesco. Il primo, quello firmato da ALDO BARATTA, affronta il *neck riddle*, l'enigma impossibile perché ancorato all'esperienza personale e al sapere esclusivo di chi lo formula, costitutivamente atto a sconvolgere e spezzare la tensione gnoseologica. Sostenuto dall'analisi di tre casi di studio – la *New York Trilogy* di Paul Auster, *The Enigma* di John Fowles e *La scomparsa di Majorana* di Leonardo Sciascia –, l'autore ne vaglia i caratteri intrinseci e le funzioni in relazione all'*anti-detective fiction* postmoderna, genere narrativo che mette in discussione l'orizzonte epistemico umano e la natura stessa del reale, e in cui il *neck riddle* trova spazio d'elezione.

Se è vero del resto che è proprio la soluzione dell'enigma alla fine di un'indagine a rappresentare la rivelazione e quindi il fine stesso della narrazione di genere poliziesco, ciò non basta a spiegarne il significato estetico e il successo: CHRISTELLE REGGIANI propone, in questo senso, un esame complessivo della *detective story* nella letteratura francese contemporanea, dalla seconda metà del XX secolo all'inizio del XXI, a partire da una discussione preliminare della genesi del genere – il cui prototipo è riconosciuto nella novella *Duplici delitto nella Rue Morgue* di Edgar Allan Poe – e dei suoi aspetti precipui.

Alle volte, infine, l'enigma sta negli occhi di chi guarda. È questo il monito di Pierre Bayard, che invita il lettore a vestire i panni del detecti-

ve, ad accostarsi al testo con dubbio metodico e a tradurre la consultazione dell'opera in inchiesta. L'indagine, dunque, valica i confini del genere letterario e si fa oggetto e soggetto del lavoro critico di Bayard, nelle contrinchieste e controsoluzioni analizzate da MARIKA PIVA. Dopo aver brevemente ripercorso l'evoluzione formale del romanzo poliziesco, la studiosa si concentra sulla *critique policière* sviluppata dallo psicanalista francese in cinque saggi, pubblicati tra il 1998 e il 2021, e da lui stesso definiti romanzi polizieschi su romanzi polizieschi.

Quest'iniziativa scientifica, organizzativa ed editoriale è frutto della collaborazione e dello scambio tra tutti i dottorandi e le dottorande del XXXIV ciclo del corso di dottorato in Scienze linguistiche, filologiche e letterarie dell'Università degli Studi di Padova: Federica Beghini, Francesca Benvenuti, Annalisa Chiodetti, Alessandro De Blasi, Stefano Fortin, Stefania Giroletti, Sara Moccia, Beatrice Righetti, Yangyu Sun, Benedetta Viscidi, Marianna Zarantonello, Fatma Zayet. Ma sono molti coloro che hanno contribuito alla buona riuscita di questo progetto, ai quali siamo estremamente grati: tutti i relatori e le relatrici, gli autori e le autrici dei saggi qui raccolti; i *keynote speakers*, Stefano Bartezzaghi, Salvatore Mondà, Christelle Reggiani, Marika Piva, per la disponibilità e l'interesse dimostrati nei confronti di questa iniziativa e per il contributo originale apportato. Un sentito ringraziamento va inoltre ai professori e alle professoresse coinvolti nel comitato scientifico, Gianluigi Baldo, Sergio Bozzola, Geneviève Henrot, Cecilia Poletto, nonché al Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari, con l'Ufficio amministrativo e l'Ufficio tecnico e informatico, e al Dipartimento di Scienze Storiche, Geografiche e dell'Antichità. Per concludere, la nostra gratitudine al coordinatore del corso dottorale Rocco Coronato e al vicecoordinatore Franco Tomasi. Senza il loro incoraggiamento iniziale, tutto questo non avrebbe mai visto la luce.

Padova, maggio 2023

*Francesca Benvenuti,
Annalisa Chiodetti,
Alessandro De Blasi,
Marianna Zarantonello*

Introduzione. L'enigma dopo la soluzione

Stefano Bartezzaghi

*Università IULM di Milano
stefano.bartezzaghi@iulm.it*

Chimica della lingua

Tra le pagine, amatissime, di Primo Levi una assomma una quantità di motivi per essere – almeno ai miei occhi – speciale. È parte di un articolo pubblicato su *La Stampa* nel gennaio del 1981 e poi ritoccato e raccolto nell'*Altrui mestiere* (1985) sotto il titolo di *La lingua dei chimici, I*. Levi vi elenca i tre modi con cui i chimici si riferiscono alle sostanze con cui lavorano.

Il primo e più antico è quello di dar loro un nome, nome che nella tradizione faceva riferimento alla loro origine, cioè al “prodotto naturale” in cui una data sostanza era stata trovata, come per il carotene e l'asparagina. È anche il caso della benzina, come Levi spiega in un avventuroso *excursus* etimologico in cui annota anche la perfetta casualità della concomitanza fra il nome «benzina» e il cognome dell'inventore del motore a scoppio Karl Friedrich Benz.

Oltre che con i nomi, i chimici possono designare le sostanze impiegando formule gregge (come quella dell'acqua: H₂O) e formule di struttura (che sono diagrammi). I due modi hanno vantaggi opposti e opposti svantaggi. Le formule gregge sono lineari e quindi facili da trascrivere, ma forniscono la nuda lista degli atomi-ingredienti senza indicare come si combinano; le formule di struttura rappresentano bene la struttura della

molecola, ma sono bidimensionali e quindi richiedono un impegno grafico maggiore rispetto alla scrittura.

Per chiarire bene i difetti delle formule gregge Levi concede a sé e a noi una delle rare esibizioni della sua competenza enigmistica:

Come se un tipografo estraesse dalla cassetta le lettere *c, e, i, o, p, r, s, s*, e pretendesse di esprimere così la parola *cipresso*: il lettore non iniziato, o non aiutato dal contesto potrebbe anche “leggere” *processi* o *scopersi* o chissà quale altro anagramma.

Il senso generale del brano è che in ogni aggregato, più che gli elementi, conta il sistema delle loro relazioni: questo è il primo motivo per cui il brano mi piace molto.

Trovo poi notevole la naturalezza con cui Levi annota quella – diciamo così – solidarietà fra lettere ed elementi del mondo che è peraltro alla base anche di alchimia e mistica. Una sorta di bigotteria laica può far pensare che esista un'alternativa secca tra non fare caso a fenomeni del genere o votarsi fatalmente a una deriva irrazionale. Chimico militante dotato di una solida preparazione sia scientifica sia letteraria, Levi non trova invece nulla in contrario a registrarli e riportarli a una ragionevolezza alternativa: per esempio analogica, o giocosa.

Un'altra cosa che mi piace sono anche gli anagrammi alternativi che lui o non ha cercato o non ha voluto menzionare, ma su questo tornerai nel finale.

Scrittura

Per parlare di enigma vorrei però cominciare dal punto centrale: cioè la distanza che separa la composizione della molecola dell'acqua dalla formula greggia che pure la esprime. Abbiamo già visto che tale distanza è dovuta ai limiti della scrittura, poiché la sua linearità non consente di esprimere sinteticamente sia gli elementi sia le relazioni. Se non vogliamo disegnare ma scrivere, ci dobbiamo accontentare del grezzo elenco degli ingredienti.

Detto per inciso, la similitudine che Levi pone tra formula greggia e composizione tipografica non è di tipo proporzionale. Apparentemente è composta da quattro termini: (a) gli elementi di una formula greggia stanno (b) alla composizione effettiva della molecola come (c) l'insieme non ordinato delle lettere di una parola sta (d) alla parola. In realtà i termini sono però tre perché (a) e (c) coincidono: quelle di «cipresso» sono lettere

alfabetiche, ma anche le lettere di «H₂O» lo sono. Siamo sempre alle prese con i limiti della scrittura.

In ogni caso quando io dico «c, e, i, o, p, r, s, s» per intendere «cipresso», metto una certa distanza fra quel che dico e quel che intendo: e in quella distanza c'è già un enigma, un enigma che definirei del primo tipo.

Enigma e soluzione

All'enigma c'è la stessa sorte di concetti come «parola» e «segno»: peraltro possiamo considerarlo, l'enigma, una specie di rappresentante, o un'astrazione, o una messa in scena.

Per voi cosa è una parola? E un segno? E un enigma? Più in particolare: in che rapporto sta per voi la parola con il significato, il segno con il significato, l'enigma con la soluzione? «Parola senza significato» è per voi come dire: «Corpo senza vestiti», o come dire «Corpo senza arti»?

Se vi sembra un quesito bizantino me ne scuso. Per me prendere una decisione in merito ha una certa importanza analitica: nel discorso quotidiano possiamo usare le parole senza farci problemi, così come un astronomo non si farà scrupolo a dire che il sole sta per sorgere o calare. Ma quando di parole, segni o enigmi vogliamo parlare in modo almeno passabilmente tecnico allora ci vuole maggior cautela, perché diviene più importante, e anzi cruciale, evitare i trabocchetti.

Il caso di Alice

Sapete che a un certo punto di *Alice nel Paese delle meraviglie*, durante il fatale «tè del Cappellaio Matto», ad Alice viene sottoposto un indovinello a proposito di cosa possano avere in comune un corvo e una scrivania. Alice ci pensa, non trova una soluzione e dopo un po' la chiede al Cappellaio Matto, che le dice che la soluzione non c'è e l'indovinello era solo uno scherzo. Alice se ne scandalizza e ne deriva una baruffa tra lei e il Cappellaio.

L'episodio mi interessa per due motivi. Il primo è esterno al libro. Oltre ad Alice anche i lettori si sono ribellati e hanno sottoposto all'autore numerose "soluzioni" possibili. La più arguta dice che il corvo e la scrivania hanno in comune la circostanza per cui Edgar Allan Poe ha scritto sia sull'uno sia sull'altra. Carroll ha sempre dichiarato che si trattava *davvero* di un enigma senza soluzione, qualcosa detta a caso, ma i lettori non se

ne diedero per intesi. L'episodio mi pare lasciarci pensare che la soluzione non sia un organo estraneo all'enigma.

Il secondo motivo d'interesse è il bisticcio fra Alice e il Cappellaio, che verte sul tempo: Alice dice che bisognerebbe usarlo meglio anziché sprecarlo con indovinelli senza soluzione. Il Cappellaio reagisce irosamente, non controbatte, ma afferma che Alice non ha titolo di parlare del tempo, perché non lo conosce e lo tratta come un «it» mentre è invece un «he».

Enigma nel tempo

L'enigma infatti è – anche se non soprattutto – una faccenda di tempo. Non solo perché l'enigmistica è un passatempo, ma perché l'enigma intermette una scansione obbligatoria nella comunicazione. Algirdas Julien Greimas ha definito il cruciverba come un caso di «comunicazione differita», ma bisognerebbe aggiungere che il differimento è doppio: nell'enunciazione (il tempo dell'enunciatore non è quello dell'enunciataro), e nell'enunciato, che contiene esso stesso due temporalità distinte.

L'enigma toglie ogni illusione di «immediatezza», parola che ha due petali che non separerei: immediatezza come istantaneità nel tempo e immediatezza come mancanza di mediazione. L'enigma vuole tempo perché vuole mediazione e questo mi pare un altro ottimo motivo per iscriverci alla scuola per cui l'enigma non è il testo esposto a cui corrisponderà poi una soluzione, ma è il nesso fra l'esposto e la soluzione. Per questa scuola, un enigma senza soluzione non è un enigma. Questa è anche una differenza non delle meno rilevanti che c'è fra la struttura dell'enigma e il nesso domanda-risposta. L'analogia è invece possibile con segno e parola. Il segno è la relazione fra un significante e un significato; la parola è la relazione fra un significante verbale e un significato; l'enigma è la relazione tra un testo esposto e una soluzione. Un enigma che non ha soluzione è un falso enigma. Chiedersi cosa possa essere una soluzione senza enigma sarebbe più interessante.

L'enigma in tensione

Aver introdotto la variabile del tempo è utile a chiedersi se l'enigma possa essere una specie di clausola ritmica tra arsi e tesi. La relazione fra esposto e soluzione è il rapporto tra qualcosa che c'è e qualcosa che non c'è: un rapporto, quindi una tensione che si stabilisce. Pensiamo a certi usi del campo semantico della “soluzione”, oltre naturalmente all'uso

in chimica. Si *risolve* un giallo, ma si *risolve* anche la *suspense* e si *risolve* un'inarcatura armonica in musica.

La battuta di Alice sul tempo sprecato trova profondità proprio quando non la intendiamo più nel senso utilitaristico. Non si tratta di rimpiangere usi più proficui del tempo: si tratta del tempo interno a un gioco, la tensione innescata e non risolta.

Se definiamo l'enigma come una tensione – cognitiva? semiotica? – fra qualcosa che c'è e qualcosa che non c'è, allora nel cosiddetto enigma senza soluzione ciò che non c'è non è solo momentaneamente assente. Il testo esposto appare alludere a un testo nascosto solutorio che però è inesistente, o perlomeno introvabile (magari perché perduto, come in certi casi storici). L'enigma non chiude il suo cerchio, le sue ganasce: non è un enigma, ma una promessa non mantenuta.

Una digressione su nonsense e prosodia

Se pensiamo a testi come le poesie “metasemantiche” di Fosco Maraini («Il lonfo non vaterca né gluisce / e molto raramente barigatta [...]») o ai sonetti in lingua italiana “sosia” di Julio Cortázar («Simonetta, la fosca malintesa [...]») o al *Jabberwocky* di Lewis Carroll, vediamo che queste tendono all'umorismo, o come minimo al gioco. Possiamo fare l'ipotesi che tale connotazione ludica sia connessa alla prosodia, senza la quale la lingua inventata letteraria risulta invece inquietante, minacciosa quando non distopica.

Un altro prelievo da Primo Levi testimonia a favore di questa tesi. *Calore vorticoso* è un racconto enigmistico di Levi, forse il racconto più enigmistico della sua produzione e probabilmente anche di tutta la letteratura italiana. Il suo protagonista, Ettore, è una persona apparentemente come tutte, ma tra sé e sé coltiva una strana dote: costruisce frasi palindromiche anche complesse. Per esempio, entra in una riunione e si va sedere lontano a certe donne che gli stanno antipatiche, dopodiché commenta la situazione con il palindromo «Ettore evitava le madame lavative e rotte». Di questa sua segreta abitudine dice:

Non bevo, non gioco, fumo pochissimo, ma ho anch'io il mio vizio meno distruttivo di tanti altri, quello di leggere a rovescio. Non prendo l'eroina: scrivo frasi reversibili, avete qualcosa da obiettare? *Eroina motore in Italia – Ai latini erotomani or è.*

E conclude: «Ottimo, due decasillabi sonanti, e neppure del tutto insensati».

Tra il senso della prosa e il vincolo della scrittura enigmistica la prosodia media e rende sonante la parola giocosa ed enigmatica. Rime, isocolie, assonanze, ripetizioni delle filastrocche potrebbero avere la stessa funzione di chiusura della *consistency* testuale, alternativa al senso.

La narrazione dell'enigma

Noi siamo avvezzi a immedesimarci nei destinatari dell'enigma e quindi pensiamo che l'enigma *preceda* la soluzione, soluzione che potrebbe anche non arrivare mai. Non è arrivata la soluzione per i morti alle porte di Tebe, vittime civili – potremmo dire – della guerra fra Edipo e il suo ignoto passato; videro l'enigma, cioè il suo testo esposto, ma non la soluzione i pretendenti alla mano di Turandot; non è arrivata la soluzione per l'ex commissario Matthäi della *Promessa* di Friedrich Dürrenmatt, che pur aveva intuito la soluzione, ma non ne ebbe mai la prova.

Il poliziesco non è un enigma solo cognitivo, deve aver conseguenze pragmatiche: bisogna capire chi è il colpevole e acciuffarlo. Proprio la *Promessa*, dichiarata «*requiem* per il romanzo poliziesco» dal suo autore, contiene già nel suo titolo l'indicazione di un rinvio nel tempo. Il commissario dà mandato a sé stesso di risolvere l'enigma (per conto delle vittime) e lo farà con una scommessa sul tempo. Il racconto, infatti, non parla tanto dell'*enigma*, quanto *del tempo nell'enigma*: in particolare del divario fra il tempo biologico degli individui e il tempo logico del gioco.

Il romanzo poliziesco però non contempla il tema del tempo enigmatico soltanto nel suo "*requiem*", ma anche nella sua "nascita", e cioè nei racconti di Edgar Allan Poe con l'investigatore Auguste Dupin, e in particolare nella *Lettera rubata*, dove però la concezione dei tempi logici è lineare, e lo è sin troppo, come fa notare Jacques Lacan negli *addenda* del suo celebre seminario. In Poe, cioè, i protagonisti si comportano come pezzi degli scacchi e i perdenti perdono nella misura della loro insufficiente razionalità. Dupin è il più distaccato di tutti e vince innescando oltretutto, e genialmente, il tempo della vendetta. Il ministro infedele crederà di godere ancora del vantaggio ricattatorio del documento compromettente che pensa ancora in suo possesso e inevitabilmente preparerà la propria rovina: quando sarà troppo tardi per salvarsi scoprirà che l'arma del suo ricatto è stata sostituita con un messaggio beffardo.

Le due storie poliziesche, della nascita e del *requiem*, ci hanno mostrato così in estensione la temporalità interna dell'enigma. L'enigma è un sistema di significazione, cristallizza i due momenti di esposto e solu-

zione; il poliziesco è invece la storia narrata del processo di risoluzione. L'enigma precede la soluzione nella fabula risolutoria (ma non sempre nell'intreccio, come insegnano i telefilm del tenente Colombo). Il rapporto tra il tempo dell'enigma esposto e il tempo della soluzione non è però predeterminato. Per l'autore viene prima la soluzione. Karl Kraus diceva che «artista è colui che da una soluzione riesce ad arrivare a un enigma»: e la sua è la formulazione aforistica del principio formalista dell'*ostrane-nie*, o straniamento.

L'enigma del primo tipo

Siamo dovuti passare dall'enigma narrativo per osservare il ruolo della temporalità estesa. Finalmente ora approdiamo all'enigma linguistico vero e proprio, chiamando così l'enigma costituito da un testo in lingua verbale (un romanzo giallo non costituisce un enigma, ma lo narra).

Un caso classico di enigma linguistico è il sonetto di Galileo Galilei da cui proviene il titolo del nostro convegno. Ha la particolarità barocca di essere un enigma la cui soluzione è l'enigma, e paradossalmente ha per noi il vantaggio di manifestare con doppia evidenza le caratteristiche che ci interessano:

Vi leggo le quartine:

Mostro son'io più strano e più diforme
 Che l'Arpia, la Sirena o la Chimera;
 Né in terra, in aria, in acqua è alcuna fiera,
 Ch'abbia di membra così varie forme;

Parte a parte non ho che sia conforme,
 Più che s'una sia bianca e l'altra nera;
 Spesso di cacciator dietro ho una schiera,
 Che de' miei piè van rintracciando l'orme.

Sia come testo d'enigma, sia come enigma sull'enigma; sia nel suo significato linguistico, sia nel suo implicito enigmistico, il testo corrisponde perfettamente alla famosa definizione aristotelica dell'enigma: «Dire cose possibili unendo cose impossibili».

L'enigma vi si presenta infatti – anche parlando in prima persona – come un montaggio di parti incongrue, che non danno luogo a un'identità. Anche nell'enigma della Sfinge si stabiliva una contraddizione irrisolvibile tra l'aver una voce sola e un numero variabile di piedi. Sembra contestabile che questa caratteristica sia comune a tutti gli enigmi anti-

chi, ma comunque diciamo che un primo tipo di enigma si presenta per contrasti e nessi impossibili.

Il testo esposto dell'enigma di primo tipo non ha coerenza interna, non costituisce un'isotopia stabile, non si riferisce a qualcosa di plausibile e dunque, seguendo Aristotele, invita a un salto interpretativo, a essere preso come metafora o più in generale come tropo.

L'interpretazione metaforica fa passare dal non possibile al possibile, cioè dal marcato al non marcato. L'enigma della Sfinge descrive nel testo esposto un mostro che nella soluzione si rivela essere un uomo (grazie a una temporalizzazione), perché forse agli occhi di un mostro come la Sfinge a essere mostruoso è appunto l'uomo. Nell'universo semantico della Sfinge a essere marcata è la condizione umana: e viceversa. Ambientato su una frontiera, il colloquio tra Sfinge e Edipo si può leggere come l'enigma della reciproca mostruosità, dove Edipo – già patricida e presto incestuoso – dà mostra di intendere la mostruosità dell'uomo inteso come specie, in attesa di essere costretto a riconoscere la sua propria individuale.

Il primo tipo di enigma è quello che va dunque da un testo esposto non formato a un testo solutorio formato. È il *jig-saw* puzzle; è la formula greggia; sono le lettere del tipografo; è la scena del delitto nei polizieschi cosiddetti «della camera chiusa». Sono, questi, gli enigmi della consistenza testuale.

L'enigma di secondo tipo

Negli enigmi di secondo tipo, invece, non si va dall'impossibile al possibile, dal nonsenso al senso e dal marcato al non-marcato, dalla non-isotopia all'isotopia. Si va dal possibile al possibile, dal senso al senso, dal non-marcato al non-marcato, dall'isotopia all'isotopia. Sono gli enigmi non della consistenza ma dell'ambiguità testuale, in cui la dinamica di fondo non avviene tra non-essere ed essere, ma tra essere e apparire – usando «apparire» nel senso più pieno della parola.

Il testo esposto dell'enigma di secondo tipo è consistente, deve apparire come un testo perfettamente autonomo. Uno dei più famosi indovignelli dell'enigmistica italiana dice:

LA NONNA
Lavora d'ago sino a mezzanotte
per aggiustar le mutande rotte.

È il bozzetto perfettamente coerente e consistente di un personaggio: casomai dovremmo interrogarci a proposito della sua pertinenza. La domanda sollevata da questo testo, insomma, non è «che cosa vuol dire», ma è «perché ce lo dice»: e qui la prosodia e la rima assumono la loro funzione vicaria. Non si sa perché, ma è detto in versi e in rima e quindi va bene lo stesso.

Secondo le norme dell'enigmistica italiana il testo deve apparire con l'indicazione di genere «indovinello», e quindi l'enigmista sa che questa isotopia che trova il suo *topic* nel titolo ha un altro possibile *topic* nascosto, delineato per via di ambiguità semantica, con le risorse della polisemia e dell'omonimia. La distinzione fra queste due figure linguistiche è chiara solo in teoria: nella pratica spesso non si riesce davvero a decidere. Però: «lavorare» può avere soggetto sia umano sia meccanico; «ago» può essere quello della cucitrice o organo di diverse macchine; «mezzanotte» è indicazione oraria ma anche geografica (il nord); «mutande rotte» può essere il nesso sostantivo + aggettivo «biancheria intima sdrucita», sia il nesso aggettivo + sostantivo «tragitti navali da riprogettare».

Il componimento ha dunque un senso che chiameremo “positivo”, che corrisponde al *topic* «la nonna»; e un senso che chiameremo “negativo”, che corrisponde a un *topic* taciuto, che è la soluzione: «la bussola».

Questi due sensi vengono denominati dagli enigmisti rispettivamente “senso apparente” e “senso reale”. Si possono ravvicinare anche al “veicolo” e al “tenore” della metaforologia di Ivor Armstrong Richards.

Dimensioni testuali

L'enigma di primo tipo è a una dimensione: va dal non-essere testo all'essere testo. L'enigma di secondo tipo, secondo la tradizionale terminologia enigmistica, va da un senso che appare a un senso che è. Più precisamente si apre a una seconda dimensione oppositiva. Va da un senso che *appare* ma *non è* (perché non è definitivo) a un senso che è ma *non appare*: e non appare per due motivi, perché non è topicalizzato e perché è fondato sul lato più debole dell'anfibologia. Nell'ambiguità è rarissimo che senso positivo e negativo siano in perfetto equilibrio, come appare in certe cosiddette illusioni ottiche. Quelle frasi laboratoriali come «una vecchia porta la sbarra» difficilmente, situate in un contesto, possono realmente ingannare.

Così, nei termini del quadrato semiotico della veridizione, il senso che abbiamo detto “positivo” si caratterizza come una congiunzione di appa-

rire e non essere, quindi come menzogna; il senso negativo congiunge il non apparire con l'essere, come accade nel segreto. La risoluzione è il processo che fa passare da una menzogna a un segreto.

C'è enigma dopo la soluzione?

Anche questo mio discorso ha però un *topic* e ora siamo in grado di affrontarlo: l'enigma dopo la soluzione. Anche questo titolo è un po' enigmistico, perché oscilla tra due interpretazioni. La prima è genetica e rileva del fatto che per un autore l'enigma viene *dopo* la soluzione. La trama genetica è: elaboro una chiave, poiché mi accorgo all'improvviso dell'ambivalenza potenziale nell'espressione «mutande rotte», e penso che a far cambiare le rotte è la bussola, e quindi costruisco un testo che parla in chiaro di una rammendatrice e al coperto di una bussola. Ma «enigma dopo la soluzione» allude anche e soprattutto a ciò che succede all'enigma dopo che è stato risolto.

È venuto il momento di leggere le due terzine del sonetto di Galileo:

Nelle tenebre oscure è il mio soggiorno,
Che se dall'ombre al chiaro lume passo,
Tosto l'alma da me sen fugge, come

Sen fugge il sogno all'apparir del giorno,
E le mie membra disunite lasso,
E l'esser perdo con la vita, e il nome.

La metafora starei per dire "chiarissima" della luce e del buio è una metafora che George Lakoff chiamerebbe fondativa: la conoscenza è luce, l'ignoranza è tenebra. Quando arriva la luce, la tenebra non c'è più. La mamma accende la luce e il bambino non ha più paura. Gli si accende una "lampadina" mentale e lo studente comprende la materia oscura. Un lampo di genio illumina il *rebus* difficilissimo e il solutore lo ha risolto. Questo vuole ciò che chiamerei l'Illuminismo enigmistico. A suo favore si sono espressi autori che si sono meritati il tributo della nostra più doverosa reverenza.

Parlo di Jorge Luis Borges:

Dunraven, esperto in romanzi polizieschi, pensò che la soluzione del mistero è sempre inferiore al mistero. Questo partecipa del soprannaturale e finanche del divino; la soluzione, del giuoco di prestigio.

Parlo di Emily Dickinson:

L'enigma che riusciamo a indovinare
 In breve tempo poi cade in dispregio –
 Nulla vi è di più stantio
 D'una sorpresa di ieri –

Ma parlo anche della “dottrina della scala” di Ludwig Wittgenstein. Opporsi a titani di questa statura è certo un po' spericolato. Eppure io ho l'impressione che questa teoria valga solo per gli enigmi del primo tipo. Quando si va dal caos all'ordine, al caos non ci si vuole pensare più, anche se a mio modo di pensare questo è un grosso errore. Quando il tipografo ci dà quelle sue otto lettere e noi ricostruiamo la parola «cipresso» ci mettiamo l'animo in pace. Ma la parola giusta potrebbe anche essere «processi». L'anagramma da «cipresso» a «processi» non è più un enigma del primo tipo, ma è un enigma del secondo tipo. E chi ci può impedire di trovare un sinistro rintocco fra i processi e il cipresso, fra atti di giustizia più o meno sommaria e l'albero tipico dei cimiteri?

Casistica: la tensione ricostruita

Facciamo allora un po' di casistica, partendo dall'infanzia.

Il primo caso (primo per ontogenesi) di arsi e tesi, pieno e vuoto, essere e non essere registrato da Sigmund Freud è il famoso caso del rocchetto del “Fort / Da”. Non è che una volta che il rocchetto ricompare alla luce, visibile e risolto, il gioco sia finito: prosegue ciclicamente. Così come nell'infanzia si richiede che la favola sia ripetuta, possibilmente *ne varietur*; così anche fuori dall'infanzia non ci piace più tanto variare, ma vogliamo rivedere sempre gli stessi film, riascoltare le stesse canzoni, vedere le stesse serie. I bambini vogliono anche sentirsi ripetere gli indovinelli. Perché, se conoscono già la soluzione?

La tensione non si scioglie del tutto, è possibile che si ricostituisca: e l'enigma forse non è solo un gioco cognitivo ma è anche un gioco in qualche misura pragmatico. Ricostruire la soluzione è un'azione.

La non saturabilità dell'esposto

Il romanzo di Raymond Chandler *Il lungo addio* fa onore al suo titolo perché racconta appunto l'«addio» fra due personaggi, ma anche perché procrastina l'addio fra sé e il lettore proponendogli almeno tre finali, non

alternativi ma consecutivi. La complessa vicenda ha avuto una soluzione, ma gli enigmi che aveva posto erano più di uno, presentati in maniera talmente caotica che il lettore a un certo punto si è concentrato sul solo ramo principale e non si è accorto che la soluzione indicata non aveva saturato l'esposto. Oltre alla tensione ricostituita, dunque, dopo la soluzione può anche esserci il ritorno sulle altre potenzialità dell'esposto: dopo l'analisi, la catalisi di quanto dell'esposto è rimasto irrisolto.

La continua germinazione del senso

C'è almeno una terza possibilità.

In enigmistica le due isotopie devono essere separate al possibile, per esempio la nonna e la bussola. Ma sentendo questo indovinello, dopo essere pervenuti alla soluzione o comunque averla conosciuta, non si ha la sensazione che la nonna e la bussola siano come l'ombrello e, non a caso, la macchina da cucire che si incontrano sul tavolo anatomico? Perché ci sembrano incongrue, se il gioco è dichiaratamente fra due cose incongrue?

C'è stato un indovinellista, si chiamava Gianfranco Riva, che era un maestro della doppia isotopia. Un suo indovinello che si intitola *Disastrosa gita dopolavoristica*, di andamento fantozziano, dice:

(Si dice che nell'ente promotore
ci sia di mezzo il figlio del fattore).
Bene ordinati ed in fila per uno,
i dieci iscritti in cima alla montagna,
sotto ad un temporal quasi da favola,
furon mandati finalmente a tavola.
Poi, riportati a valle da un barbone,
finiron tutti sotto osservazione.

La soluzione sono i Comandamenti e i primi due versi riguardano la Trinità.

Un indovinello così fece un po' di scandalo, negli anni Settanta, perché pareva fortemente irriverente: descriveva Mosè come un «barbone», le tavole della Legge come una «tavola» da rifugio alpino, il rispetto dei comandamenti come l'«osservazione» clinica. Ma perché possa sembrare irriverente deve esistere una sorta di meccanismo predicativo, che sovrappone le due isotopie in controluce.

Questo meccanismo è naturalmente l'*ethos* della metafora: lo stesso per cui se io parlo dell'amore nei termini di una fiamma che brucia, con-

suma e riscalda, innesco effetti di senso del tutto diversi da quelli di quando ne parlo come di un viaggio (l'“andare insieme”).

Dopo la soluzione è possibile che aver visto qualcosa nei termini di qualcos'altro ci induca a stupore, fascinazione, disorientamento.

Poi, certo, parliamo di giochi, i giochi si fanno per gioco, e il gioco è bello se dura poco. Ma sbaglieremmo a pensare che la soluzione sia il disinnescare che paralizza l'ordigno, lo sabota, o l'innesco che lo distrugge in un'esplosione. Può essere così, può essere ritenuto essere così, ma ci sono enigmi in cui testo esposto e soluzione continuano a rimandarsi il pallino del senso, che continua a oscillare come accade nei paradossi logici, nelle litografie di Escher, negli indovinelli *koan* dello zen.

Due soluzioni da dare

Avevo lasciato dietro due questioni.

Gli anagrammi di Levi: fra le parole che si possono trovare con le lettere di «cipresso» c'è anche un termine di campo semantico enigmistico, *coprisse*; c'è un nome letterario, il deamicisiano *Precossi*, ma soprattutto c'è una parola-chiave della più alta letteratura leviana, parola presa in prestito da Dante: *percossi*.

Ultima questione.

Abbiamo detto che l'enigma senza soluzione è un impossibile. Si può avere un testo esposto che finge di essere un enigma, ma non ha soluzione (io lo chiamo “testo enigmatico”). Ma una soluzione senza testo esposto? Perceval per educazione non chiede il significato di uno strano corteo che osserva e, non avendo posto la domanda, non scioglie l'incantesimo del Castello del Re pescatore (C. Lévi-Strauss, *Le regard éloigné*, Plon, Paris 1983).

È sempre la domanda di senso a trovare in ogni cosa la soluzione di un enigma.

Infatti di fronte a qualsiasi elemento ed evento del mondo ci si può certo chiedere quale sia la soluzione del suo enigma. L'enigmista fa diversamente: si chiede di quale enigma quella sia la soluzione.

Bibliografia

- BARTEZZAGHI, S., *Una telefonata con Primo Levi*, Einaudi, Torino 2012.
 BARTEZZAGHI, S., *Parole in gioco. Per una semiotica dei giochi verbali*, Bompiani, Milano 2017.

- BORGES, J.L., *Abenjacán el bojarí, muerto en su laberinto*, in ID., *El Aleph*, Losada, Buenos Aires 1949; trad. it. di F. Tentori Montalto, *L'Aleph*, Feltrinelli, Milano 1959.
- CARROLL, L., *Alice's Adventures in Wonderland*, Macmillan, London 1856; trad. it. di M. d'Amico, *Alice nel paese delle meraviglie*, in *Alice*, Bur, Milano 2010.
- CHANDLER, R., *The Long Good-bye*, Houghton Mifflin, Boston 1953; trad. it. di G. Pannofino, *Il lungo addio*, Adelphi, Milano 2022.
- CORTÁZAR, J., *In Italico Modo*, a cura di V. Magrelli, l'Indice dei libri, 11/1993.
- DICKINSON, E., *The Riddle We Can Guess*, [1870], trad. it. di M. Bulgheroni, *L'enigma che riusciamo a indovinare*, in *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 1997, pp. 1236-1237.
- DÜRRENMATT, F., *Das Versprechen*, Diogenes Verlag, Zürich 1958; trad. it. di S. Daniele, *La promessa*, Einaudi, Torino 1975.
- FREUD, S., *Jenseits des Lustprinzips*, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Vienna 1920; trad. it. di R. Colorni, A.M. Marietti Solmi, *Al di là del principio di piacere*, Boringhieri, Torino 1977.
- GREIMAS, A.J., *L'écriture cruciverbiste*, in *To Honor Roman Jakobson: Essays on the Occasion of his Seventieth Birthday, 11 October 1966*, I, Mouton, The Hague-Paris 1967, pp. 799-815; rist. in GREIMAS, A.J., *Du sens. Essais sémiotiques*, Éditions du Seuil, Paris 1970, pp. 285-306; trad. it. di S. Agosti, *Del senso*, Bompiani, Milano 1974.
- LEVI, P., *L'altrui mestiere*, Einaudi, Torino 1985.
- LEVI, P., *Calore vorticoso*, «La Stampa-Tuttolibri», 12 agosto 1978; rist. in ID., *Opere*, 3 voll., *Racconti e saggi*, III, Einaudi, Torino 1990, pp. 471-474.
- LÉVI-STRAUSS, C., *Le regard éloigné*, Plon, Paris 1983; trad. it. di P. Levi, *Lo sguardo da lontano*, Einaudi, Torino 1984.
- MARAINI, F., *Le fànfole*, De Donato, Bari 1966.
- POE, E.A., *The Purloined Letter*, [1845]; trad. it. di G. Manganelli, *La lettera trafugata*, in *Racconti*, Einaudi, Torino 1991.

L'enigma tra poesia e narrativa nella cultura letteraria greca e latina*

Salvatore Monda

*Università degli Studi del Molise
salvatore.monda@unimol.it*

Questo lavoro affronta il tema del riuso intenzionale nelle letterature classiche di un'antica e diffusa pratica sociale: la proposizione e lo scioglimento di enigmi e indovinelli, in un contesto di sfida e gara dell'intelletto. Il problema che si pone allo studioso è l'impossibilità di distinguere con certezza il prodotto di una consapevole attività letteraria dalla testimonianza scritta di un contesto popolare originario.

This paper deals with the question of the intentional reuse in classical literature of an ancient and widespread social practice: the posing and solving of riddles in a context of intellectual challenge and competition. The problem facing the scholar is the impossibility of distinguishing with certainty between the product of conscious literary activity and the written testimony of an original popular context.

Indovinelli, Enigmi, Vita di Esopo, Sinfosio, Pindaro, Callimaco.

L'esplicito riferimento alla cultura letteraria presente nel titolo può forse risultare un po' stonato se si considera la particolare natura di un genere, come quello degli indovinelli, che non è facile contenere entro determinati confini tipologici. Molto prima di evolversi in una specifi-

* Ringrazio il comitato scientifico e organizzatore per avermi invitato a prendere parte a questo convegno: è stato per me un onore e un privilegio partecipare a una iniziativa ideata da tanti giovani e promettenti studiosi. – I testi citati sono sempre accompagnati da una mia traduzione “di servizio”.

ca varietà all'interno del genere epigrammatico l'enigma rappresenta un motivo, un registro espressivo, uno stile compositivo totalmente privo di autonomia¹: la poesia greca – soprattutto lirica e teatrale – è disseminata di veri e propri indovinelli oppure fa uso di un linguaggio oscuro ed enigmatico; e anche la narrativa di finzione talvolta ricorre a questo particolare espediente. In alcuni casi – mi riferisco alla *Vita Aesopi* e alla *Historia Apollonii regis Tyri* – gli enigmi sono impiegati come parte costitutiva della narrazione o come momento centrale nello sviluppo della trama. Ma un vero e proprio γρίφος si trova anche nell'episodio della cena di Trimalchione di Petronio (§ 58)²; e pure la *sors* dei sacerdoti della dea Sira nel nono libro delle *Metamorfosi* di Apuleio (§ 2) può essere assimilata a una specie di indovinello³.

In un precedente lavoro dedicato a questo argomento avevo concentrato la mia attenzione in senso opposto alla presente ricerca, provando a indagare le possibili tracce di indovinelli popolari antichi nelle nostre fonti letterarie⁴. In entrambi i casi il problema di fondo che si presenta a chi conduce questo tipo di indagini è il medesimo: una distinzione tra *Volksrätsel* e *Kunsträtsel* soprattutto per i classicisti non è un'operazione agevole perché la tradizione orale è fatta solo di tracce e di testi sommersi⁵. Gli indovinelli hanno un'origine antichissima e rappresentano, insieme a proverbi e favole, un momento fondamentale della tradizione sapienziale non solo in ambito indoeuropeo⁶. In origine all'interno di una

¹ A questo proposito mi piace ricordare un bel saggio di N. FRYE, *Charms and Riddle*, in N. FRYE, *Spiritus Mundi. Essays on Literature, Myth, and Society*, Indiana University Press, Bloomington-London 1976, pp. 123-147, in cui lo studioso, riferendosi agli incantesimi ed enigmi che in letteratura tardano a realizzarsi come generi veri e propri, preferisce per loro la definizione di «generic seeds or kernels, possibilities of expression sprouting and exfoliating into new literary phenomena» (p. 123).

² Si vedano S. BETA, *Il labirinto della parola. Enigmi, oracoli e sogni nella cultura antica*, Einaudi, Torino 2016, p. 104; S. MONDA, *Gli indovinelli letterari antichi come testimonianza di contesti ludici e agonali*, «Enthymema. Rivista internazionale di critica, teoria e filosofia della letteratura», 2019, XXII, pp. 391-400: 397 e sg.

³ Si veda S. MONDA, *Beyond the Boundary of the Poetic Language: Enigmas and Riddles in Greek and Roman Culture*, in *Submerged Literature in Ancient Greek Culture. Beyond Greece: The Comparative Perspective*, ed. by A. Ercolani, M. Giordano, De Gruyter, Berlin-Boston 2016, pp. 131-154: 150.

⁴ S. MONDA, *Gli indovinelli letterari antichi*, cit.

⁵ Per il concetto di letteratura sommersa, non necessariamente destinata alla trasmissione orale, si veda L.E. ROSSI, *L'autore e il controllo del testo nel mondo antico*, «Seminari romani di cultura greca», 2000, III, pp. 165-181; poi in ID., *Κηληθμῶ δ' ἔσχοντο. Scritti editi e inediti*, III, *Critica letteraria e storia degli studi*, De Gruyter, Berlin-Boston 2020, pp. 122-140.

⁶ Con la favola (αἴτιος) l'enigma condivide anche lo stesso etimo: si veda P. COBETTO GHIGGIA, Αἴτιος e αἰτιύμια nella Grecia classica, in *Ainigma e griphos. Gli antichi e l'oscurità*

comunità l'enigma si manifesta come momento di una gara, una competizione dell'intelletto, ciò che è attestato ancora in tempi moderni presso alcune società analizzate da antropologi finlandesi e americani particolarmente attivi in questo settore di studi⁷.

Per le società antiche abbiamo diverse testimonianze di simili contese, che le fonti fanno risalire a epoche molto arcaiche, o che s'inquadrano talvolta in un'età senza tempo, proprio come accade nel mondo acronico delle fiabe, dove tra l'altro la gara spesso si traduce in un vero e proprio *neck-riddle*, la proposizione di un indovinello che si conclude con la morte di uno dei contendenti. Tale pratica è antichissima, come prova il gran numero di esempi che è possibile rinvenire nella tradizione filosofico-religiosa vedica, in cui generalmente i quesiti postulano immagini simboliche piuttosto che risposte concrete⁸; gli enigmi di questo tipo, inoltre, presentano per lo più soluzioni di argomento cosmologico, sull'origine e la fine delle cose, o riguardano la trascendenza e l'essere umano. In ambito culturale greco il primo pensiero va all'indovinello della Sfinge, naturalmente, che con ogni probabilità è uno dei più antichi che siano mai stati concepiti da quella società. Ma in Grecia una sfida dell'intelletto che ha per epilogo la morte di uno dei contendenti è attestata anche in contesti non propriamente legati a tematiche filosofiche e dottrinali: è ben noto, ad esempio, l'episodio nel quale dei pescatori (o dei ragazzi, a seconda delle versioni) propongono a Omero un indovinello: «Quello che abbiamo preso lo lasciamo, quello che non abbiamo preso lo portiamo». La soluzione è 'i pidocchi'. Il poeta non riesce a risolvere il quesito e ciò gli sarà fatale, poiché morirà per il dolore⁹. Una sorte simile a quella toccata

della parola, a cura di S. Monda, ETS Edizioni, Pisa 2012, pp. 81-97.

⁷ Si veda ad esempio il bel lavoro di E. KÖNGÄS MARANDA, *Theory and Practice of Riddle Analysis*, «Journal of American Folklore», 1971, LXXXIV, pp. 51-61. Il saggio di T.A. BURNS, *Riddling: Occasion to Act*, in *Riddles and Riddling*, ed. by E. Köngäs Maranda, «The Journal of American Folklore», 1976, LXXXIX, pp. 139-165, si segnala anche per i numerosi riferimenti bibliografici nelle note. Si veda, inoltre, anche il volume di A. KAIVOLA-BREGENHØJ, *Riddles. Perspectives on the Use, Function, and Change in a Folklore Genre*, Suomen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2001 («Studia Fennica Folkloristica», 10).

⁸ Si vedano quelli raccolti e discussi in D. BHAGWAT, *The Riddle in Indian Life Lore and Literature*, Popular Prakashan, Bombay 1965, pp. 37-42; L. STERNBACH, *Indian Riddles. A Forgotten Chapter in the History of Sanskrit Literature*, Vishveshvaranand Vedic Research Institute, Hoshiarpur 1975, pp. 23-25; S.E. LINDQUIST, *Literary Lives and a Literal Death: Yājñavalkya, Śākalya, and an Upaniṣadic Death Sentence*, «Journal of the American Academy of Religion», 2011, LXXXIX, pp. 33-57.

⁹ Si veda G. COSTA, *Sugli enigmi indeuropei, ovvero: prodrumi di etnolinguistica della metacognizione nell'Eurasia protostorica e nella grecità arcaica*, in *Ainigma e griphos*, cit., pp. 47-68: 54, 61 e sg.; S. BETA, *Il labirinto della parola*, cit., pp. 12-17. L'episodio è attestato da molte fonti, da ARISTOTELE, *De poetis*, frag. 8 Ross, a ERACLITO, fr. 56 Diels-Kranz, *Cer-*

all'indovino Calcante, sconfitto da Mopso nel duello sapienziale narrato, tra gli altri, da Esiodo¹⁰.

Queste gare dell'intelletto, come ho detto, nelle nostre fonti sono associate a situazioni ed episodi collocati nei tempi remoti del mito, o comunque in epoche di definizione cronologica assai vaga. Eppure la pratica di proporre e risolvere enigmi appartiene anche alla fase storica della società greca. Tale pratica trova il suo ambiente naturale di diffusione e sviluppo nell'istituzione del simposio arcaico (la prima attestazione della parola γρῖφος è collegata proprio al simposio e si trova nelle *Vespe* di Aristofane)¹¹. Quindi, prendendo in esame la poesia simposiale, potremmo supporre di trovarci di fronte ai primi esempi di γρῖφοι ascrivibili con certezza a una vera e propria produzione letteraria. Se non fosse, però, che nelle epoche in cui lo spazio della letteratura è determinato da un'occasione, il confine tra popolare e letterario risulta a volte piuttosto evanescente. In alcuni casi si può persino considerare il medesimo testo da due punti di vista differenti: quello del prodotto di una consapevole attività letteraria e quello della testimonianza scritta di un contesto popolare originario¹². È quanto accade anche in ambito narrativo. La cosiddetta *Vita Aesopi*, ad esempio, fa riferimento a un personaggio – il noto favolista –

tamen Homeri et Hesiodi, 321-335, *Anthologia Palatina*, 9. 448 e 14. 65, ecc. L'indovinello compare anche in una iscrizione di Pompei: si veda G. BEVILACQUA, G. RICCI, *Obscure inscribere: enigmi e indovinelli epigrafici*, in *Ainigma e griphos*, cit., pp. 125-150: 128 e Tav. 1.

¹⁰ *Melampodia* fr. 278 Merkelbach-West = 214 Most. Si veda S. BETA, *Il labirinto della parola*, cit., pp. 9-12. Sul frammento esiodico si veda anche G. BURZACCHINI, *Calcante, Mopso e la conta dei fichi (in margine a Hes. fr. 278 M.-W. e [Apollod.] Epit. 6,3)*, «Eikasmos», 2020, XXXI, pp. 9-14.

¹¹ ARISTOFANE, *Le vespe* 15-23. Si vedano E. COOK, *Enigmas and Riddles in Literature*, Cambridge University Press, Cambridge 2006, p. 24; S. MONDA, *Enigmi e indovinelli nella poesia scenica greca e latina*, in *Ainigma e griphos*, cit., pp. 99-124: 106 e sg.; Id., *Beyond the Boundary of the Poetic Language*, cit., pp. 139-141; Id., *Gli indovinelli letterari antichi*, cit., pp. 396 e sg.

¹² Il problema del saggio di Archer TAYLOR, *The Literary Riddle Before 1600*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1948, consiste nella eccessiva fiducia riposta nelle caratteristiche distintive individuate dallo studioso, che pure era ben consapevole della difficoltà di separare il materiale di natura popolare da quello di provenienza letteraria. In ogni caso quel lavoro rappresenta pur sempre un importante punto di partenza per le ricerche sugli indovinelli e uno dei più maturi tentativi di riflessione sull'origine di questo genere di testi. Per lo studio e la definizione degli enigmi letterari si vedano anche i lavori di D.G. BLAUNER, *The Early Literary Riddle*, «Folklore», 1967, LXXVIII, pp. 49-58; R.D. ABRAHAMS, *The Literary Study of the Riddle*, «Texas Studies in Literature and Language», 1972, XIV (1), pp. 177-197; D. PAGIS, *Toward a Theory of the Literary Riddle*, in *Untying the Knot. On Riddles and Other Enigmatic Modes*, ed. by G. Hasan-Rokem, D. Shulman, Oxford University Press, Oxford 1996, pp. 81-108; E. COOK, *Enigmas and Riddles in Literature*, cit.; S. BETA, *Il labirinto della parola*, cit., pp. 116-141.

la cui nascita si faceva risalire intorno al 620 a.C.: la sua abilità nel porre e risolvere quesiti e veri rompicapi ci riporta a una tradizione sapienziale e popolare molto antica. Tuttavia le redazioni giunte fino a noi sono riadattamenti tardi di racconti in cui probabilmente convergono materiali narrativi eterogenei¹³.

Indovinelli ed enigmi, poi, erano diffusi presso tutte le popolazioni indoeuropee e così anche i Latini – sebbene in maniera meno evidente dei Greci – conobbero nella loro cultura episodi di sfide dell'intelletto all'interno di situazioni dai contorni fiabeschi che facevano parte del patrimonio orale della comunità. L'episodio narrato da Tito Livio (1, 56) di Bruto, considerato da tutti solo uno sciocco, ma che fu l'unico in grado di sciogliere l'enigma dell'oracolo di Delfi dando così l'avvio alla caduta dei Tarquini e alla nascita della repubblica, ne è un esempio¹⁴: la situazione presenta toni tra il mitico e il fiabesco, sebbene la narrazione liviana tenda a sfumare queste caratteristiche. I racconti di folklore sono pieni di personaggi simili: basta sfogliare le fiabe popolari di Calvino. E anche Esopo è tra questi: Bruto, come Esopo, ha difetti fisici e ha problemi nell'uso della parola: per Esopo sarà l'intervento della dea Iside a donargli l'eloquio, mentre per Bruto la sua incapacità di parlare correttamente si rivelerà solo una finzione. Quindi, se da un lato personaggi come Esopo e Bruto appaiono legati a un preciso tipo folklorico, dall'altro lato non bisogna

¹³ Si tratta di una specie di romanzo, anonimo, di I-II secolo d.C., che ripropone tradizioni molto antiche relative alla vita del noto favolista greco. Ci è giunto in due redazioni principali W e G, cui va aggiunta una terza, la Planudea, che è sicuramente una rielaborazione più recente (rinvio alle pagine introduttive dell'edizione di F. FERRARI (a cura di), *Romanzo di Esopo*, Rizzoli, Milano 1997, pp. 41-45). Nella prima parte dell'opera il protagonista, di condizione servile, mostra in varie situazioni la sua particolare arguzia e soprattutto la capacità di districarsi facilmente tra gli enigmi (fondamentale il saggio di I. KONSTANTAKOS, *Aesop and Riddles*, «Lexis», 2010, XXVIII, pp. 257-290). Ai paragrafi 101-123, tuttavia, la storia prende una piega differente e le vicende di Esopo si sovrappongono a quelle di un altro noto personaggio. Gli episodi, infatti, dal punto in cui il protagonista lascia il suo padrone Xanto e l'isola di Samo per recarsi in viaggio a Babilonia presso il re Licurgo e poi in Egitto presso il faraone Nectanabo (entrambi nomi inventati), sono ricalcati sulla storia di Ahiqar, gran visir di Assiria nel VII secolo a.C., che è narrata in un apocrifo dell'Antico Testamento scritto in aramaico e in versioni successive (si veda R. CONTINI, C. GROTTANELLI (a cura di), *Il saggio Ahiqar. Fortuna e trasformazioni di uno scritto sapienziale. Il testo più antico e le sue versioni*, Paideia, Brescia 2005 [«Studi biblici», 148]). Il personaggio di Esopo in questa sezione subisce una notevole metamorfosi. E cambia di nuovo dopo, quando nei paragrafi 124-142 si reca a Delfi. Qui la sua abilità nel porre o risolvere enigmi si tramuta in abilità favolistica e così ricorda maggiormente il personaggio della tradizione, che difatti muore a Delfi.

¹⁴ Si veda M. BETTINI, *Le orecchie di Hermes. Studi di antropologia e letterature classiche*, Einaudi, Torino 2000, pp. 53-105.

trascurare l'ampio margine di rielaborazione letteraria intervenuta nelle testimonianze scritte giunte fino a noi.

Pur con queste premesse, siamo comunque in grado per alcuni testi di selezionare in maniera più o meno agevole un buon numero di casi di impiego (o riuso) colto della pratica enigmistica in letteratura. Mi limiterò a qualche esempio, concentrandomi – almeno per quel che attiene alla poesia greca – sui momenti che precedono le raccolte epigrammatiche e lo sviluppo dell'enigma come genere autonomo¹⁵.

Quando parliamo di indovinelli ed enigmi il nostro pensiero va immediatamente a una domanda a trabocchetto o a un'espressione enigmatica. Così facendo, però – come ben sanno i linguisti e gli studiosi del folklore impegnati in ricerche sugli indovinelli¹⁶ –, trascuriamo il quadro complessivo di un simile atto comunicativo, nel quale occupano un posto preminente anche la risposta al quesito e lo scioglimento dell'enigma, nonché la situazione che si può creare in caso di mancata soluzione. L'espressione coniata nel mondo anglosassone, *riddling session*, è a mio modo di vedere perfetta perché comprende tutte le fasi. Nella produzione letteraria troviamo rappresentato sia l'intero contesto di una gara enigmatica, sia solo la proposizione di una domanda o l'uso di una espressione enigmatica per le quali il destinatario è chiamato a proporre una soluzione.

Un testo letterario si impone come tale soprattutto quando mette in risalto una piena consapevolezza delle regole di composizione proprie del suo genere, unita talvolta alla capacità di stravolgere quelle regole o di metterle in gioco. Questo può accadere anche in quei testi che – in parte o in tutto – suggeriscono la rielaborazione di un racconto popolare, o in quelli che paiono esibire una sorta di travestimento da prodotto extraletterario. Così il tema dello sciogliere – λύειν, *solvere*, con tutta la gamma dei loro composti e sinonimi – può dar vita a un *Witz* basato sul significato letterale e il significato metaforico del verbo. È quanto accade, ad esempio, proprio in un passo della *Vita Aesopi*, tratto dalla prima parte, quella più ricca di enigmi da risolvere: il protagonista ha fatto infuriare per l'en-

¹⁵ Me ne sono occupato nell'Introduzione ad *Ainigma e griphos*, cit., pp. 15 e sg. Pregevole la trattazione di J. KWAPISZ, *Were There Hellenistic Riddle Books?*, in *The Muse at Play. Riddles and Wordplay in Greek and Latin Poetry*, ed. by J. Kwapisz, D. Petrain, M. Szymański, De Gruyter, Berlin 2013 («Beiträge zur Altertumskunde», 305), pp. 148-167; poi anche Id., *When Is a Riddle an Epigram?*, in *Dialect, Diction, and Style in Greek Literary and Inscribed Epigram*, ed. by E. Sistakou, A. Rengakos, De Gruyter, Berlin-Boston 2016 («Trends in Classics, Supplementary Volumes», 43), pp. 151-171.

¹⁶ Si vedano, ad esempio, D. BEN-AMOS, *Toward a Definition of Folklore in Context*, «Journal of American Folklore», 1971, LXXXIV, pp. 3-15; T.A. GREEN, W.J. PEPICELLO, *The Folk Riddle: A Redefinition of Terms*, «Western Folklore», 1979, XXXVIII, pp. 3-20.

nesima volta il suo padrone, il filosofo Xanto, che l'ha messo ai ceppi. Ma ora Xanto si è pentito poiché si è impegnato pubblicamente a interpretare un σημεῖον¹⁷; non essendo in grado di farlo, ha bisogno dell'aiuto di Eso-
po. Cito dalla *Vita Aesopi* G par. 83¹⁸:

καὶ εἰσῆγει οὖν εἰς τὸν ἴδιον οἶκον, καὶ φησι “μέλλω πάλιν Αἰσώπου χάριν ἔχειν, ὥστε τὴν τοῦ σημείου λύσιν λαβεῖν.” εἰσελθὼν οὖν φησὶν “κάλεϊ τὸν Αἰσώπων.” καὶ εἰσῆλθεν δέσμιος. ὁ δὲ Ξάνθος λέγει “λύσατε αὐτόν.” Αἰσώπος λέγει “οὐ βούλομαι λυθῆναι.” Ξάνθος· “ἀλλὰ λύω σε ἵνα καὶ σύ τι λύσης”. Αἰσώπος· “οὐκοῦν ἰδίας μου χρείας ἔνεκα λύεις με.” Ξάνθος λέγει “παῦσαι, Αἰσώπε, [τὸ λεγόμενον ἐπίλυσον]”¹⁹ λῆξον τῆς ὀργῆς.” Αἰσώπος λυθεὶς εἶπεν “τί βούλει, δέσποτα;” ὁ Ξάνθος διηγῆσατο τὸ σημεῖον. Αἰσώπος ὑπέσχετο.

Rientrava dunque a casa sua e diceva: «Devo procurarmi di nuovo un favore da Eso-po, in modo da ottenere la soluzione del segno». E così, una volta entrato, disse: «Chiama Eso-po!». E questi entrò in catene. Allora Xanto ordinò: «Scioglietelo!». Eso-po rispose: «Non voglio essere sciolto!». Xanto: «Ma io ti sciolgo affinché anche tu sciolga qualcosa». Eso-po: «Dunque non mi sciogli per un mio personale vantaggio». Xanto disse: «Smettila, Eso-po! Sciogli quanto ti viene raccontato e cessa l'ira!». Quando Eso-po fu sciolto disse: «Che vuoi, padrone?». Xanto gli descrisse nei dettagli il segno. Eso-po si offrì.

L'episodio, quindi, che rappresenta l'ultima prova di abilità di Eso-po nell'isola di Samo, si apre con un gioco di ambiguità semantica combinato col sapiente uso del poliptoto. La successiva interpretazione del prodigio al posto di Xanto²⁰ e tutto ciò che ne consegue – dall'affrancamento di Eso-po fino al suo generoso atto di mettere per iscritto le proprie favole alla corte di Creso, re di Lidia (100) – segnano il punto di passaggio alle sezioni successive del romanzo e denunciano la costruzione di un testo letterario che esula dai limiti della trascrizione di materiale narrativo orale²¹.

Un gioco analogo sulla metafora dello sciogliere si trova anche nel carme 55 di Sinfosio o Simposio, il poeta latino che, stando alle nostre

¹⁷ Mentre i Samii erano radunati in teatro per l'elezione del nuovo νομοφύλαξ (il guardiano delle leggi) un'aquila aveva sottratto l'anello con il sigillo del comando (81).

¹⁸ Dal ms. 397 della Pierpont Morgan Library; ediz. di B.E. PERRY, *Aesopica I*, University of Illinois Press, Urbana 1952.

¹⁹ In questo caso è preferibile con F. FERRARI, *Romanzo di Eso-po*, cit., p. 194, non espungere il passo proprio per l'insistenza nell'uso del verbo λύω in tutto il paragrafo.

²⁰ Eso-po interpreta il segno come una minaccia di asservimento dell'isola (91) a un potente re. E difatti poco dopo un messo di Creso consegna una lettera del re in cui si chiede da quel giorno ai Samii un tributo.

²¹ C'è anche lo spazio per un adattamento di ESODO, *Le opere e i giorni*, vv. 287-292, nel par. 94.

conoscenze, sembra sia stato il primo a realizzare una raccolta di cento epigrammi (*Anthologia Latina*, 286) tutti di argomento enigmatico, partecipando così alla trasformazione del γρίφος in una tipologia letteraria autonoma, seppure inquadrata all'interno del genere epigrammatico. Il titolo del componimento, che rappresenta anche la soluzione dell'indovino, è *acus* nell'edizione di Manuela Bergamin²², *acula* secondo gli editori precedenti²³, ma per il resto nulla cambia:

Longa sed exilis, tenui producta metallo,
mollia duco levi comitantia vincula ferro;
et faciem laesis et nexum reddo solutis.

Lunga ma sottile, prodotta in metallo leggero,
formo morbidi legami, stretti al ferro leggero;
restituisco l'aspetto allo squarcio e un nesso al dissolto.

Rispetto al passo della *Vita Aesopi*, il gioco – che qui è tra *nexum* e *solvere* – è meno evidente: tuttavia, se i Latini di solito utilizzano l'espressione *nodum (re)solvere* in senso letterale, la metafora del nodo da sciogliere (come un *aenigma*) è adoperata già da Seneca nel *De beneficiis* 5, 12, 2 *quid enim boni est nodos operose solvere, quos ipse, ut solveres, feceris?* («che beneficio c'è infatti nello sciogliere laboriosamente i nodi, che hai creato tu stesso al solo fine di poterli sciogliere?»). Evidentemente l'espressione è cara a Seneca, se al v. 101 dell'*Oedipus* definisce l'enigma *nodosa sortis verba et implexos dolos* («nodose parole dell'oracolo e intricati inganni»). Doveva essere di uso comune nel linguaggio giuridico, come dimostra un passo di Giovenale, 8, 50 *qui iuris nodos et legum aenigmata solvat*, «colui che sappia sciogliere i nodi del diritto e gli enigmi delle leggi».

A partire da Aristotele l'enigma diviene oggetto di analisi e di classificazione, come quella del Περὶ γρίφων di Clearco di Soli – di scuola peripatetica – che dovette divenire canonica. Si sviluppa, così, nei riguardi dei γρίφοι un interesse di studio presso le scuole di retorica e anche – almeno nel mondo latino – in quelle di grammatica. Da Aristotele e dagli Ales-

²² M. BERGAMIN, *Aenigmata Symposii. La fondazione dell'enigmistica come genere poetico*, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2005 («Per Verba. Testi mediolatini con traduzione», 22), commento a pp. 153 e sg.

²³ A. RIESE (hrsg.), *Anthologia latina sive poesis latinae supplementum*, I. *Carmina in codicibus scripta*, Fasc. 1. *Libri Salmasiani aliorumque carmina*, Teubner, Leipzig 1894²; F. GLORIE, *Variae collectiones aenigmatum Merovingicae aetatis*, Brepols, Turnhout 1968 («Corpus Christianorum. Series Latina», 133-133A). Si veda anche il commento di T.J. Leary in SYMPHOSIUS, *The Aenigmata. An Introduction, Text and Commentary* by T.J. Leary, Bloomsbury Academic, London-New York 2014, pp. 162 e sg.

sandrini in poi è più facile individuare indovinelli letterari: questo perché c'è lo spartiacque dell'uso più largo della composizione scritta delle opere e della loro ricezione in lettura. Si arriva persino a un impiego scolastico degli indovinelli (soprattutto matematici) che proseguirà nel mondo culturale bizantino²⁴. Ed è inoltre provato come gli enigmi rappresentassero, per la loro brevità, anche semplicemente un esercizio di scrittura nelle scuole²⁵.

In letteratura l'indovinello ha una circolazione principale (anche se non esclusiva) in due ambiti: la poesia e la narrativa. Tuttavia le motivazioni che possono indurre a inserire un indovinello in un componimento o ad adottare una forma enigmatica del dettato, così come la preferenza per una tipologia di enigma piuttosto che per un'altra, non procedono su due binari differenti. Esistono generi poetici, come quelli teatrali, in cui si può mettere in scena una sorta di *riddling session* che contiene sia la domanda che la risposta/soluzione²⁶. Questo è quanto avviene in genere anche nella narrativa in prosa. Ma in un testo letterario può anche verificarsi che il lettore (o meglio il pubblico) sia direttamente coinvolto nel decrittare un messaggio velato o nel dare la soluzione – in tal caso tenuta nascosta – a un quesito. Anche al di fuori della vera e propria produzione letteraria abbiamo esempi di γρίφοι in cui il destinatario vero di un enigma è il pubblico o il lettore. Mi riferisco alle iscrizioni funerarie che catturano l'attenzione di un lettore e lo costringono a risolvere un enigma: si tratta comunque di una tipologia epigrafica che ricopre un ruolo importante nello sviluppo dell'epigramma²⁷. Ma, a prescindere da questo genere, per il quale le raccolte antologiche hanno provveduto a conservare o inserire i titoli che corrispondono alle soluzioni degli indovinelli, vorrei richiamare l'attenzione su quelle forme poetiche, quali la lirica, l'elegia, il giambo, la poesia bucolica, nelle quali, per lo più, compare solo la domanda e la soluzione non spetta tanto al narratore/*riddlee* dell'indovinello (quando vi sia), quanto al destinatario: il pubblico, i simposiasti, i lettori, antichi e moderni.

²⁴ Si veda S. BETA, *Studiare la lingua e la letteratura greca divertendosi: gli indovinelli greci nelle scuole di Bisanzio*, «Pallas», 2020, CXIV, pp. 23-42.

²⁵ Si veda L.A. GUICHARD, *Acertijos de uso escolar en papiros, tablillas y ostraca*, in *Escuela y Literatura en Grecia Antigua. Actas del Simposio Internacional. Universidad de Salamanca, 17-19 Noviembre de 2004*, ed. por J.A. Fernández Delgado, F. Pordomingo, A. Stramaglia, Edizioni dell'Università degli Studi di Cassino, Cassino 2007, pp. 225-236.

²⁶ Si veda S. MONDA, *Enigmi e indovinelli nella poesia scenica greca e latina*, cit.

²⁷ A questo proposito ricordo che nell'*Anthologia Palatina* oltre agli enigmi raccolti nel libro XIV c'è una piccola silloge anche tra i funerari del libro VII (quelli che vanno dal 422 al 429).

La lirica greca arcaica, anche quella non simposiale (ne vedremo un esempio tra poco), quando presenta un indovinello o un passaggio oscuro, esclude per principio la soluzione. Comunemente ci concentriamo sull'abilità di chi perviene alla corretta risposta e il nostro primo pensiero corre all'intelligenza nel risolvere un quesito. Ma, come sanno bene i matematici, altrettanta abilità serve a porre e a costruire un problema. In Grecia di frequente tale abilità consiste nella realizzazione di immagini poetiche dai lineamenti oscuri e allegorici. Parlare per enigmi nella poesia greca arcaica è spesso motivato dalla necessità di raggiungere un pubblico di iniziati e di escludere tutti gli altri dalla comprensione del testo. In alcuni casi il poeta esprime un messaggio politico, come accade nella dodicesima antistrofe della *Pitica IV* di Pindaro. Il componimento è dedicato ad Arcesilao IV re di Cirene, ma non è un vero e proprio epinicio, giacché non si riferisce a una vittoria pitiale a Delfi (che pure Arcesilao conseguì col carro nel 462 a.C.). L'ode è lunghissima e si dubita persino di un'esecuzione corale. Vi è narrata la spedizione degli Argonauti. Questo il passo che ci interessa²⁸:

γνώθι νῦν τὰν Οἰδιπόδα σοφίαν· εἰ
 γάρ τις ὄζους ὄξυτόμῳ πελέκει
 ἐξερείψειεν μεγάλας δρυός, αἰσχύ-
 νοι δέ οἱ θαητὸν εἶδος,
 καὶ φθινόκαρπος ἐοῖσα διδοῖ ψᾶφον περ' αὐτᾶς,
 εἴ ποτε χεμέριον πῦρ ἐξίκηται λοίσθιον,
 ἢ σὺν ὀρθαῖς κιόνεσσιν
 δεσποσύναισιν ἐρειδομένα
 μόχθον ἄλλοις ἀμφέπει δύστανον ἐν τείχεσιν,
 ἐὼν ἐρημώσασα χῶρον.

Apprendi ora la sapienza di Edipo:
 se infatti qualcuno con un'ascia affilata i rami
 di una grande quercia abbatte e ne deturpa
 il mirabile aspetto,
 questa, benché isterilita, dà ancora prova di sé,
 sia che si consumi nel fuoco invernale,
 sia che tra le dritte colonne
 padronali facendo da sostegno
 adempia un triste compito fra mura straniere,
 dopo avere abbandonato la propria terra.

²⁸ Sono i vv. 263-269 nell'edizione Snell-Maehler.

L'enigma della Sfinge, come si può notare dalle prime battute, è per i Greci paradigmatico. Anche in altra occasione Pindaro vi si riferisce, con una cruda e intensa immagine: αἴνιγμα παρθένοι' ἐξ ἀγριᾶν γνάθων (fr. 177d Snell: «l'enigma (che esce) dalle crudeli mascelle della vergine»). Nelle *Pitica* IV la σοφία di Edipo indica in generale l'abilità nel risolvere enigmi, come quello della quercia che Pindaro enuncia subito dopo. Tuttavia l'espressione γνῶθι νῦν τὰν Οἰδιπόδα σοφίαν nasconde anche una sottile allusione all'ambientazione tebana della vicenda di Edipo: un punto, questo, in grado di mettere un accorto destinatario sulla giusta via per la soluzione dell'enigma. Il messaggio, infatti, è un riferimento a Damofilo (come recita anche lo scolio al v. 468a), giovane aristocratico esiliato proprio a Tebe per un tentativo di sedizione. Lì lo avrà conosciuto Pindaro. È proprio di Damofilo, infatti, che il poeta parla nei versi successivi, quando afferma che la quercia continua a esprimere il suo valore anche se è staccata dalla sua terra e serve come fuoco da ardere o come asse per reggere un edificio²⁹.

A partire dall'epoca alessandrina, però, il messaggio criptato in poesia possiederà in genere altre valenze, il più delle volte puramente letterarie. Emblematico il caso del giambo V di Callimaco (fr. 195 Pf.)³⁰. Il componimento è rivolto a un maestro di scuola, di cui il poeta non fa il nome (la *diegesis* suggerisce Apollonio o Cleone), criticato per il comportamento sconveniente nei confronti degli scolari³¹. Forse non è un caso che proprio a un grammatico Callimaco lanci una sfida enigmatica. Riporto i vv. 23-34:

τὸ πλῦρ δὲ τῶνέκαστας, ἄχρισ ὃν πολλῇ
πρόσω κεχώρηκεν φλογί,

²⁹ Fondamentale per l'esegesi dell'intero passo l'introduzione di B. Gentili a PINDARO, *Le Pitiche*, Introduzione, testo critico e traduzione di B. Gentili. Commento a cura di P.A. Bernardini, E. Cingano, B. Gentili, P. Giannini, Mondadori, Fondazione Lorenzo Valla, Milano 1995, p. 107 (si veda anche la nota di commento di P. Giannini al v. 563, p. 501).

³⁰ Seguo l'attribuzione comune a Callimaco. Il fr. 195 Pf., infatti, è il cosiddetto epodo fiorentino che inizialmente fu attribuito da Girolamo Vitelli e Medea Norsa ad Archiloco. Sulla questione si vedano D.L. CLAYMAN, *Callimachus' Iambi*, Brill, Leiden 1980 («Mnemosyne, Supplements», 59), p. 8; L. BOSSINA, M. BERGAMO, S. CANNAVALE, *Il carteggio tra Girolamo Vitelli e Rudolf Pfeiffer*, «Atene e Roma», 2013, N.S. VII, pp. 391-463 (in part. 395 sg. e 419 n. 45, dove si annuncia un prossimo saggio di Bossina con materiali inediti sull'argomento).

³¹ Si vedano D.L. CLAYMAN, *Callimachus' Iambi*, cit., pp. 32 e sg.; A. KERKHECKER, *Callimachus' Book of Iambi*, Clarendon, Oxford 1999, pp. 124-127. Per l'intero contesto si veda B. ACOSTA-HUGHES, *Polyeideia: The Iambi of Callimachus and the Archaic Iambic Tradition*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2002 («Hellenistic culture and society», 35), pp. 251-260.

ἀλλ' ἀτρεμίζει κήπι τὴν τέφρην οἱ[χ]νεῖ,
 κοίμησον. ἴσχε δὲ δρόμου
 μαργῶντας ἵππους μηδὲ δευτέρην κάμψης,
 μή τοι περὶ νόσση δίφρον
 ἄξωσιν, ἐκ δὲ κύμβαχος κυβιστήσης.
 ἄ, μή με ποιήσης γέλω.
 ἐγὼ Βάκις τοι καὶ Σίβυλλα [καὶ] δάφνη
 καὶ φηγός. ἀλλὰ συμβαλεῦ
 τῶνιγμα, καὶ μὴ Πιτθέως ἔχε χρεῖν·
]τι καὶ κωφεῖ λόγος.

Il fuoco che hai acceso finché non si è accresciuto
 in una grande fiamma,
 ma è ancora calmo e avanza sulla cenere,
 fallo assopire. Trattieni dalla corsa
 i cavalli infuriati, e non fare un secondo giro,
 per evitare che alla meta il carro
 ti frantumino e tu cada a capofitto.
 Ah, non deridermi!
 Io per te sono Bacide, Sibilla, alloro
 e quercia. Su, sciogli
 l'enigma e fallo senza il favore di Pitteo:
 <...> anche a un sordo il discorso.

L'immagine del fuoco e poi quella dei cavalli, sono metafore che indicano la passione amorosa (anche omoerotica). Si tratta, evidentemente, di immagini tratte dalla letteratura³². Il giambo presenta al lettore anche un momento mimetico³³: sembra che il maestro rida facendosi beffe di Callimaco. Da qui la risposta di quest'ultimo, che incalza l'altro e presenta se stesso come Bacide, Sibilla, alloro e quercia. Il riferimento è a un indovino (il beota Bacide) e a tre oracoli famosi: la Sibilla di Cuma, l'alloro della Pizia, la quercia dell'oracolo di Zeus a Dodona. Pitteo, infine, è il mitico re di Trezene solutore dell'oracolo della Pizia al re Egeo.

³² Per il fuoco G.B. D'Alessio, in CALLIMACO, *Aitia Giambi Frammenti elegiaci minori Frammenti di sede incerta*, a cura di G.B. D'Alessio, Rizzoli, Milano 1996, p. 617 n. 99, suggerisce che il modello sia Alceo fr. 74, 6 e sgg., anche se il contesto non è erotico. Per i cavalli, invece, Callimaco combina Omero, *Iliade* 5, 586 e 16, 749 (si veda da ultimo B. ACOSTA-HUGHES, *Polyeideia*, cit., p. 263).

³³ Si veda W. ALBERT, *Das mimetische Gedicht in der Antike*, Athenäum, Frankfurt am Main 1988 («Athenäum Monographien Altertumswissenschaft, Beiträge zur klass. Philologie», 190), p. 82, e la nota di commento di D'Alessio in CALLIMACO, *Aitia Giambi Frammenti*, cit., p. 617 n. 101.

Ma qual è l'enigma che il γραμματοδιδάσκαλος deve risolvere? L'immagine del fuoco e quella dei cavalli? Oppure la serie dei quattro elementi oracolari citati, cioè Bacide, Sibilla, alloro, quercia? In realtà l'enigma è solo nella prima parte, quella del fuoco e dei cavalli, malgrado possa sembrare che anche il resto faccia parte del γρῖφος e vada interpretato. Si tratta di un espediente simile a quello di Pindaro, che per l'immagine del solutore di enigmi rinvia alla σοφία di Edipo. Qui Callimaco è ancora più esplicito e menziona anche Pitteo. Quindi i vv. 31-32 non fanno parte dell'enigma, ma stanno a indicare che, se il discorso del poeta è risultato poco chiaro, è dato dal fatto che si tratta di un enigma che il contendente – anziché ridere – è chiamato a risolvere.

Al γρῖφος vero e proprio (fuoco e cavalli) il διδάσκαλος risponde con il riso perché non ha altra possibilità di replica, dal momento che non intende la soluzione. Così facendo, cade nella trappola di Callimaco che si dichiara come un oracolo³⁴ in grado di sciogliere ogni suo dubbio affermando la propria superiorità in questa piccola gara di intelligenza. Il grammatico fallisce laddove dovrebbe esercitare il proprio ruolo, quello di commentatore e disvelatore di allegorie. I vv. 23-29, infatti, li conosciamo anche da tradizione indiretta, dato che si trovano citati proprio in trattati sui tropi a proposito dell'allegoria³⁵.

Il tono di Callimaco è comunque bonario, fin dall'inizio in cui si rivolge al διδάσκαλος con ὦ ξείνε³⁶. La soluzione dell'enigma dovrebbe essere chiara a tutti (così, forse, va interpretato il riferimento al sordo al v. 34 nella parte lacunosa) e lo sarebbe anche all'avversario di Callimaco se l'amore per i suoi ragazzi non lo divorasse al punto da non essere in grado di capire quei semplici riferimenti letterari che fanno parte del suo mestiere. Malgrado sia molto probabile³⁷ che in questo caso, come avviene nella *Pitica* IV, insieme al personaggio del grammatico, anche il lettore del giambo sia chiamato a risolvere il γρῖφος, la funzione dell'ἀνίπτεισθαι, del parlare oscuro in Callimaco appare completamente diversa da quella degli enigmi della poesia arcaica.

L'indovinello sopravvive come gioco nel simposio ellenistico, ma è privo del valore profondo, di messaggio criptato, che nelle fasi più antiche di questa istituzione lo legava alle eterie e alle contrapposizioni politiche,

³⁴ L'oracolo è la risposta che risolve, o meglio dovrebbe risolvere, un quesito.

³⁵ GIORGIO CHEROBOSCO, *Rhetores Graeci*, III 245, 6 Spengel, GREGORIO DI CORINTO, *Rhetores Graeci*, III 216, 3 Spengel, e altri (cfr. R. PFEIFFER, *Callimachus*, I. *Fragmenta*, Clarendon Press, Oxford 1949, p. 186 in apparato).

³⁶ A. KERKHECKER, *Callimachus' Book of Iambi*, cit., p. 127.

³⁷ La certezza non c'è per via della lacuna.

culturali e sociali. A Roma, poi, dove esiste qualcosa di più vicino al simposio ellenistico che a quello greco arcaico, l'enigma sarà un genere meno praticato e destinato per lo più a una produzione colta³⁸. La poesia latina, infatti, riproporrà a teatro i moduli espressivi degli enigmi tipici dei testi drammatici greci, mentre in altri generi seguirà piuttosto l'esempio meta-poetico di Callimaco, come avviene nei due famosi indovinelli di Virgilio nell'ecloga terza³⁹. Ad ogni modo, prima degli indovinelli di Simposio, che si fanno risalire al IV-V secolo circa, le attestazioni di *aenigmata* sono almeno per noi in misura nettamente inferiore a quelli di produzione greca.

Bibliografia

- ABRAHAMS, R.D., *The Literary Study of the Riddle*, «Texas Studies in Literature and Language», 1972, XIV (1), pp. 177-197.
- ACOSTA-HUGHES, B., *Polyeideia: The Iambi of Callimachus and the Archaic Iambic Tradition*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2002 («Hellenistic culture and society», 35).
- ALBERT, W., *Das mimetische Gedicht in der Antike*, Athenäum, Frankfurt am Main 1988 («Athenäum Monographien Altertumswissenschaft, Beiträge zur klass. Philologie», 190).
- BEN-AMOS, D., *Toward a Definition of Folklore in Context*, «Journal of American Folklore», 1971, LXXXIV, pp. 3-15.
- BERGAMIN, M., *Aenigmata Symposii. La fondazione dell'enigmistica come genere poetico*, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2005 («Per Verba. Testi mediolatini con traduzione», 22).
- BETA, S., *Il labirinto della parola. Enigmi, oracoli e sogni nella cultura antica*, Einaudi, Torino 2016.
- BETA, S., *Studiare la lingua e la letteratura greca divertendosi: gli indovinelli greci nelle scuole di Bisanzio*, «Pallas», 2020, CXIV, pp. 23-42.
- BETTINI, M., *Le orecchie di Hermes. Studi di antropologia e letterature classiche*, Einaudi, Torino 2000.
- BEVILACQUA, G., G. RICCI, *Obscure inscrivere: enigmi e indovinelli epigrafici, in Ainigma e grifhos. Gli antichi e l'oscurità della parola*, a cura di S. Monda, ETS Edizioni, Pisa 2012, pp. 125-150.
- BHAGWAT, D., *The Riddle in Indian Life Lore and Literature*, Popular Prakashan, Bombay 1965.

³⁸ Rinvio alle conclusioni di un mio lavoro: *Beyond the Boundary of the Poetic Language*, cit., pp. 150 e sg.

³⁹ Si veda S. MONDA, *Gli indovinelli letterari antichi*, cit., pp. 395 e sg.

- BLAUNER, D.G., *The Early Literary Riddle*, «Folklore», 1967, LXXVIII, pp. 49-58.
- BOSSINA, L., M. BERGAMO, S. CANNAVALE, *Il carteggio tra Girolamo Vitelli e Rudolf Pfeiffer*, «Atene e Roma», 2013, N.S. VII, pp. 391-463.
- BURNS, T.A., *Riddling: Occasion to Act*, in *Riddles and Riddling*, ed. by E. Köngäs Maranda, «The Journal of American Folklore», 1976, LXXXIX, pp. 139-165.
- BURZACCHINI, G., *Calcante, Mopso e la conta dei fichi (in margine a Hes. fr. 278 M.-W. e [Apollod.] Epit. 6,3)*, «Eikasmos», 2020, XXXI, pp. 9-14.
- CALLIMACO, *Aitia Giambi Frammenti elegiaci minori Frammenti di sede incerta*, a cura di G.B. D'Alessio, Rizzoli, Milano 1996.
- CLAYMAN, D.L., *Callimachus' Iambi*, Brill, Leiden 1980 («Mnemosyne, Supplements», 59).
- COBETTO GHIGGIA, P., *Αἴνος e ἀνιγμᾶ nella Grecia classica*, in *Ainigma e griphos. Gli antichi e l'oscurità della parola*, a cura di S. Monda, ETS Edizioni, Pisa 2012, pp. 81-97.
- CONTINI, R., C. GROTANELLI (a cura di), *Il saggio Ahiqar. Fortuna e trasformazioni di uno scritto sapienziale. Il testo più antico e le sue versioni*, Paideia, Brescia 2005 («Studi biblici», 148).
- COOK, E., *Enigmas and Riddles in Literature*, Cambridge University Press, Cambridge 2006.
- COSTA, G., *Sugli enigmi indeuropei, ovvero: prodromi di etnolinguistica della metacognizione nell'Eurasia protostorica e nella greicità arcaica*, in *Ainigma e griphos. Gli antichi e l'oscurità della parola*, a cura di S. Monda, ETS Edizioni, Pisa 2012, pp. 47-68.
- FERRARI, F. (a cura di), *Romanzo di Esopo*, Rizzoli, Milano 1997.
- FRYE, N., *Charms and Riddle*, in N. FRYE, *Spiritus Mundi. Essays on Literature, Myth, and Society*, Indiana University Press, Bloomington-London 1976, pp. 123-147.
- GLORIE, F. (ed.), *Variae collectiones aenigmatum Merovingicae aetatis*, Brepols, Turnhout 1968 («Corpus Christianorum. Series Latina», 133-133A).
- GREEN, T.A., W.J. PEPICELLO, *The Folk Riddle: A Redefinition of Terms*, «Western Folklore», 1979, XXXVIII, pp. 3-20.
- GUICHARD, L.A., *Acertijos de uso escolar en papiros, tablillas y ostraca*, in *Escuela y Literatura en Grecia Antigua. Actas del Simposio Internacional. Universidad de Salamanca, 17-19 Noviembre de 2004*, ed. por J. A. Fernández Delgado, F. Pordomingo, A. Stramaglia, Edizioni dell'Università degli Studi di Cassino, Cassino 2007, pp. 225-236.

- KAIIVOLA-BREGENHØJ, A., *Riddles. Perspectives on the Use, Function, and Change in a Folklore Genre*, Suomen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2001 («Studia Fennica Folkoristica», 10).
- KERKHECKER, A., *Callimachus' Book of Iambi*, Clarendon, Oxford 1999.
- KÖNGÄS MARANDA, E., *Theory and Practice of Riddle Analysis*, «Journal of American Folklore», 1971, LXXXIV, pp. 51-61.
- KONSTANTAKOS, I., *Aesop and Riddles*, «Lexis», 2010, XXVIII, pp. 257-290.
- KWAPISZ, J., *Were There Hellenistic Riddle Books?*, in *The Muse at Play. Riddles and Wordplay in Greek and Latin Poetry*, ed. by J. Kwapisz, D. Petrain, M. Szymański, De Gruyter, Berlin 2013 («Beiträge zur Altertumskunde», 305), pp. 148-167.
- KWAPISZ, J., *When Is a Riddle an Epigram?*, in *Dialect, Diction, and Style in Greek Literary and Inscribed Epigram*, ed. by E. Sistakou, A. Rengakos, De Gruyter, Berlin-Boston 2016 («Trends in Classics, Supplementary Volumes», 43), pp. 151-171.
- LINDQUIST, S.E., *Literary Lives and a Literal Death: Yājñavalkya, Śākalya, and an Upaniṣadic Death Sentence*, «Journal of the American Academy of Religion», 2011, LXXXIX, pp. 33-57.
- MONDA, S. (a cura di), *Ainigma e griphos. Gli antichi e l'oscurità della parola*, ETS Edizioni, Pisa 2012.
- MONDA, S., *Enigmi e indovinelli nella poesia scenica greca e latina*, in *Ainigma e griphos. Gli antichi e l'oscurità della parola*, a cura di S. Monda, ETS Edizioni, Pisa 2012, pp. 99-124.
- MONDA, S., *Beyond the Boundary of the Poetic Language: Enigmas and Riddles in Greek and Roman Culture*, in *Submerged Literature in Ancient Greek Culture. Beyond Greece: The Comparative Perspective*, ed. by A. Ercolani, M. Giordano, De Gruyter, Berlin-Boston 2016, pp. 131-154.
- MONDA, S., *Gli indovinelli letterari antichi come testimonianza di contesti ludici e agonali*, «Enthymema. Rivista internazionale di critica, teoria e filosofia della letteratura», 2019, XXII, pp. 391-400.
- PAGIS, D., *Toward a Theory of the Literary Riddle*, in *Untying the Knot. On Riddles and Other Enigmatic Modes*, ed. by G. Hasan-Rokem, D. Shulman, Oxford University Press, Oxford 1996, pp. 81-108.
- PERRY, B.E. (ed.), *Aesopica I*, University of Illinois Press, Urbana 1952.
- PFEIFFER, R., *Callimachus, I. Fragmenta*, Clarendon Press, Oxford 1949.
- PINDARO, *Le Pitiche*, Introduzione, testo critico e traduzione di B. Gentili. Commento a cura di P.A. Bernardini, E. Cingano, B. Gentili, P. Giannini, Mondadori, Fondazione Lorenzo Valla, Milano 1995.
- RIESE, A. (hrsg.), *Anthologia latina sive poesis latinae supplementum, I. Carmina in codicibus scripta*, Fasc.1. *Libri Salmasiani aliorumque*

carmina, Teubner, Leipzig 1894².

ROSSI, L.E., *L'autore e il controllo del testo nel mondo antico*, «Seminari romani di cultura greca», 2000, III, pp. 165-181, ora in L.E. ROSSI, Κηληθμῶ δ' ἔσχοντο. *Scritti editi e inediti*, III, *Critica letteraria e storia degli studi*, De Gruyter, Berlin-Boston 2020, pp. 122-140.

STERNBACH, L., *Indian Riddles. A Forgotten Chapter in the History of Sanskrit Literature*, Vishveshvaranand Vedic Research Institute, Hoshiarpur 1975.

SYMPHOSIUS, *The Aenigmata. An Introduction, Text and Commentary* by T.J. Leary, Bloomsbury Academic, London-New York 2014.

TAYLOR, A., *The Literary Riddle Before 1600*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1948.

**Il *pathos* del nascosto.
Senso e struttura dell'enigma in Eraclito**

Luca Torrente

*Sorbonne Université
lucanotterre@gmail.com*

Il presente contributo intende indagare alcuni aspetti dell'enigma in Eraclito. Punto di partenza dell'intera analisi sono alcune considerazioni iniziali che si basano sulle ricerche di Giorgio Colli per quanto riguarda la Grecia arcaica. Si è in seguito cercato di fornire una chiave di lettura dell'opera eraclitea, soprattutto rispetto al ruolo giocato dalla nozione di *logos*. Da questo, nella sua natura olosemantica e intrinsecamente connettiva di significati diversi e distanti, ci si è spostati all'enigma, come esempio emblematico di comunicazione che mostra l'unione dei contraddittori. Ho quindi fornito e discusso la definizione aristotelica dell'enigma. In seguito, sono tornato su Eraclito e ho considerato nel dettaglio i frammenti 10, 93 e 56 DK. Infine, il rapporto tra le teorie di Eraclito e Parmenide è stato preso in considerazione: se da un lato il *logos* enigmatico di Eraclito tiene insieme le contraddizioni (le cose impossibili), dall'altro Parmenide impone con la violenza della necessità di fare una scelta e introduce nel discorso il principio del terzo escluso.

This paper intends to investigate some aspects of the enigma in Heraclitus. The starting point of my analysis are some initial considerations that are based on Giorgio Colli's research on archaic Greece. I then try to provide a key to interpret Heraclitus' production, especially with respect to the role played by the notion of *logos*. From this, for its holosemantic and intrinsically connective nature of different and distant meanings, I moved to the enigma, as an emblematic example of communication that shows the union of the contradictories. I then provided and discussed the Aristotelian definition of enigma. Later, I went back to Heraclitus and considered in detail the fragments 10, 93 and 56 DK. Finally, the relationship between the theories of Heraclitus and Parmenides has been taken into account: if, on the one

hand, the enigmatic *logos* of Heraclitus holds together the contradictions (the impossible things), on the other, Parmenides imposes with violence the need to make a decision and introduces into the discourse the principle of the excluded third.

Eraclito, logos, principio di contraddizione, enigma, Aristotele, Parmenide.

O ewiges Geheimnis, was wir sind
Und suchen, können wir nicht finden; was
Wir finden, sind wir nicht¹.

1. L'enigma nella Grecia arcaica

Le più antiche testimonianze sull'enigma nella Grecia arcaica lo connettono all'agonismo e alla sapienza. Sapiente è colui che scioglie l'enigma, che scopre il significato celato dietro al discorso oscuro, per un certo «*pathos del nascosto*»², cioè per una tendenza a considerare il fondamento ultimo delle cose come qualcosa di profondo che può essere rivelato solo dopo un'ardua ricerca³. Secondo Giorgio Colli questa attrazione verso l'enigma è la cifra del filosofo, tanto da definire l'enigma come il «fenomeno archetipico della sapienza greca»⁴. In effetti, in diverse opere, Colli mette in luce come l'enigma costituisca la matrice della dialettica: per la comune formulazione antitetica, l'oscurità del discorso come stimolo alla lotta e le documentate affinità terminologiche⁵. Non stupisce allora che ne *La sapienza greca*, l'edizione dei testi presocratici rimasta incompiuta per

¹ F. HÖLDERLIN, *Der Tod des Empedokles*, Holzinger, Berlin 2017, I Akt: «Mistero eterno: ciò che siamo / e cerchiamo, non possiamo trovare: / ciò che troviamo, non siamo». Mia traduzione.

² Tale espressione è utilizzata da Colli in relazione al pensiero di Eraclito. Cfr. G. Colli, *La nascita della filosofia*, Adelphi, Milano 1975, p. 59.

³ G. COLLI, *Filosofia dell'espressione*, Adelphi, Milano 1969, p. 236: «È forse un *pathos* filosofico l'attrazione verso l'enigma? Chi tenta di interpretare il mondo come un enigma è mosso da un istinto serio, ferreo, profondo, violento, quasi per il presentimento che in fondo alle cose vi sia un filo conduttore, scoperto il quale sia possibile tracciare il disegno per uscire dal labirinto della vita e, insieme, da un istinto giocoso, lieve, avido di imprevisto, dall'ebbrezza di chi toglie con meditata lentezza i veli dall'ignoto».

⁴ G. COLLI, *La sapienza greca*, I, Adelphi, Milano 1977, p. 48 (d'ora in avanti SG).

⁵ Si veda C.L. BALDINI, *Misticismo e dialettica*, in *Alle origini del logos. Studi su La nascita della filosofia di Giorgio Colli*, a cura di G.M. Cavalli, R. Cavalli, Accademia University Press, Torino 2018 («Quaderni Colliani», I), pp. 92-106.

la prematura morte dello studioso, Colli abbia dedicato una sezione proprio all'enigma, raccogliendone le testimonianze più antiche. L'introduzione dell'enigma nel discorso attorno alle prime forme di sapere antico fornisce un collegamento essenziale per comprendere il passaggio dalla sapienza religiosa e misterica alle prime figure di sapienti presocratici fino alla nascita della dialettica.

La forma espressiva dell'enigma ha d'altronde origini lontane nel tempo, di molto precedenti la civiltà greca. Le testimonianze più antiche di enigmi, che rispettano perfettamente la struttura antifatica che sarà poi descritta e definita da Aristotele, si trovano iscritte sulle tavolette babilonesi. In una di queste, databile attorno al II millennio a.C., si legge: «è gravida senza concepire, ingrassa senza mangiare»⁶. La soluzione è: la nuvola. Un'altra, ancora più antica, pone la seguente questione: «cosa è alto come una torre, eppure non fa ombra?»⁷. In questo caso la soluzione è «un raggio di sole», in quanto la luce che scende dal cielo è pensata come un'altissima torre. In entrambi i casi, come per qualsiasi discorso celato ed enigmatico, chi vuole trovare la soluzione deve congetturare una qualche forma di analogia, un rapporto, tra i due aspetti contraddittori che sono esplicitati nella formulazione. Questi due esempi di enigmi babilonesi sono inoltre interessanti perché i soggetti in questione sono degli oggetti meteorologici che non possono essere osservati da vicino e facilmente conosciuti dall'uomo. Permanendo infatti nella sfera superiore e inaccessibile del mondo, la luce solare e le nuvole hanno una connessione con le potenze religiose e celesti. Per questo motivo una loro conoscenza non può che darsi grazie a delle forme di analogia con il mondo terrestre, dove si hanno le gravidanze e si costruiscono torri. Oltre a ciò, la formulazione enigmatica come indicazione o accenno a realtà divine e misteriose è un aspetto comune a molte altre culture. Questo è evidente per esempio nel mondo greco, dove tutta la sfera del divino è attraversata da un'ambiguità fondamentale⁸. Le parole proferite dagli dèi sono sempre in qualche misura enigmatiche, nel momento in cui svelano qualcosa allo stesso tempo lo nascondono, come una sposa celata dietro a un velo⁹. In questo carattere duplice della comunicazione divina – di cui l'esempio per eccel-

⁶ Cit. in J.A. KELSO, *Riddles*, in *Encyclopaedia of Religion and Ethics*, X, ed. by J. Hastings, T&T Clark, Edinburgh 1918, pp. 765-770.

⁷ Cit. in M.P. STRECK, N. WASSERMAN, *Dialogues and Riddles: three Old Babylonian Wisdom Texts*, «Iraq», 2011, LXXIII, pp. 117-125.

⁸ M. DETIENNE, *Les Maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, François Maspero, Paris 1967, p. 54.

⁹ ESCHILO, *Agamennone*, vv. 1178-9.

lenza è l'oracolo – l'uomo è costantemente messo alla prova nella sua abilità di discernere il vero dal falso e di trovare la chiave d'accesso nell'interpretazione del messaggio enigmatico. Come le Muse dell'Olimpo, che nel prologo della *Teogonia* ammettono candidamente di saper dire molte menzogne simili al vero, ma di saper anche dire cose vere, quando lo vogliono¹⁰, così il divino nella Grecia antica lancia continuamente alla stirpe dell'uomo delle sfide e degli enigmi da risolvere. Questo aspetto caratterizza quindi l'enigma in maniera terribile e spaventosa, come se risuonasse nelle mascelle feroci della Sfinge¹¹, in quanto la comunicazione divina può sempre rivelarsi una trappola mortale per l'uomo¹².

Un punto di svolta e allo stesso tempo una grande concrezione di elementi letterari e sapienziali precedenti è rappresentato dagli scritti di Eraclito e Parmenide. Ci troviamo di fronte a questi due autori come dinnanzi a ciò che ha rappresentato la fondazione di gran parte della metafisica occidentale successiva (l'essere di Parmenide) e della mistica filosofica (il *logos* eracliteo che tiene insieme le cose impossibili), la quale ha fatto un uso consistente della forma enigmatica. Non dobbiamo però cadere nell'errore che la più o meno netta distinzione tra le due filiazioni sia già presente in modo così preciso negli scritti di questi due autori presocratici. Innanzitutto, perché Parmenide presenta un indubbio aspetto mistico nel modo in cui viene presentato il cammino iniziatico che porta alla rivelazione di Ἀλήθεια. In secondo luogo, perché il *logos* di Eraclito consiste di dottrine che, sebbene spesso portate all'eccesso da pensatori eraclitei, come Cratilo nell'omonimo dialogo platonico, sono pregne di tesi filosofiche. Il punto nodale, che sarà poi sviluppato nella conclusione del mio intervento, è il seguente: il discorso dell'enigma che tiene insieme le contraddizioni trova la massima espressione nel *logos* eracliteo, mentre la negazione di questa modalità di conoscenza si attua con l'affermarsi del principio di non contraddizione in Parmenide. In luogo della *coniunctio* di cose contraddittorie, la filosofia successiva, soprattutto con Platone e Aristotele, imporrà l'alternativa o A o non-A.

2. Il *logos* di Eraclito

Per mostrare le modalità di utilizzo dell'enigma all'interno del discorso eracliteo si deve prima dire qualcosa sull'opera di questo sapiente greco. Evito di dare a Eraclito l'appellativo di filosofo per marcare la sua

¹⁰ ESiodo, *Teogonia*, vv. 27-28.

¹¹ SG I, 7 [A 11] = PINDARO, fr. 177 d.

¹² SOFOCLE, fr. 170 N.

appartenenza all'epoca arcaica e al fatto di essere niente meno che un eminente *sophos-poietes*, cioè un sapiente e un esperto della lingua, capace di dare un *logos*¹³ agli uomini che fosse comune alla totalità delle cose nel loro essere connesse¹⁴. Il discorso di Eraclito e il mondo sono entrambi una trama di fili intrecciati e connessi¹⁵. Se si riesce a scoprire la trama nascosta si trova il senso profondo del tutto, la comprensione del *logos* che tiene insieme e collega, altrimenti si resta separati (*a-xunoi*) e scollegati. In conseguenza di ciò, le cose non hanno una realtà o identità autonoma, per sé, ma ricevono il senso dal loro essere in relazione. Del resto, senza relazione non si può dare senso come affermerà, tra gli altri, Wittgenstein¹⁶. L'interpretazione del mondo enigmatico, delle sue molteplici e contraddittorie manifestazioni, può apparire intricata e difficile, ma se si segue il *logos* di Eraclito tale conoscenza non è impossibile, si può trovare l'armonia nascosta.

Il *logos* di Eraclito merita un'attenzione particolare, in quanto è posto al centro di tutto il discorso fin dall'inizio dell'opera del sapiente. Si tratta infatti di qualcosa che si caratterizza per la sua universalità e che, essendo al di sopra delle opposizioni, può connettere e dominare la totalità delle cose¹⁷.

E riguardo a questo *logos* che è vero, sempre gli uomini si mostrano privi di intendimento, sia prima di porgervi orecchio, sia una volta che l'hanno ascoltato. Difatti, anche se tutte le cose sorgono in conformità di questo *logos*, essi tuttavia assomigliano a chi è senza esperienza, quando si cimentano a sperimentare tali parole e opere, quali vado spiegando, io che scindo ciascuna cosa secondo il suo nascimento e la manifesto così come è. Ma gli altri uomini non si accorgono di tutto quello che fanno, una volta desti, proprio come si dimenticano di tutto quello che fanno quando dormono¹⁸.

¹³ Non traduco il termine nel presente contributo. La migliore traduzione di *logos* in Eraclito rimane in ogni caso quella di «discorso». Cfr. R. DILCHER, *Studies in Heraclitus*, Olms, Hildesheim-Zürich-New York 1995, pp. 31 e sg. Cfr. inoltre L. GIANVITTORIO, *Il discorso di Eraclito. Un modello semantico e cosmologico nel passaggio dall'oralità alla scrittura*, Olms, Hildesheim-Zürich-New York 2010, per l'interpretazione di *logos* come «unità articolata».

¹⁴ Cfr. M. ANNÉE, *Lire et ne pas lire Héralite*, in *La sagesse présocratique. Communication des savoirs en Grèce archaïque : des lieux et des hommes*, éd. par M.-L. Desclos, F. Fronterotta, Armand Colin, Paris 2013, pp. 89-116: 109.

¹⁵ Cfr. L. GIANVITTORIO, *Il discorso di Eraclito*, cit., pp. 172-184.

¹⁶ L. WITGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, a cura di A. Corte, Einaudi, Torino 2009: § 4.2 «Il senso di una proposizione è la sua concordanza, e non-concordanza, con le possibilità del sussistere, e non-sussistere, degli stati di cose»; § 4.21 «La proposizione più semplice, la proposizione elementare, asserisce il sussistere d'uno stato di cose».

¹⁷ E. HOFFMANN, *Il linguaggio e la logica arcaica*, a cura e con un saggio di L. Guidetti, prefazione di E. Melandri, Quodlibet, Macerata 2018, p. 29.

¹⁸ ERACLITO, fr. B1 DK (= 1 Marc. = SG III, 14 [A9]. Sext. Emp., Adv. math. VII, 132):

Questo *logos* non è qualcosa di particolare che possa essere confinato in una determinata sfera semantica, ma è la condizione di possibilità stessa di ogni semantica, in quanto permette la connessione non solo tra le parole, ma anche tra le cose e infine tra le parole e le cose¹⁹. L'importanza dell'autorialità di un tale discorso è dunque messa in secondo piano dallo stesso Eraclito, che afferma: «per chi ascolta non me, bensì il *logos*, sapienza è riconoscere che tutte le cose sono una sola»²⁰. Un tale *logos* non soltanto è polisemico, ma potremmo definirlo – secondo una proposta di Magali Année – come *olosemico*, per intendere che il termine porta con sé la totalità (ὄλος) del senso, l'attualizzazione latente di tutti i sensi di una parola o di un'espressione²¹. Questo aspetto è inoltre caratteristico dell'epoca arcaica del pensiero greco, in cui non si è ancora sviluppata una distinzione netta dei differenti valori semantici delle parole. L'elaborazione di tali differenziazioni semantiche avrà luogo a partire dal movimento sofistico e proseguirà con i dialoghi platonici fino a giungere all'esplicitazione concettuale della pluralità dei sensi delle parole nel πολλαχῶς λεγόμενον di Aristotele.

L'aspetto *olosemantico* del *logos* non deve però portarci a pensare che tutto si riduca a un'unità indefinita. Al contrario, Eraclito nel frammento 1 DK dice di saper scindere (διαίρέων) ciascuna cosa secondo la sua natura. C'è dunque una resistenza della molteplicità all'unificazione²². Le cose che sono, pur essendo connesse per lo stesso *logos* comune, continuano a mantenere la loro natura particolare anche quando connesse. Anzi, pro-

τοῦ δὲ λόγου τοῦδ' ἐόντος αἰεὶ ἀξύνετοι γίνονται ἄνθρωποι καὶ πρόσθεν ἢ ἀκοῦσαι καὶ ἀκούσαντες τὸ πρῶτον. γινόμενων γὰρ πάντων κατὰ τὸν λόγον τόνδε ἀπειροισιν εἰκόσσι, πειρώμενοι καὶ ἐπέων καὶ ἔργων τοιούτων, ὁκοίων ἐγὼ διηγεῦμαι κατὰ φύσιν διαίρέων ἕκαστον καὶ φράζων ὅκως ἔχει. τοὺς δὲ ἄλλους ἀνθρώπους λανθάνει ὁκόσα ἐγερθέντες ποιοῦσιν, ὅκωσπερ ὁκόσα εὐδοντες ἐπιλανθάνονται. Trad. Colli modificata. Tutte le traduzioni di Colli sono tratte dalla sua edizione di Eraclito in *La sapienza greca* III, cit.

¹⁹ Cfr. C. RAMNOUX, *Héraclite ou l'homme entre les choses et les mots*, in *Œuvres*, I, éd. par A. Marcinkowski, Les Belles Lettres, Paris 2020, pp. 561-575.

²⁰ ERACLITO, fr. B50 DK (= 26 Marc. = SG III, 14 [A3]. Hippol. Ref. IX, 9, 1): οὐκ ἐμοῦ, ἀλλὰ τοῦ λόγου ἀκούσαντας σοφὸν ἐστὶν ἔν πάντα εἰδέναι. Trad. Colli modificata.

²¹ M. ANNÉE, *Lire et ne pas lire Héraclite*, cit., pp. 92-93. Cfr. G. MESSINA, *Λόγος come archetipo dell'idea di ragione*, in Id., *Dalla fisica di Senofane all'Empedocle di Strasburgo: studi di filosofia presocratica*, Levante, Bari 2007, pp. 11-39: 13. In termini differenti C.H. KAHN, *The Art and Thought of Heraclitus*, Cambridge University Press, Cambridge 1979, pp. 89-91, ha parlato di «densità linguistica» e ha affermato che l'ambiguità è intenzionale in Eraclito.

²² G. COLLI, *La natura ama nascondersi*, Adelphi, Milano 1988, pp. 190-191. Sull'importanza della separazione in Eraclito si veda l'interpretazione di J. BOLLACK, H. WISMANN, *Héraclite ou la séparation*, Minuit, Paris 1972.

prio il fatto che la pluralità delle essenze non si perda nell'unità indifferenziata è ciò che permette al *logos* di essere tale, in quanto ogni significazione presuppone la pluralità²³. Eraclito non cerca dunque di superare o annullare la molteplice natura delle cose, ma vuole piuttosto mostrare agli uomini come le cose che sono, anche se separate nell'apparenza, siano connesse: «perciò bisogna seguire ciò che si concatena. E sebbene il *logos* si concateni, i più vivono come se ciascuno avesse una comprensione separata»²⁴. L'errore di chi non segue il *logos* è allora di credere che le cose siano irrelate e che la comunicazione sia *de facto* impossibile, in quanto non esisterebbe un piano comune di condivisione semantica.

Gli enigmi mostrano invece tutto il contrario: essi mettono in scena le connessioni più inaudite, come l'unione dei contraddittori, conservando un senso ben preciso e comunicabile, che è la soluzione dell'enigma. Sono quindi convinto che gli enigmi non siano per Eraclito un caso eccezionale all'interno del linguaggio dotato di senso, bensì il paradigma stesso di come il *logos* sia universale nella sua potenza di connettere tutte le cose, anche le più distanti. Gli enigmi possono perciò illuminare, grazie alla loro oscurità, il modo stesso in cui si dà conoscenza. Il mondo eracliteo, così come il *logos*, presentano quindi una struttura enigmatica²⁵. Dobbiamo ora analizzare più nel dettaglio tale struttura.

3. Definizione aristotelica dell'enigma e fr. 10 DK

Stando alla definizione aristotelica che si trova nella *Poetica*, «la natura dell'enigma è questa: nel dire cose reali, connettere (συνάψαι) cose impossibili. Non è possibile far questo secondo la congiunzione (σύνθεσιν) dei nomi, ma secondo la metafora è possibile»²⁶. L'enigma quindi connette cose impossibili, e la formulazione degli enigmi è per la maggior parte dei casi antifatica. La stessa connessione si ritrova nei frammenti di Eraclito, per cui il mondo stesso è costituito da coppie di contrari che si

²³ PH. HOPKINS, *Weaving the Fish Basket: Heraclitus on Riddles and the Relation of Word and World*, «Epoché», 2009, XIII (2), pp. 209-228: 214.

²⁴ ERACLITO, fr. B2 DK (= 23 Marc. = SG III, 14[A13]. Sext. Emp. *Adv. math.* VII, 133): διὸ δεῖ ἔπεσθαι τῶι ξυνώι. τοῦ λόγου δ' ἐόντος ξυνοῦ ζώουσιν οἱ πολλοὶ ὡς ἰδίαν ἔχοντες φρόνησιν. Trad. Colli modificata.

²⁵ PH. HOPKINS, *Weaving the Fish Basket*, cit., p. 222: «Heraclitean expository strategy, in capitalizing on the structure of riddles, which is simply, in large part, the structure of *logos*, seeks to express a world that simply gives itself as a riddle».

²⁶ ARISTOTELE, *Poetica* 1458a26-30: αἰνίγματός τε γὰρ ἰδέα αὐτὴ ἐστὶ, τὸ λέγοντα ὑπάρχοντα ἀδύνατα συνάψαι· κατὰ μὲν οὖν τὴν τῶν <ἄλλων> ὀνομάτων σύνθεσιν οὐχ οἷόν τε τοῦτο ποιῆσαι, κατὰ δὲ τὴν μεταφορῶν ἐνδέχεται. Mia traduzione.

connettono nel *logos*. Nella descrizione formale di Aristotele, l'enigma è considerato come una sorta di contraddizione logica, possibile solo grazie al carattere metaforico di tale espressione. La metafora difatti esprime la potenza cognitiva di reperire delle similitudini non percepite tra due entità che appartengono ad ambiti della realtà non soltanto differenti, ma anche lontani l'uno dall'altro. Infatti, come Aristotele scrive nella *Retorica*, «bisogna costruire le metafore dalle cose familiari ma non evidenti, come anche in filosofia è proprio di uno spirito acuto cogliere il simile nelle cose molto distanti»²⁷. Se per lo Stagirita la connessione di cose impossibili propria dell'enigma non può che essere limitata a un ambito metaforico, per Eraclito al contrario questa congiunzione non si applica necessariamente a metafore, bensì ai nomi e alle cose stesse. Lontano dall'essere solo una figura linguistica resa possibile dalla metaforicità delle parole, il *logos* eracliteo assume la forma dell'enigma a vera e propria articolazione del reale e dei suoi nomi.

Uno degli esempi più chiari di questa struttura enigmatica e antifatica nell'opera eraclitea è probabilmente il fr. 10 DK: «contatti (συνάψεις) sono le totalità e le non totalità, il convergente e il divergente, il consonante e il dissonante: e fuori da tutte le cose ne sorge una sola, e fuori da una cosa sola sorgono tutte»²⁸. Di seguito il commento di Colli a questo frammento:

Il contatto è il principio della relazione pura, il fulcro senza dualità e principio di ogni dualità, il punto di contatto: la sua espressione, nell'oggetto esteso e determinato dell'esperienza, è in contatto con lo squadrimento nella totalità [...]. Una volta conosciuti nella loro essenza individuale gli oggetti, il contatto li giudica nel loro attrarsi, convergere (qualità affermativa), o respingersi, divergere. Infine la consonanza tra questi oggetti costituisce la trama del *logos* e della necessità. La dissonanza segna la casualità del loro incontro, il *polemos* o il giuoco del fanciullo (nel distacco dal *logos*). L'ultima parte segnala il cammino ascendente e discendente del *logos*, il flusso e il controriflusso, enuncia la formazione del mondo, ciclica²⁹.

Le diverse connessioni (συνάψεις), o «contatti» nella traduzione di Colli, tra «cose impossibili» come la totalità e la non totalità, il convergente e il divergente, il consonante e il dissonante, indicano in modo evidente il superamento, o meglio l'infrangimento, del principio del terzo

²⁷ ARISTOTELE, *Retorica* III 11, 1412a9-14. Mia traduzione.

²⁸ ERACLITO, fr. B10 DK (= 25 Marc. = SG III, 14 [A27]). Ps. Aristot. *De mundo* 5, 396b7-25): συνάψεις οὐλα καὶ οὐχ οὐλα, συμφερόμενον καὶ διαφερόμενον, συνᾶιδον διαῖιδον, καὶ ἐκ πάντων ἐν καὶ ἐξ ἐνὸς πάντα. Trad. Colli.

²⁹ G. COLLI, *La sapienza greca*, III, Adelphi, Milano 1980, p. 141.

escluso. In questo caso, infatti, il terzo si dà, è reso manifesto dal discorso di Eraclito, oltre ad “A” e “non-A” abbiamo anche “A connesso a non-A”. Un discorso del genere sembra allora palesemente *illogico* e ci induce a pensare che non ci sia un *sensu* in una tale connessione di termini. Questa è di fatto la stessa sensazione che proviamo quando, posti di fronte a un enigma che non sappiamo risolvere, pensiamo che non ci sia una soluzione sensata e che l’espressione linguistica sia in quel caso solo un ammasso di nomi privi di una connessione significante. Si tratta quindi di comprendere quale possa essere il senso, se ce n’è uno, del *logos* eracliteo. Inoltre, uno dei termini che compaiono in questo frammento, la totalità (ὄλλα), si ritrova anche nel lungo frammento 8 DK (al v. 4) di Parmenide, in quanto attributo dell’essere. La differenza non può essere maggiore, come vedremo in dettaglio più oltre, perché se Parmenide nel fr. 8 dà molti segni (*semata*) dell’essere che non possono – per il divieto sul non-essere – congiungersi ai loro contraddittori, Eraclito stabilisce invece espressamente questa connessione.

Si comprende allora perché, per Aristotele, i termini contraddittori presenti nell’enigma debbano essere presi in un senso metaforico. In caso contrario si andrebbe incontro alla confutazione del principio del terzo escluso, in quanto questo “terzo” si darebbe, esattamente nello spazio dell’enigma. A seguito della formulazione del principio del terzo escluso, in *Metafisica* Γ 7, Aristotele critica proprio Eraclito perché, nell’aver voluto cercare un *logos* al tutto, dice che tutte le cose sono e non sono, rendendo così vere tutte le opinioni³⁰. In generale, rispetto ai termini e alle parole, Aristotele è preoccupato nel distinguere, separare ed enunciare i molteplici sensi, piuttosto che ricercare le connessioni più ardite e difficili. A tal riguardo, egli si lamenta dello stile di Eraclito che trova di difficile leggibilità, in quanto non si comprende a prima vista come separare nei suoi scritti le molte espressioni a causa dei legami nascosti e non immediati tra le parole³¹.

L’enigma dunque esprime nel *logos* la connessione tra due oggetti di per sé contraddittori (totalità e non totalità, convergente e divergente, consonante e dissonante). In luogo dell’espressione dei diversi sensi o determinazioni dell’essere si cerca così di esprimere – trasgredendo la legge del terzo escluso – le connessioni profonde che i diversi sensi dell’essere devono avere prima del loro significare nelle enunciazioni o prima di apparire nella realtà fenomenica. Infatti, affinché qualsiasi legame – anche

³⁰ ARISTOTELE, *Metafisica* Γ 7, 1012a24-26.

³¹ ARISTOTELE, *Retorica* III 5, 1407b14-18.

quello di contraddizione – esista, bisogna che i due termini sorgano da qualcosa di più primitivo che li contenga o li possieda entrambi. Per separare e contrapporre l'essere al non-essere devo *prima* possederli entrambi in un momento di contatto dei due. Questa unità originaria e indeterminata dei contraddittori potrebbe alludere alla figura di Dioniso, dio di tutte le contraddizioni. Citiamo qui qualche parola tratta dall'introduzione di Colli al primo volume della *Sapienza greca*:

in termini pacati, Dioniso è il dio della contraddizione, di tutte le contraddizioni – lo dimostrano i suoi miti e i suoi culti – o meglio di tutto ciò che, manifestandosi in parole, si esprime in termini contraddittori. Dioniso è l'impossibile, l'assurdo che si dimostra vero con la sua presenza. Dioniso è vita e morte, gioia e dolore, estasi e spasimo, benevolenza e crudeltà, cacciatore e preda, toro e agnello, maschio e femmina, desiderio e distacco, giuoco e violenza, ma tutto ciò nell'immediatezza³².

La recente scoperta di alcune laminette ossee a Olbia Pontica (databili attorno al V sec. a.C.) ha permesso di dare maggiore evidenza a una tale caratterizzazione. In una di queste, infatti, si legge: «εἰρήνη πόλεμος / ἀλήθεια ψεῦδος / Διόν(υσος) (Pace guerra / verità falsità / Dioniso)»³³. La formulazione enigmatica impiegata da Eraclito servirebbe dunque a esprimere il manifestarsi del divino nella sfera umana. L'enigma in tal senso indicherebbe una condizione estatica nella quale il soggetto può cogliere, *allo stesso tempo*, due cose tra loro contraddittorie, ed è quindi «l'orma dell'indicibile»³⁴.

Con Wittgenstein, potremmo dire che «c'è dell'ineffabile. Esso *mostrase*, è il Mistico (Es gibt allerdings Unaussprechliches. Dies *zeigt sich*, es ist das Mystische)»³⁵. Ma al contrario di Wittgenstein, per il quale si deve tacere su ciò che non si può dire, Eraclito tenta esattamente l'espressione enigmatica del Mistico. Tutto si gioca a mio avviso nell'intendersi riguardo al *mostrare* (*zeigen*), che non è propriamente un dire, ma non è neanche il silenzio. Le connessioni eraclitee, in effetti, non sono enunciati che appartengono al linguaggio comune, ma si tratta di forme espressive che desiderano esprimere l'impossibile e lo mostrano nascondendolo.

³² G. COLLI, *La sapienza greca*, I, cit., p. 15.

³³ Laminetta 94b Dubois (= OF 464). Vedi anche la Laminetta 94a Dubois (= OF 463): «Βίος θάνατος βίος | ἀλήθεια | Διόν(υσος) | Ὀρφικοί».

³⁴ G. COLLI, *Dopo Nietzsche*, Adelphi, Milano 1974, p. 174. Cfr. G. COLLI, *La ragione errabonda*, a cura di E. Colli, Adelphi, Milano 1982, [739].

³⁵ L. WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, cit., § 6.522.

4. Oracolo ed enigma, il fr. 93 DK

Questo esprimere, che è un mostrare e non un dire, mi sembra coincidere con il *semainei* dell'oracolo di Delfi, così come è descritto da Eraclito nel frammento 93 DK: «il signore, cui appartiene quell'oracolo che sta a Delfi, non dice (λέγει) né nasconde (κρύπτει), ma accenna (σημαίνει)»³⁶. Apollo, quindi, non parla propriamente né cela nel suo silenzio, ma invia dei *semata* e accenna agli uomini in modo inevitabilmente ambiguo³⁷. Il mondo divino – o la natura stessa – ama quindi nascondersi, e nonostante ciò si dà, si mostra. L'enigma sarebbe quindi proprio il modo di manifestarsi, forse l'unico modo, di questa realtà profonda. Se il *dire* è quell'atto che permette di rappresentare un fatto oggettivo, il *mostrare* al contrario manifesta qualcosa di propriamente irrepresentabile³⁸. Ma questa forma espressiva dell'indicibile è veramente in grado di mostrare l'irrepresentabile? E qual è la relazione tra questo mostrare e il dire? Senza voler ora esaminare nel dettaglio questi due punti, cito un appunto di Colli contenuto nella *Ragione errabonda*:

In Eraclito cogliamo il problema allo stato nascente. È il primo che introduce il «discorso», ma in lui c'è ancora l'illusione che il *logos* esprima direttamente la realtà nascosta, si identifichi anzi con essa. Per contro la discorsività non è ancora inventata, il *logos* è una traduzione diretta, e perciò frammentaria, dell'inesprimibile – si rimane quasi al di fuori della sfera della comunicabilità. Ma l'epoca apollinea vuole il dominio, e alla realtà nascosta deve corrispondere uno strumento di dominio: sarà la ragione di Parmenide³⁹.

Ci avviciniamo qui a cogliere uno degli aspetti che svilupperò nella parte conclusiva del presente contributo. Da un lato l'espressione eraclitea è una traduzione frammentaria dell'inesprimibile ed è così al di fuori della sfera della comunicabilità; dall'altro, si instaurerà con Parmenide un dominio della ragione che attraverso l'esclusione del terzo (i due contraddittori allo stesso tempo) sarà alla base della filosofia posteriore. Prima di indagare più a fondo il rapporto tra l'espressione enigmatica che possiamo anche definire “dionisiaca” di Eraclito e l'espressione di Parmenide,

³⁶ ERACLITO, fr. B93 DK (= 14 Marc. = SG III, 14[A1]. Plut. *De Pyth. or.* 404 D): ὁ ἄναξ, οὐ τὸ μαντεῖόν ἐστι τὸ ἐν Δελφοῖς, οὔτε λέγει οὔτε κρύπτει, ἀλλὰ σημαίνει. Trad. Colli. Cfr. B. SNELL, *Die Sprache Heraklits*, «Hermes», 1926, LXI (4), pp. 353-381: 371-372 per il collegamento tra il *semainei* e il *logos* di Eraclito.

³⁷ C. RAMNOUX, *La Nuit et les enfants de la Nuit*, in *Œuvres*, cit., pp. 93-94.

³⁸ Cfr. L. WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, cit., § 4.12. P. HADOT, *Wittgenstein et les limites du langage*, Vrin, Paris 2004, pp. 31-46.

³⁹ G. COLLI, *La ragione errabonda*, cit., [342].

farò brevemente riferimento a un celebre frammento eracliteo che mette in mostra la forma espressiva enigmatica.

5. L'enigma sull'enigma, fr. 56 DK

Il frammento B56 DK è un vero e proprio enigma sull'enigma, un enigma al quadrato, in quanto riporta l'antico racconto sulla morte di Omero a seguito della mancata decifrazione dell'indovinello dei giovani pescatori e vi innesta un secondo enigma riguardante gli uomini e la loro relazione con il mondo⁴⁰. Ecco il testo del frammento:

Rispetto alla conoscenza delle cose manifeste gli uomini vengono ingannati similmente a Omero, che fu più sapiente di tutti quanti i Greci. Lo ingannarono infatti quei ragazzi che schiacciavano pidocchi, quando gli dissero: «Tutto quello che abbiamo visto e preso, lo lasciamo; tutto quello che non abbiamo visto né preso, lo portiamo»⁴¹.

Nel riportare la narrazione dell'enigma posto a Omero e per costruirvi sopra il suo ulteriore enigma, Eraclito aggiunge il verbo "vedere" alla formulazione tradizionale. In tal modo si riprende l'*incipit* della sentenza, cioè il riferimento alle cose manifeste (τῶν φανερῶν)⁴², così che l'enigma che ha per soluzione i pidocchi acquista una seconda parte che ne aumenta a dismisura la portata oltre che la difficoltà di risoluzione. Ma come si può sciogliere l'enigma? In realtà il frammento eracliteo sembra più che altro constatare l'impasse nella quale si trovano tutti gli uomini, come se fossero all'interno di una rete e non riuscissero in alcun modo a sbrogliare i fili per uscirne. Colli interpreta in questo modo il frammento⁴³:

⁴⁰ Si vedano i contributi di G.S. KIRK, *The Michigan Alcidas-papyrus: Heraclitus fr. 56d. The Riddle of the Lice*, «Classical Quarterly», 1950, XLIV, pp. 149-167 e di M. CUTRÌ, *L'enigma di Eraclito e la sfida per la conoscenza*, in *Alle origini del logos*, cit., pp. 74-91. Il racconto su Omero ha una grande diffusione nel mondo antico, si veda: S. BETA, *Il labirinto della parola. Enigmi, oracoli e sogni nella cultura antica*, Einaudi, Torino 2016, p. 13.

⁴¹ ERACLITO, fr. B56 DK (= 21 Marc. = SG III, 14 [A24]. Hippol. Ref. IX, 9.5): ἐξηπάτηνται, φησί, οἱ ἄνθρωποι πρὸς τὴν γνῶσιν τῶν φανερῶν παραπλησίως Ὀμήρωι, ὃς ἐγένετο τῶν Ἑλλήνων σοφώτερος πάντων. ἐκεῖνόν τε γὰρ παῖδες φθειρας κατακτείνοντες ἐξηπάτησαν εἰπόντες ὅσα εἶδομεν καὶ ἐλάβομεν, ταῦτα ἀπολείπομεν, ὅσα δὲ οὐτε εἶδομεν οὐτ' ἐλάβομεν, ταῦτα φέρομεν. Trad. Colli.

⁴² Cfr. BOLLACK, WISMANN, *Héraclite ou la séparation*, cit., pp. 194-195.

⁴³ Gli interpreti tendono generalmente a sminuire l'importanza di questo frammento a causa dell'incomprensione del suo significato. Si vedano per esempio M. MARCOVICH, *Heraclitus: Greek Text with a Short Commentary*, Academia Verlag, Sankt Augustin 2001, p. 56; ERACLITO, *I frammenti e le testimonianze*, a cura di C. Diano, G. Serra, Mondadori, Milano 1980, pp. 172-173; ERACLITO, *I frammenti*, a cura di F. Fronterotta, Rizzoli, Milano 2013, pp. 188-189. Un'eccezione è la breve analisi di B. SNELL, *Die Sprache Heraklits*, cit.,

Forse Eraclito vuol dire che le cose visibili, evidenti, ci ingannano con la loro illusoria permanenza: difatti «nello stesso fiume non è possibile entrare due volte». E questo non perché il divenire sia reale, ma perché l'oggetto manifesto non è reale, è il lampeggiamento di un istante, che cogliamo e perdiamo. Quando vediamo un oggetto del mondo, e lo afferriamo come fosse vero, ecco che esso ci sfugge, che lo lasciamo, proprio perché abbiamo creduto alla corposità, alla saldezza del manifesto, che è invece un'evanescente finzione. Siamo ingannati, non siamo sapienti, se non scopriamo tale illusione. Il nascosto per contro, che anche altrove Eraclito considera divino, ossia quello che non abbiamo visto né preso, lo portiamo con noi, dentro di noi, come già avevano detto gli Indiani⁴⁴.

L'enigma eracliteo mostrerebbe dunque l'ignoranza degli uomini che consiste innanzitutto in una credenza ingenua verso le cose visibili, considerate come la vera realtà e come degli enti che hanno un'identità per sé, mentre ciò che è nascosto ed è più profondo rimane a loro sconosciuto. Indirettamente, Eraclito ci spinge quindi a passare da una conoscenza delle cose apparenti a un'altra conoscenza che sia questa volta riferita alla natura nascosta di quelle stesse cose che ci appaiono⁴⁵. Detto altrimenti, gli uomini si ingannano verso le cose manifeste come di fronte a un enigma. Per conoscere la vera natura delle cose bisogna allora adottare il metodo interpretativo degli enigmi, indagare cioè la molteplicità delle relazioni, anche le meno apparenti o superficiali, che connettono le cose tra di loro e che possono condurre da ciò che è manifesto a ciò che è nascosto⁴⁶. L'enigma non è quindi qualcosa che si dà solamente nel discorso, ma si trova anche nelle cose stesse e, infine, nella relazione tra il discorso e le cose.

Riguardo all'enigma del frammento 56 DK, la via per la sua soluzione passa per la relazione analogica da porre tra i pidocchi (che sfuggono e non si vedono) e ciò che è nascosto, la natura profonda delle cose. Seguendo la lettura colliana del passaggio, ciò che è «nascosto» dev'essere identificato con la nostra interiorità, in quanto – proprio come i pidocchi che non sono visti ma li «portiamo con noi» – si tratta di qualcosa che pur essendo sempre presente, non è però visibile e non si manifesta tra le cose che appaiono. Eraclito sarebbe dunque intento a criticare la pre-

p. 372.

⁴⁴ G. COLLI, *Dopo Nietzsche*, cit., pp. 167-169.

⁴⁵ R. RETHY, *Heraclitus, fragment 56*, «Ancient Philosophy», 1987, VII, pp. 1-7: 5: «The 'solution' of the children's riddle opens up the riddle of a knowledge that is an ignorance of a nature which, in revealing itself conceals itself».

⁴⁶ PH. HOPKINS, *Weaving the Fish Basket*, cit., p. 213.

tesa di conoscenza degli uomini, i quali credono che la totalità delle cose coincida con ciò che ci appare di fronte, con ciò che appare nella sua supposta identità⁴⁷. Al contrario, suggerisce il sapiente attraverso la soluzione dell'enigma, si dovrebbe tenere in maggior considerazione ciò che, seppur nascosto, esiste, come l'interiorità dell'individualità umana o la trama di relazioni che strutturano e articolano il mondo che ci appare di fronte agli occhi. Coloro che non ascoltano il *logos* "connettivo" e "comune" di Eraclito sono dunque separati dalle molteplici relazioni delle cose e tutto ciò si riflette nelle loro azioni: «l'errore gnoseologico è una stuttura metafisica, un frantumarsi della realtà senza comunicazione, che nel mondo umano si riflette come presunzione e violenza dell'individuo»⁴⁸. Non posso qui esplorare oltre le conseguenze di una tale contrapposizione di prospettive gnoseologiche, tra il *logos* comune proferito da Eraclito e l'opinione dei molti chiusi in sé stessi. In luogo di opporre l'espressione enigmatica eraclitea alle credenze dei molti, la si opporrà al *logos* di un altro sapiente dell'epoca arcaica: il venerando e terribile Parmenide.

6. Eraclito e Parmenide, una coppia di opposti?

Riprendendo le parole del grande filologo Hermann Fränkel: «Eraclito e Parmenide assumono, di fronte allo stesso problema, la posizione più diversa che si possa immaginare. Parmenide dichiara la contrapposizione irrealista [...]. Per Eraclito, invece, la contrapposizione è l'essenza della realtà»⁴⁹. Questo fatto mi sembra tanto evidente che non sarà mia intenzione darne una dimostrazione nelle considerazioni che seguono. Piuttosto, si cercherà di capire cos'è in gioco in questa contrapposizione e cosa implica nel modo di esprimersi della sapienza, ma anche e soprattutto della filosofia.

Il *logos* eracliteo che fa dell'enigma la sua cifra caratteristica non si affermò nella filosofia e in particolare in quell'Atene che fu il luogo in cui la filosofia è divenuta per la prima volta "istituzione" con l'Accademia platonica e il Liceo di Aristotele. Questo perché, sia Platone sia Aristotele scelsero di seguire la via che Parmenide aveva indicato, seppur con tutti

⁴⁷ G. COLLI, *La natura ama nascondersi*, cit., p. 198, nota 14. Cfr. M. CUTRÌ, *L'enigma di Eraclito*, cit., p. 77.

⁴⁸ G. COLLI, *La natura ama nascondersi*, cit., p. 198.

⁴⁹ H. FRÄNKEL, *Poesia e filosofia della Grecia arcaica. Epica, lirica e prosa greca da Omero alla metà del V secolo*, a cura di C. Gentili, il Mulino, Bologna 1997, p. 539 (ed. orig. *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums: Eine Geschichte der griechischen Epik, Lyrik und Prosa bis zur Mitte des fünften Jahrhunderts*, Beck, München 1964).

i distinguo del caso. Mi riferisco qui a un punto ben preciso, il quale ha a che fare evidentemente con quello che Aristotele chiamava il «principio più sicuro di tutti»⁵⁰, cioè che non si può affermare allo stesso tempo un qualcosa di determinato e il suo contrario. Detto altrimenti, il *logos* che deriva da Parmenide impone, con la forza e la violenza della necessità, una *krisis*, una decisione tra i due termini contraddittori. Possiamo vederne un chiaro esempio nel frammento 6 DK del poema:

Si deve dire e pensare che – essendo – È! che sia è possibile,
che nulla, impossibile: su questo ti induco a riflettere.
Da questa prima via di ricerca, perciò, tieniti discosto!
ma, poi, anche da quella che i mortali senza contezza
percorrono invano, creature a due teste: strettezza di mezzi
gli incalza nel petto una mente irrequieta, e quelli si aggirano
in guisa di sordi o di ciechi: attoniti, stirpi irrisolte
per cui il non essere e l'essere sono lo stesso e non sono lo stesso
e la via di ogni cosa si gira al contrario⁵¹.

Parmenide prende in conto il discorso della gente insensata, creature a due teste, i quali affermano che «il non essere e l'essere sono lo stesso e non sono lo stesso». Contro di loro bisognerebbe porre l'alternativa “è o non-è”, ed esattamente da questa scissione primitiva nasceranno poi le formulazioni aristoteliche dei principi di non contraddizione e del terzo escluso. Se quindi da un lato il *logos* enigmatico di Eraclito tiene insieme le contraddizioni (cose impossibili), dall'altro Parmenide impone con la violenza della necessità di fare una scelta. C'è però, come in ogni enigma, un non-detto nel discorso parmenideo che impone la *krisis*. Quest'aspetto è stato raramente colto dai commentatori, eppure è centrale, non solo per comprendere appieno il *sensu* del poema, ma anche per essere coscienti delle sue implicazioni. Questo non-detto è nient'altro che il terzo escluso dall'alternativa, il pensiero “mortale”, cioè il luogo del soggetto. Riporto qui di seguito l'analisi di Riccardo Di Giuseppe a tal riguardo: la genesi dell'alternativa duale è l'esclusione del pensiero mortale che dice “è e non è”.

La dualità e l'alternativa si basa quindi sulla fissione e divisione di un terzo. Questo terzo è il luogo del soggetto, che viene espulso, ma il quale deve esistere affinché si possano pensare le due vie come le sole pensabili. «La vita e il suo pensiero esprimono una *coincidentia oppositorum*, la

⁵⁰ ARISTOTELE, *Metafisica* Γ 3, 1005b12.

⁵¹ PARMENIDE, Fr. B6 DK. Trad. Di Giuseppe.

procedura classica utilizzata da Eraclito per indicare l'entasi: l'implosione delle differenze nell'indifferenziato»⁵².

Per poter porre come separati l'essere dal non-essere il *sophos-poietes* deve in qualche modo possederli (o averli posseduti) entrambi in sé. Il "luogo" del soggetto in cui le cose contraddittorie sono entrate in contatto è allora il vero terzo che la logica parmenidea vorrebbe escludere. Ma questo dominio della sfera del necessario, che impone la scelta ed *elimina* il terzo, sembra avvicinarsi alla visione particolaristica e disconnessa dei "molti" di Eraclito. L'enigma del frammento 56 DK dell'Efesio ci ha difatti mostrato proprio come l'interiorità nascosta – il terzo, ricordiamolo, che Parmenide esclude – sia più essenziale delle cose che ci appaiono e sulle quali possiamo applicare il principio di non contraddizione. L'interiorità include in sé stessa i contrari senza che questo comporti però la caduta in una situazione di indifferenza assoluta. L'abbiamo detto in precedenza: perché ci possa essere connessione e relazione ci deve essere una pluralità differenziata. Ma nei centri agglutinanti le connessioni, nei nessi che sono le interiorità umane, la coincidenza dei contraddittori si *deve* dare, affinché – poi – si dia anche la separazione *logica* tra ciò che è e ciò che non è. Questo aspetto assolutamente eccezionale dell'interiorità, per cui non resta che impiegare il termine di *mistico*, non si può propriamente dire, ma si mostra e dà segni. Eraclito lo esprime attraverso la forma dell'enigma, in quanto «figura tropica germinalmente significativa dell'ambiguità noumenica»⁵³, per utilizzare una bella formula di Ferruccio Masini. Ecco allora che l'espressione di ciò che è nascosto non contiene solo la carica di violenza che troviamo nella necessità dell'alternativa di Parmenide, ma a questa – ancora presente – si aggiunge l'elemento giocoso dello svelare l'enigma e dello sperimentare le connessioni più ardite tra le parole, le cose e tra le parole e le cose.

All'esclusione parmenidea di quel luogo "terzo", che forse sarebbe il caso di chiamare "primo", che è l'interiorità dell'esperienza e della vita, tutta umana, capace di tenere insieme cose contraddittorie, il discorso filosofico può porre in qualche modo rimedio? Parlo di *rimedio* perché mi sembra evidente che l'esclusione eleatica è ciò che caratterizza gran parte della filosofia occidentale. Forse uno sguardo più attento andrebbe rivolto verso altre forme di espressione e alla labilità del confine che divide, per esempio, filosofia e letteratura. Proprio in quest'ultima difatti troviamo

⁵² R. DI GIUSEPPE, *Le voyage de Parménide*, Orizons, Paris 2011, p. 232. Mia traduzione.

⁵³ F. MASINI, *Il filosofo e l'enigma*, in *Giorgio Colli. Incontro di studio*, a cura di S. Barbera, G. Campioni, Franco Angeli, Milano 1983, pp. 63-70: 67.

ancora l'uso di formule enigmatiche o contraddittorie che pur *mostrano* qualcosa per chi legge o ascolta – altro “escluso” generalmente dall'attenzione del filosofo moderno. La potenza dell'enigma non va però indebolita limitando la sua applicazione ad ambiti di discorso metaforici o immaginari. Se la letteratura può e deve essere qualcosa di più della realtà, essa non è per questo fuori dalla realtà.

Il *sophos-poietes* arcaico, così come il filosofo e l'artista, hanno dunque un «gusto per l'enigma. In ciò si congiunge l'istinto della necessità (dev'esserci nel mondo un filo conduttore) e quello del gioco (ebbrezza del togliere i veli e divertimento per gli enigmi difficili)»⁵⁴. Pretendere che si possa avere un dominio della necessità e costruire un sistema a partire dall'alternativa che esclude la contraddizione non è altro che fare violenza al terzo ed escluderlo dal discorso. Ciò che resta in questo modo è un *logos* senza vita, perché privo di quella duplicità (e ambiguità) essenziale ad ogni forma di esperienza. Eppure, questa esclusione ritorna e si mostra nella vita, indicando tutta la limitatezza di un sapere che desideri fondarsi *solo* sull'alternativa imposta da Parmenide e dai suoi numerosi epigoni.

Bibliografia

- ANNÉE, M., *Lire et ne pas lire Héraclite*, in *La sagesse présocratique. Communication des savoirs en Grèce archaïque : des lieux et des hommes*, éd. par M.-L. Desclos, F. Fronterotta, Armand Colin, Paris 2013, pp. 89-116.
- BALDINI, C.L., *Misticismo e dialettica*, in *Alle origini del logos. Studi su La nascita della filosofia di Giorgio Colli*, a cura di G.M. Cavalli, R. Cavalli, Accademia University Press, Torino 2018 («Quaderni Colliani», I), pp. 92-106.
- BETA, S., *Il labirinto della parola. Enigmi, oracoli e sogni nella cultura antica*, Einaudi, Torino 2016.
- BOLLACK, J., H. WISMANN, *Héraclite ou la séparation*, Minuit, Paris 1972.
- COLLI, G., *Filosofia dell'espressione*, Adelphi, Milano 1969.
- COLLI, G., *Dopo Nietzsche*, Adelphi, Milano 1974.
- COLLI, G., *La nascita della filosofia*, Adelphi, Milano 1975.
- COLLI, G., *La sapienza greca*, I, Adelphi, Milano 1977.
- COLLI, G., *La sapienza greca*, III, Adelphi, Milano 1980.
- COLLI, G., *La ragione errabonda*, a cura di E. Colli, Adelphi, Milano 1982.
- COLLI, G., *La natura ama nascondersi*, Adelphi, Milano 1988.

⁵⁴ G. COLLI, *La ragione errabonda*, cit., [463].

- CUTRÌ, M., *L'enigma di Eraclito e la sfida per la conoscenza*, in *Alle origini del logos. Studi su La nascita della filosofia di Giorgio Colli*, a cura di G.M. Cavalli, R. Cavalli, Accademia University Press, Torino 2018 («Quaderni Colliani», I), pp. 74-91.
- DETIENNE, M., *Les Maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, François Maspero, Paris 1967.
- DI GIUSEPPE, R., *Le voyage de Parménide*, Orizons, Paris 2011.
- DILCHER, R., *Studies in Heraclitus*, Olms, Hildesheim-Zürich-New York 1995.
- ERACLITO, *I frammenti*, a cura di F. Fronterotta, Rizzoli, Milano 2013.
- ERACLITO, *I frammenti e le testimonianze*, a cura di C. Diano, G. Serra, Mondadori, Milano 1980.
- FRÄNKEL, H., *Poesia e filosofia della Grecia arcaica. Epica, lirica e prosa greca da Omero alla metà del V secolo*, a cura di C. Gentili, Bologna, il Mulino, 1997 (ed. orig. *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums: Eine Geschichte der griechischen Epik, Lyrik und Prosa bis zur Mitte des fünften Jahrhunderts*, Beck, München 1964).
- GIANVITTORIO, L., *Il discorso di Eraclito. Un modello semantico e cosmologico nel passaggio dall'oralità alla scrittura*, Olms, Hildesheim-Zürich-New York 2010.
- HADOT, P., *Wittgenstein et les limites du langage*, Vrin, Paris 2004.
- HOFFMANN, E., *Il linguaggio e la logica arcaica*, a cura e con un saggio di L. Guidetti, prefazione di E. Melandri, Quodlibet, Macerata 2018.
- HÖLDERLIN, F., *Der Tod des Empedokles*, Holzinger, Berlin 2017.
- HOPKINS, PH., *Weaving the Fish Basket: Heraclitus on Riddles and the Relation of Word and World*, «Epoché» 2009, XIII (2), pp. 209-228.
- KAHN, C.H., *The Art and Thought of Heraclitus*, Cambridge University Press, Cambridge 1979.
- KELSO, J.A., *Riddles*, *Encyclopaedia of Religion and Ethics*, X, ed. by J. Hastings, T&T Clark, Edinburgh 1918, pp. 765-70.
- KIRK, G.S., *The Michigan Alcidas-papyrus: Heraclitus fr. 56d. The Riddle of the Lice*, «Classical Quarterly», 1950, XLIV, pp. 149-167.
- MARCOVICH, M., *Heraclitus: Greek Text with a Short Commentary*, Academia Verlag, Sankt Augustin 2001.
- MASINI, F., *Il filosofo e l'enigma*, in *Giorgio Colli. Incontro di studio*, a cura di S. Barbera, G. Campioni, Franco Angeli, Milano 1983, pp. 63-70.
- MESSINA, G., Λόγος come archetipo dell'idea di ragione, in G. Messina, *Dalla fisica di Senofane all'Empedocle di Strasburgo: studi di filosofia presocratica*, Levante, Bari 2007, pp. 11-39.
- RAMNOUX, C., *Héraclite ou l'homme entre les choses et les mots*, in *Œuvres*,

- I, éd. par A. Marcinkowski, Les Belles Lettres, Paris 2020.
- RETHY, R., *Heraclitus, Fragment 56*, «Ancient Philosophy», 1987, VII, pp. 1-7.
- SNELL, B., *Die Sprache Heraklits*, «Hermes», 1926, LXI (4), pp. 353-381.
- STRECK, M.P., N. WASSERMAN, *Dialogues and Riddles: Three Old Babylonian Wisdom Texts*, «Iraq», 2011, LXXIII, pp. 117-125.
- WITTGENSTEIN, L., *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, a cura di A. Corte, Einaudi, Torino 2009.

Enigma ed esegesi nel Papiro di Derveni*

Matthieu Réal

*Cornell University
mr2222@cornell.edu*

Il presente contributo studia la nozione di *ainigma* a partire dalla testimonianza dell' autore del Papiro di Derveni (~400 a.C.). L'Anonimo si serve di tale nozione per giustificare la propria interpretazione allegorica di un poema Orfico. Si dimostra, inoltre, che le tecniche esegetiche utilizzate dall'Anonimo nell'interpretare il poema saranno successivamente sanzionate da Aristotele medesimo. Contrariamente a quanto spesso sostenuto dalla critica, il papiro di Derveni si configura pertanto non solo come un prezioso esemplare di allegoresi antica ma anche come un raro caso di "filologia" pre-ellenistica.

In this paper, I discuss the notion of *ainigma* as it appears in the Derveni Papyrus (~400 BCE). The anonymous author employs this notion to justify his allegorical interpretation of an Orphic poem. I further demonstrate that the exegetical techniques used by the author in his interpretation of the poem would be subsequently sanctioned by Aristotle himself. I conclude that, contrary to what scholars have often claimed, the Derveni papyrus is not only a precious example of ancient allegoresis but is also a rare document of pre-Hellenistic "philology."

Enigma, papiro di Derveni, allegoria, esegesi, *Poetica* di Aristotele.

* Ringrazio Jeff Rusten che per primo ha rivolto la mia attenzione al papiro di Derveni e con il quale ho discusso molti dei temi che qui indago. Una parte sostanziale della stesura di questo contributo è avvenuta presso la Fondation Hardt che mi ha generosamente ospitato durante il mese di maggio 2022. Ringrazio inoltre gli editori del volume per il loro prezioso lavoro e i due anonimi revisori che con i loro commenti e correzioni hanno migliorato questo articolo.

1. Il papiro di Derveni e l'*Alcibiade II*: tutta la poesia è per sua natura enigmatica

Col termine *ainigma*, «enigma», e affini, i Greci indicavano diversi casi di «difficoltà»¹. *Ainigma*, per esempio, è il termine con cui Sofocle e Euripide si riferiscono al celebre indovinello della sfinge: chi pur avendo una sola voce è contemporaneamente bipede, tripode e quadrupede?² Di natura diversa la definizione retorica che di enigma dà Aristotele nella *Poetica*, dove viene definito enigmatico il discorso che abusa della metafora³. In questo contributo intendo concentrarmi su un'ulteriore accezione del termine *ainigma*, che indica, più in generale, il valore ambiguo, doppio, della parola poetica. È proprio questa concezione doppia della parola poetica che, a partire dall'epoca classica, venne spesso presa a pretesto per l'interpretazione non letterale di un testo.

L'idea che la parola poetica sia per sua natura enigmatica diventa quasi un luogo comune a partire dalla fine del V secolo a.C.⁴ Paradigma-

¹ Faccio qui riferimento alla definizione di F. FORTINI, *Oscurità e difficoltà*, «L'asino d'oro», 1991, II, pp. 84-88, proposta dagli organizzatori del convegno come spunto per riflettere sul concetto di enigma; cfr. la *Premessa* del presente volume, p. 12, nota 1. Sull'enigma e le sue declinazioni nella Grecia antica si vedano, in particolare: F. MONTANARI, *Appunti per uno studio sulla oscurità nella poesia classica*, «L'Asino d'oro», 1991, III, pp. 3-53; P. PUCCI, *Enigma segreto oracolo*, Gruppo editoriale internazionale, Roma 1996; S. MONDA (a cura di), *Ainigma e griphos. Gli antichi e l'oscurità della parola*, ETS, Pisa 2012 («... et alia», 2); ID., *Beyond the Boundary of the Poetic Language: Enigmas and Riddles in Greek and Roman Culture*, in *Submerged Literature in Ancient Greek Culture*, III: *The Comparative Perspective*, ed. by A. Ercolani, M. Giordano, de Gruyter, Berlin-Boston 2016, pp. 131-154; ID., *L'enigma tra poesia e narrativa nella cultura letteraria greca e latina*, nel presente volume; P. STRUCK, *Birth of the Symbol: Ancient Readers at the Limits of Their Texts*, Princeton University Press, Princeton 2004; W. BURCKERT, *Signs, Commands, and Knowledge: Ancient Divination between Enigma and Epiphany*, in *Mantikê: Studies in Ancient Divination*, ed. by S. Johnston, P. Struck, Brill, Leiden 2005 («Religions in the Graeco-Roman World», 155), pp. 29-49; S. BETA, *Il labirinto della parola: enigmi, oracoli e sogni nella cultura antica*, Einaudi, Torino 2016. Si veda inoltre l'antologia di passi concernenti l'enigma curata da G. COLLI, *La sapienza greca*, I, Adelphi, Milano 1977, pp. 339-369, 435-440.

² Sono attestate diverse versioni di questo indovinello. La più estesa si ritrova in ATENEIO, *Deipnosophisti*, 456b, e nell'*Antologia Palatina*, 14, 64. Probabilmente questa versione estesa era quella citata da Euripide nella sua tragedia perduta *Edipo* (cfr. EURIPIDE, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, 540a). Sofocle, invece, non cita il contenuto dell'indovinello nel suo *Edipo Re*.

³ ARISTOTELE, *Poetica*, 1458a22-27.

⁴ Si vedano, in particolare, P. STRUCK, *Divination and Literary Criticism?*, in *Mantikê: Studies in Ancient Divination*, cit., pp. 147-165; ID., *Birth of the Symbol*, cit., pp. 21-76; S. RANZATO, *The Sage Speaks in Riddles: Notes on Col. VII of the Derveni Papyrus*, in *The Derveni Papyrus: Unearthing Ancient Mysteries*, ed. by M. Santamaría, Brill, Leiden-Boston 2019 («Papyrologica Lugduno-Batava», 36), pp. 100-107.

tici in questo senso sono alcuni passi platonici e pseudo-platonici come l'estratto dall'*Alcibiade II* che qui riporto:

Perché per sua natura tutta la poesia è enigmatica e non è del primo venuto riconoscerne il senso. [...] Perché tu certo non crederai che il più divino e il più sapiente dei poeti, Omero, ignori che non è possibile saper male – e infatti è lui a dire che Margite sapeva molte cose ma tutte malamente; tuttavia fa l'ambiguo dicendo «malamente» invece di «un male» e «sapeva» invece di «sapere». Redatto così è fuori metro, ma ciò che voleva dire è questo: che «sapeva molte cose ma era un male per lui saperle tutte quante»⁵.

Dopo aver sostenuto che tutta la poesia sia per sua natura enigmatica, Socrate procede nell'interpretare uno dei pochi versi superstiti del *Margite* omerico: «Molte cose sapeva Margite, ma tutte malamente»⁶. La citazione poetica, se presa alla lettera, è problematica. Contraddice, infatti, quanto Socrate e Alcibiade hanno discusso appena prima e cioè che non sia possibile conoscere «malamente» (*kakōs*). Socrate sostiene pertanto che il passo omerico vada reinterpretato intendendo l'avverbio «malamente» come un aggettivo sostantivato, «male», (*ho kakon*) e trasformando il secondo verbo, *ēpistato*, di modo finito, in un infinito, *epistasthai*. Il verso così rielaborato produce un nuovo significato, e cioè che Margite conosceva molte cose, ma era male (per lui) conoscerle tutte.

Il passo è senza dubbio ironico e a contribuire all'ironia vi è, da un lato, l'arbitrarietà delle soluzioni esegetiche proposte da Socrate e, dall'altro, la premessa, assurda nella sua generalità, per cui tutta la poesia sarebbe per natura enigmatica (*ainigmatōdēs*). Il verso del *Margite*, che è perfettamente chiaro, poco si confà sia alla nozione di enigma quale enunciato difficile, sia alla nozione di enigma quale enunciato oscuro. Nel definire il verso omerico un enigma, di fatto, Socrate risemantizza in chiave ironico-parodica un termine ben preciso, *ainigma*, e lo fa coincidere con ogni tipo di enunciato poetico, sia esso immediatamente chiaro, come nel caso del *Margite*, oppure effettivamente oscuro e difficile. Una volta accet-

⁵ PLATONE, *Alcibiade II*, 147b7-d8 (trans. P. Pucci, *Platone. Opere complete*, IV, Laterza, Bari 2004 [«Biblioteca universale Laterza», 29], p. 857, modificata): ἔστιν τε γὰρ φύσει ποιητικὴ ἡ σύμπασα αἰνιγματώδης καὶ οὐ τοῦ προστυχόντος ἀνδρὸς γνωρίζαι. [...] οὐ γὰρ δήπου Ὀμηρὸν γε τὸν θεϊοτάτον τε καὶ σοφώτατον ποιητὴν ἀγνοεῖν δοκεῖς ὡς οὐχ οἶόν τε ἦν ἐπίστασθαι κακῶς – ἐκεῖνος γὰρ ἔστιν ὁ λέγων τὸν Μαργίτην πολλὰ μὲν ἐπίστασθαι, κακῶς δέ, φησί, πάντα ἠπίστατο – ἀλλ' αἰνίττεται οἶμαι παράγων τὸ κακῶς μὲν ἀντὶ τοῦ κακοῦ, τὸ δὲ ἠπίστατο ἀντὶ τοῦ ἐπίστασθαι: γίγνεται οὖν συντεθὲν ἔξω μὲν τοῦ μέτρου, ἔστι δ' ὅ γε βούλεται, ὡς πολλὰ μὲν ἠπίστατο ἔργα, κακὸν δ' ἦν ἐπίστασθαι αὐτῷ πάντα ταῦτα.

⁶ Fr. 2 West: πολλὰ ἠπίστατο ἔργα, κακῶς δ' ἠπίστατο πάντα.

tata la premessa socratica, lo stesso verso può indicare tutto e il contrario di tutto e il testo poetico, da solo, non è più sufficiente a garantire alcuna univocità di senso. La critica esegetica, a sua volta, è ridotta da Socrate ad una farsa, puro arbitrio svincolato da qualsiasi regola. Non vi è infatti nessuna ragione interna al verso, nessuna ragione linguistica, per cui l'enunciato omerico si debba intendere nel senso proposto da Socrate: la soluzione esegetica avanzata si vuole, evidentemente, ridicola⁷.

Come è stato mostrato dalla critica, questo e altri passi simili e di sicura provenienza platonica hanno come bersaglio polemico la critica allegorica⁸. L'assunto cardine che sottostà all'*allegoresi* (l'interpretazione in chiave allegorica di un testo) antica è, infatti, lo stesso del Socrate personaggio, e cioè che il poeta si esprime enigmaticamente, *ainissetai*. È bene, tuttavia, distinguere, per quanto possibile, la parodia dell'*allegoresi* dalla sua effettiva pratica⁹.

Se è possibile oggi farsi un'idea di che cosa volesse dire leggere un testo allegoricamente, in Grecia, sul finire del V secolo a.C., lo dobbiamo in gran parte al fortunoso ritrovamento, avvenuto nel 1962, del Papiro di Derveni¹⁰. Scoperti tra i residui di una pira funeraria nella cosiddetta tom-

⁷ Sottolineano il carattere ironico-parodico del passo sia P. STRUCK, *Birth of the Symbol*, cit., pp. 46-47, che J. RUSTEN, *Unlocking the Orphic Doors: Interpretation of Poetry in the Derveni Papyrus between Presocratics and Alexandrians*, in *Poetry as Initiation: the Center for Hellenic Studies Symposium on the Derveni Papyrus*, ed. by I. Papadopoulou, L. Muelner, Center for Hellenic Studies, Washington DC 2014 («Hellenic studies», 63), pp. 115-134: 121-122.

⁸ Cfr. P. STRUCK, *Birth of the Symbol*, cit., pp. 41-50.

⁹ Esiste una vasta bibliografia sull'allegoria antica. Particolarmente utili ai fini di un primo orientamento sono: F. PONTANI, *Allegory (allēgoría)*, *Ancient Theories of –*, in *Encyclopedia of Ancient Greek Language and Linguistics Online*, ed. by G.K. Giannakis, 2013, s.v., <<https://referenceworks.brillonline.com/browse/encyclopedia-of-ancient-greek-language-and-linguistics>> (15 maggio 2022), e M. DOMARADZKI, *The Beginnings of Greek Allegoresis*, «Classical World: A Quarterly Journal on Antiquity», 2017, CX (3), pp. 299-321.

¹⁰ Sin dalla sua scoperta, il papiro di Derveni ha attratto l'attenzione di un gran numero di studiosi in varie discipline (letteratura, filosofia, storia delle religioni). M.S. FUNGHI, *Bibliography of the Derveni Papyrus*, in *Studies on the Derveni Papyrus*, ed. by A. Laks, G.W. Most, Oxford University Press, Oxford 1997, pp. 175-185, copre tutta la bibliografia sul papiro fino al 1996. Per il periodo che va dal 1997 al 2018 si veda *The Derveni Papyrus*, ed. by M. Santamaría, cit., pp. 151-157. La migliore monografia sull'opera rimane, a mio giudizio, G. BETEGH, *The Derveni Papyrus. Cosmology, Theology, and Interpretation*, Cambridge University Press, Cambridge 2004. Il testo è stato edito criticamente per la prima volta solo nel 2006: cfr. TH. KOUREMENOS, G. PARÁSSOGLU, K. TSANTSANOGLU (eds.), *The Derveni Papyrus. Edited with Introduction and Commentary*, Olschki, Firenze 2006 («Studi e testi per il Corpus dei papiri filosofici greci e latini», 13). La più recente edizione, traduzione e commento al papiro è quella di M. KOTWICK, *Der Papyrus von Derveni*,

ba A del sito di Derveni, una decina di chilometri a nord di Salonicco¹¹, i resti carbonizzati del rotolo in questione restituiscono ampie porzioni di un anonimo commentario di fine V secolo a un poema esametrico orfico¹². Dopo una porzione di testo mal conservata e di difficile interpretazione (coll. I-VI KPT)¹³, l'anonimo autore cita versi del poema e li spiega uno ad uno dettagliatamente. In maniera molto sommaria, la trama del poema di Derveni racconta di come Zeus prese il potere da suo padre Crono e dette origine ad una nuova generazione di dei. L'anonimo commentatore¹⁴ interpreta questo poema di stampo mitologico in chiave fisico-naturalistica: le avventure di Zeus non sarebbero altro che la descrizione di come *Nous*, l'intelligenza cosmica, ordinò gli elementi e creò l'universo per come lo conosciamo. Il poema orfico alluderebbe infatti a una cosmogonia dai numerosi punti di contatto con il pensiero dei filosofi presocratici, Anassagora in particolare. In sostanza, l'anonimo respinge la lettera del poema orfico e ne propone una lettura allegorica¹⁵.

Le ragioni che spingono l'anonimo a una tale lettura sono spiegate in un preambolo al commento vero e proprio che qui riporto, col. VII 4-10 KPT:

basierend auf einem griechischen Text von R. Janko, de Gruyter, Berlin-Boston 2017, che si basa su un testo provvisorio di Janko che migliora, in molti casi, le precedenti edizioni. A meno che non lo indichi espressamente, tramite un rimando in nota, cito il testo da questa edizione. Per i riferimenti al numero di righe e di colonne mi attengo tuttavia alla *princeps*, abbreviata KPT.

¹¹ Sul ritrovamento del papiro si veda specialmente G. BETEGH, *The Derveni Papyrus*, cit., pp. 56-73.

¹² Per la datazione dell'opera e del papiro si veda l'introduzione all'*editio princeps* del testo (cfr. TH. KOUREMENOS, G. PARÁSSOGLU, K. TSANTSANOGLU, *The Derveni Papyrus*, cit., pp. 8-10).

¹³ Sulle prime colonne del papiro si vedano, R. JANKO, *Reconstructing (again) the Opening of the Derveni Papyrus*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», 2008, CLXVI, pp. 37-51, e V. PIANO, *Il papiro di Derveni tra religione e filosofia*, Olschki, Firenze, 2016 («Studi e testi per il Corpus dei papiri filosofici greci e latini» 18).

¹⁴ In questo contributo mi riferisco all'anonimo col termine di commentatore, come d'altronde fanno, a mio parere giustamente, numerosi studiosi. Se il papiro di Derveni possa essere legittimamente considerato come un commentario, un *hypomnēma*, e quindi il suo autore possa essere definito un commentatore è questione annosa che discuto in dettaglio in un'altra sede, cfr. M. RÉAL, *Explaining The Poets: Greek Literary Exegesis from The Sixth to The Fourth Centuries BCE* [diss.], Cornell University, 2023, pp. 261-289.

¹⁵ Particolarmente utile al fine della ricostruzione dei vari episodi raccontati nel poema e della interpretazione datane dal commentatore è A. BERNABÉ, *The Commentary of the Derveni Papyrus: Pre-Socratic Cosmogonies at Work*, in *The Derveni Papyrus*, ed. by M. Santamaría, cit., pp. 108-125.

ἔστι δὲ μ[αντική¹⁶ ἦ] πόησις
 [κ]αὶ ἀνθρώ[ποις] αἰν[ι]γμ[α]τῶδης, [κα]ὶ [Ορ]φ[εὺς] αὐτ[οῖς]
 ἔ[ρ]ιστ' αἰν[ι]γμ[α]τᾶ οὐκ ἔθελε λέγειν, [ἐν αἰν]ιγμ[α]σ[ι]ν δὲ
 [μεγ]άλα. ἱερ[ολογ]εῖται μὲν οὖν καὶ ἀπὸ [το]ῦ πρώτου
 [καὶ] μέχρι οὗ¹⁷ [τελε]υτ[α]ίου ῥήματος, ὡ[ς] δηλο[ῖ] καὶ ἐν τῶι
 [εὐκ]ρινήτω· [ι] ἔπει· «[θ]ύρας» γὰρ «ἐπίθε[σθα]ι» ὁ κλεῦσας
 τοῖ[ς] ὡσί]ν αὐτ[οὺς] μὴ θεοὺς ἀ]σεβεῖν φη[σιν] το[ῖ]ς πολλοῖς [...]

La poesia è oracolare e enigmatica per gli uomini e Orfeo non volle proporre loro gare di indovinelli ma piuttosto grandi cose in forma enigmatica. Profetizza dunque dalla prima sino all'ultima parola come dimostra anche in questo verso facile da intendere: avendo infatti ordinato loro di «apporre porte» sulle [orecchie], dice ai più [che non dovrebbero essere empì nei confronti degli dei]...

Come nel caso dell'*Alcibiade II*, l'interpretazione non letterale del testo è giustificata tramite la formula secondo cui la poesia è enigmatica, *ainigmatōdēs*, difficile da interpretare per i più. Come nel caso dell'*Alcibiade II*, a questa massima segue l'analisi dei versi del poema reinterpretati in maniera non letterale. Nel resto di questo contributo, intendo soffermarmi su due questioni. Per prima cosa intendo mostrare come l'anonimo di Derveni si sia interrogato sul senso della propria operazione ermeneutica. Egli, a differenza di Socrate nell'*Alcibiade II*, va ben oltre la constatazione che tutta la poesia è per sua natura enigmatica e fornisce due ulteriori motivazioni a favore di una lettura allegorica del testo orfico. Si tratta di due motivazioni che avranno una notevole fortuna tra gli allegoristi di epoca successiva. In secondo luogo, mi propongo di dimostrare che le tecniche esegetiche messe in campo dal commentatore non sono affatto svincolate da ogni regola e arbitrarie come vorrebbe la parodia platonica. Esse anticipano infatti le tecniche per l'interpretazione del testo poetico sistematizzate da Aristotele nel capitolo 25 della *Poetica*, una cinquantina, o poco più, di anni più tardi.

2. Il preambolo al commentario nel Papiro di Derveni: legittimare l'*allegoresi*

Inizio dal primo punto. Per prima cosa, l'anonimo nel preambolo al commentario nota che la poesia orfica è un tipo ben particolare di enigma. Orfeo, dice il commentatore, non produce *erist' ainigmata*. Il termine

¹⁶ μ[αντική] West, Struck, e Janko: ξ[ένη τις] KPT.

¹⁷ <τ>οῦ Janko.

*eristos*¹⁸, che significa soggetto a contesa, non è chiarissimo ma suggerisce nondimeno un contesto agonistico. Con gli *erist' ainigmata* il commentatore allude probabilmente alla dimensione ludica dell'indovinello. Penso in particolar modo al contesto simposiale che sappiamo essere un luogo privilegiato per la fruizione degli indovinelli che venivano proposti allo scopo di intrattenere e testare l'arguzia dei convitati¹⁹. Secondo il commentatore, la poesia orfica, pur essendo enigmatica, si distingue dagli *erist' ainigmata* perché ha una funzione diversa: se correttamente decifrata apre alla corretta comprensione dell'universo. La premessa dell'anonimo è dunque che esiste un particolare tipo di poesia che va al di là del mero *divertissement* e che si propone come latrice di verità ulteriori. La poesia orfica, a differenza di altri tipi di produzioni poetiche, si distingue per il suo valore profetico-sacrale (cfr. col. VII 7 KPT: *hierologeitai*, «profetizza», e la plausibile ricostruzione a col. VII 4 KPT: *mantikē*, «oracolare»). La sola presenza del verso, pertanto, non giustifica il ricorso all'*allegoresi*. È lo scopo per il quale il poeta ricorre al verso come vero discrimine. In altre parole, la premessa assolutamente generica per cui tutta la poesia è per sua natura enigmatica viene qui meglio circoscritta.

Segue una giustificazione della premessa secondo cui Orfeo «profetizza [*i.e.* parla per enigmi] dalla prima all'ultima parola» (col. VII 7 KPT). A fare le veci di un argomento è la citazione della formula misterica: «sbarrate le porte»²⁰. Questa ingiunzione si trovava probabilmente in *incipit* al poema orfico, in una porzione del papiro oggi andata perduta. La si ritrova attestata altrove²¹ in due versioni principali²²: I) «canterò per chi è assennato; ma voi, profani, sbarrate le porte»²³; II) «parlerò a coloro per cui è lecito; ma voi, profani, sbarrate le porte»²⁴. Quale che fosse la versione presente nel papiro di Derveni il messaggio è chiaro: Orfeo, secon-

¹⁸ Si noti che la lezione non è sicura e sono stati proposti anche altri supplementi quali ἄριστος e ἀόριστος.

¹⁹ Sul tema si vedano, tra gli altri, S. BETA, *Gli Enigmi Simposiali: Dagli indovinelli scherzosi ai problemi filosofici*, in *Ainigma e griphos*, cit., pp. 69-80, e S. MONDA, *Gli indovinelli letterari antichi come testimonianza di contesti ludici e agonali*, «Enthymema», 2008, XXIII, pp. 390-400.

²⁰ Su questa formula, si veda, in particolare, A. BERNABÉ, *La fórmula órfica «cerrad las puertas, profanos»*. *Del profano religioso al profano en la materia*, «Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones», 1996, XIII (1), pp. 13-37.

²¹ La formula è molto comune e vi allude già EMPEDOCLE, fr. 31 B 3.3-5 DK, cfr. anche e.g. STOBEO, *Antologia*, 3, 1, 199 (prima versione) e CLEMENTE ALESSANDRINO, *Protrettico*, 7, 74, 4 (seconda versione).

²² Si veda la discussione in M. ΚΟΤΩΙΚ, *Der Papyrus von Derveni*, cit., pp. 159-162.

²³ ἀείσω ξυνοτοῖσι· θύρας δ' ἐπίθεσθε, βέβηλοι.

²⁴ φθέγχομαι οἷς θέμις ἐστί· θύρας δ' ἐπίθεσθε, βέβηλοι.

do il commentatore, intenderebbe rivolgersi a pochi eletti. Il verso viene, pertanto, a motivare ulteriormente la ragione per cui Orfeo si servirebbe di un linguaggio oscuro. Orfeo parlerebbe per enigmi in modo da non essere capito da tutti. Non potendo controllare la circolazione della propria opera, egli si servirebbe di un linguaggio enigmatico. Solo i pochi che abbiano le capacità di comprendere un tale linguaggio sarebbero in grado di intendere il significato del poema. È strategia comune tra gli allegoristi di epoca successiva sostenere che il poeta ricorra all'allegoria così da scremare il proprio pubblico. Il principio si trova formalizzato in maniera esplicita per la prima volta nella *Vita di Omero* dello Pseudo-Plutarco (II sec. d. C.). Al capitolo 92 di tale opera, leggiamo infatti che il linguaggio enigmatico sprona gli amanti del sapere e scoraggia gli ignoranti dal criticare ciò che non capiscono²⁵.

Contestualmente a questa dimensione esoterica della parola poetica che il verso sottolinea, occorre tuttavia osservarne un'altra, sinora sfuggita alla critica. L'ingiunzione orfica è infatti l'unico lemma in tutto il commentario che abbia un chiaro valore figurato. Se presa alla lettera, l'espressione «sbarrate le porte» non può che suggerire un contesto rituale in cui si intima ai non iniziati, letteralmente, o di chiudere le porte di casa propria così da non vedere gli oggetti sacri che venivano portati in processione²⁶, oppure di chiudere le porte del tempio dove si svolgevano i riti così da non avervi accesso²⁷. Tuttavia, una volta che l'espressione venga utilizzata al di fuori del suo contesto originario, per esempio, come nel nostro caso, come *incipit* di un poema, essa acquista un chiaro valore figurato – di certo Orfeo non sta intimando ai propri lettori²⁸ di mettersi letteralmente delle porte (sulle orecchie²⁹) o di chiudere le porte di casa propria prima di iniziare la lettura! Tale uso figurato della formula si ritrova anche in un passo del *Simposio* di Platone³⁰, dove si ordina ai servi

²⁵ Sull'esoterismo come giustificazione per l'*allegoresi* si veda P. STRUCK, *Birth of the Symbol*, cit., pp. 160-161.

²⁶ Ipotesi questa formulata per la prima volta da West, cfr. M.L. WEST, *The Orphic Poems*, Oxford University Press, Oxford 1983, pp. 82-83.

²⁷ J.N. BREMMER, *Manteis, Magic, Mysteries and Mythography: Messy Margins of Polis Religion?*, «Kernos», 2010, XXIII, pp. 13-35: 27.

²⁸ Sebbene sia possibile immaginare una iniziale circolazione orale del poema orfico, si noti che parlare di «lettore» in relazione a questo componimento è particolarmente appropriato, specialmente se si considera che l'orfismo fu religione libraria per eccellenza. Cfr. A. BERNABÉ, *La fórmula órfica «cerrad las puertas, profanos»*, cit., pp. 18-19, *praes.* n. 15. Cfr. anche i frammenti 245, 246 e 247 Kern.

²⁹ Il riferimento alle «orecchie» è congettura moderna basata sul parallelo platonico che menziono in corpo al testo.

³⁰ PLATONE, *Simposio*, 218b.

di «apporte porte sulle proprie orecchie» così da non sentire i discorsi dei banchettanti. Il parallelo platonico conferma che l'espressione «sbarrate le porte» nel papiro di Derveni vada intesa metaforicamente nel senso di «copritevi le orecchie». La formula si configura, pertanto, come un'in-giunzione a non leggere oltre rivolta al lettore non adeguatamente attrezzato. L'espressione è dunque un *ainigma* dal momento che deve essere intesa figurativamente³¹. Nell'utilizzare questo lemma per giustificare il carattere allegorico della poesia orfica il commentatore non solo sottolinea la natura esoterica del progetto orfico ma mostra come il poema si apra con un verso che richiede proprio un'interpretazione non letterale del testo. Se Orfeo in posizione incipitaria parla in maniera enigmatica, è probabile che lo faccia anche nel resto del poema – sembra suggerire il commentatore ai propri lettori. Desumere la natura non letterale di un intero poema sulla base della presenza di un verso figurato è ovviamente un *non sequitur*, ma anche questo tipo di giustificazione dell'*allegoresi* avrà fortuna in epoca successiva. Si consideri, per esempio, il caso di Eraclito (I sec. d.C.?), l'autore delle *Questioni Omeriche*. Dopo aver analizzato in maniera cursoria alcuni casi celebri di allegoria (5, 3-11), egli sostiene che l'immagine usata da Omero in *Iliade*, 19, 222-224 per descrivere la guerra, una complessa metafora continuata che molto ha fatto discutere la critica³², sia un'allegoria (5, 12). Conclude, pertanto, che visto che altri poeti hanno usato l'allegoria e che Omero stesso lo ha fatto (almeno in un caso!), allora sia legittimo leggere (tutto!) Omero allegoricamente (6, 1). In altre parole, la presenza di un chiaro caso di enigma legittima il commentatore a postularne altri.

Tiro ora le fila di quanto detto sinora. Con il suo preambolo al commentario l'anonimo di Derveni dapprima meglio circo-scrive l'assunto secondo cui tutta la poesia sarebbe enigmatica, sottolineando il carattere profetico-sacrale del poema orfico. In seconda battuta, giustifica la sua

³¹ Interessante è il fatto che l'unica espressione veramente difficile, nel senso che necessita di essere sciolta, del poema venga definita col termine *eukrinētos*, aggettivo raro che qui significa probabilmente «facile da capire» (sul significato di questo termine, cfr. M. Kotwick, *Der Papyrus von Derveni*, cit., pp. 158-159). A rendere l'espressione "facile da capire" è, a mio modo di veder, il fatto che il lettore non deve scegliere se interpretare letteralmente oppure figurativamente: l'unica possibilità è l'interpretazione figurata. Il lemma è, in questo senso, diverso dagli altri lemmi che l'anonimo si accinge a commentare i quali non necessariamente debbono intendersi figuratamente ma hanno due piani di lettura: quello letterale, accessibile ai più, e quello figurato, accessibile solo a pochi eletti.

³² Si veda a titolo orientativo M.W. Edwards, *The Iliad: A Commentary*, V: *Books 17-20*, Cambridge University Press, Cambridge 1985, pp. 261-262.

lettura non letterale del poema. Per prima cosa, offre una ragione per cui Orfeo si sarebbe espresso enigmaticamente: egli intendeva controllare la fruizione del significato del suo poema in modo che fosse accessibile solo a pochi, e ben preparati, lettori. Al contempo il commentatore cerca di convincere il proprio pubblico della necessità di leggere il poema in maniera non letterale mostrando come Orfeo faccio uso, almeno in un caso, di un'espressione inequivocabilmente figurata. Contrariamente a quanto il confronto col passo pseudo-platonico potrebbe indurci a pensare, la colonna VII del papiro dimostra che l'anonimo è padrone della propria materia; egli si è interrogato a fondo sul senso della propria operazione e la giustifica in quella che è, di fatto, una piccola prefazione metodologica al proprio commento.

3. Aristotele e il Papiro di Derveni: glossa, distinzione, e usanza linguistica

Mi rivolgo ora alla seconda questione che inerisce alle tecniche esegetiche sulla cui base si regge l'architettura allegorica. Sebbene mi paia un dato di fatto che le interpretazioni del commentatore siano «often in defiance of grammar, logic and the plain meaning of the text»³³, intendo dimostrare come le tecniche esegetiche che egli mette in campo siano ben documentate e accettate come legittime dai critici antichi, anche letteralisti.

Le soluzioni esegetiche proposte dal commentatore di Derveni sono essenzialmente di due tipi. Da un lato il commentatore si basa su ricostruzioni di carattere etimologico – pseudo-etimologico, diremmo noi³⁴. Per esempio, il nome del dio *Chronos* viene derivato dall'espressione *krouōn nous* che significa «intelligenza che percuote» (col. XIV 7-8 KPT). Crono non sarebbe pertanto il dio della mitologia tradizionale, ma piuttosto il *Nous* nella sua funzione di motore delle particelle cosmiche. Sebbene questo tipo di soluzione esegetica, che postula un rapporto di tipo non arbitrario tra significante e significato, possa apparire indebita a noi moderni, non lo era per un critico di età classica, tanto più che il commentatore si

³³ J. RUSTEN, *Interim Notes on the Papyrus from Derveni*, «Harvard Studies in Classical Philology», 1985, LXXXIX, pp. 121-140: 122.

³⁴ Sulla differenza tra la moderna pratica accademica dell'etimologia e l'uso dell'etimologia in epoca greca si veda, e.g., I. SLUTER, *Ancient Etymology: A Tool for Thinking*, in *Brill's Companion to Ancient Greek Scholarship*, ed. by F. Montanari, S. Matthaios, A. Rengakos, Brill, Leiden 2015, pp. 897-899.

limita a utilizzare questa tecnica unicamente per i nomi propri³⁵. Come dimostrano già passi di Omero e soprattutto esiodei, i poeti spesso giocano sul significato ‘etimologico’ dei nomi propri³⁶. Caso celebre è il nome di Odisseo, *Odysseus*, che è associato, in virtù di un gioco etimologico, al verbo *odyssomai*, «odiare» e «essere odiato»³⁷. Ricavare il significato di un nome proprio tramite configurazioni di tipo etimologico è pertanto operazione in linea con la pratica poetica del tempo. Ma non sono solo i nomi propri a essere reinterpretati dal commentatore di Derveni, bensì ogni elemento del verso poetico.

Le soluzioni messe in campo dal commentatore in questo secondo caso sono di ordine diverso, come dimostra un confronto con un passo della *Poetica* di Aristotele. Il passo in questione è il capitolo 25 della *Poetica*, una sorta di piccolo prontuario di ermeneutica. In esso Aristotele classifica i tipi di critiche che venivano tradizionalmente rivolte ai poeti e fornisce soluzioni per risolvere ognuna di esse. Sebbene questa classificazione vada senz’altro attribuita ad Aristotele, è stato dimostrato in maniera esaustiva che sia le varie critiche che le soluzioni che egli elenca erano già ben note ed utilizzate da lettori a lui anteriori³⁸. Intendo mostrare che

³⁵ Vi è un unico caso, invero alquanto dubbio, in cui l’interpretazione di un nome comune da parte dell’anonimo si baserebbe su un gioco etimologico, cfr. col. XIX 4-5 KPT con M. KOTWICK, *Der Papyrus von Derveni*, cit., p. 274. Mi pare necessario distinguere, contrariamente a quanto fatto sinora dalla critica, l’interpretazione a base etimologica dei nomi propri da quella dei nomi comuni. In virtù del ricorso all’etimologia si paragona infatti spesso il papiro di Derveni al *Cratilo* platonico e se ne conclude che l’anonimo avesse un approccio naturalista al linguaggio (cioè ritenesse che vi fosse un legame non convenzionale, bensì naturale tra quello che noi chiameremmo significante e significato delle parole). Tuttavia ragionamenti del tipo “Odisseo è colui che odia / è odiato”, dal momento che il nome proprio *Odysseus*, Odisseo, ricorda a livello fonico il verbo *odyssomai*, «odiare», sono comuni a molte culture e nulla hanno a che fare con una presa di posizione sulla natura del linguaggio. Ben diverso il caso in cui, come nel *Cratilo*, si postuli un rapporto etimologico tra il significante di un nome comune e il suo significato (ad esempio, casi del tipo: il nome comune «uomo», *anthrōpos*, è nome “corretto”, perché l’uomo è colui che esamina ciò che ha visto, *anathrōn ha opōpe*, cfr. PLATONE, *Cratilo*, 399c1-6). Per quanto al tempo dell’autore del papiro di Derveni e di Platone non si fosse ancora affermata una distinzione formale e concettuale tra nome proprio e nome comune, tale distinzione, ancorché ad un livello intuitivo, doveva molto verosimilmente essere già presente ai parlanti.

³⁶ Sull’etimologia dei nomi in Omero e Esiodo cfr. D. GAMBARARA, *Alle fonti della filosofia del linguaggio: “lingua” e “nomi” nella cultura greca arcaica*, Bulzoni, Roma 1984, pp. 107-135.

³⁷ Un elenco dei passi in cui occorre questa associazione in L. RANK, *Etymologiseering en verwante verschijnseln bij Homerus* [diss.], Van Gorcum, Utrecht-Assen 1952, pp. 51-63. Il caso più esplicito è *Odissea*, 19, 406-9, dove Autolico impartisce ad Odisseo il suo nome.

³⁸ Cfr., e.g., R. PFEIFFER, *History of Classical Scholarship. From the Beginning to the End of the Hellenistic Period*, Oxford University Press, Oxford 1968, pp. 69-71; C. BRITTAIN, *Deinos (Wicked Good) at Interpretation* (Protagoras 334-48), in *Rereading Ancient Philos-*

alcune di queste soluzioni, quelle che Aristotele definisce *pros tēn lexin*, ossia soluzioni basate sull'analisi del segno linguistico e dei suoi significati, stanno alla base anche dell'operazione ermeneutica del commentatore di Derveni³⁹.

Dice Aristotele⁴⁰:

Si deve poi rispondere alle critiche osservando *le particolarità del linguaggio (pros tēn lexin)*. Per esempio, in base alla *glossa (glōttēi)* si risolve il passo «gli *urei* dapprima ecc.»: qui Omero non intende dire i muli, probabilmente, bensì le sentinelle. E così Dolone, «che veramente era brutto d'aspetto». Non significa che il corpo fosse deforme, ma il volto sgraziato; difatti a Creta si dice un bell'aspetto quello che da noi è un bel volto. E quell'altra espressione «ma meschi più netto» non vuol dire il vino puro come fa un beone, ma significa più presto. Un altro caso è quello della *metafora (kata metaphoran)*. Omero, per esempio, dice: «gli altri dormivano per l'intera notte, uomini e dei, all'infuori di Agamennone», e nello stesso passo «quando poi Agamennone si

ophy: Old Chestnuts and Sacred Cows, ed. by V. Harte, R. Woolf, Cambridge University Press, Cambridge 2018, pp. 32-59: 42, conclude che tre delle soluzioni discusse da Aristotele si ritrovano già nel passo in cui Socrate discute l'*Ode a Scopas* di Simonide nel *Protagora* di Platone (cfr. PLATONE, *Protagora*, 340-348). Per un confronto tra questa sezione del *Protagora* e il papiro di Derveni si veda H. BALTUSSEN, *Plato Protagoras 340-348: Commentary in the Making?*, in *Philosophy, Science and Exegesis in Greek, Arabic and Latin Commentaries. Proceedings of a Conference held at the Institute of Classical Studies on 27-29 June 2002 in Honour of Richard Sorabji*, ed. by P. Adamson, H. Baltussen, M.W.F. Stone, Institute of Classical Studies, London («Bulletin of the Institute of Classical Studies. Supplement. Philosophy, Science and Exegesis in Greek and Latin Commentaries», I, 2004, LXXXIV), pp. 21-35.

³⁹ Sul significato di *pros tēn lexin/ek tēs lexeōs* con particolare riferimento agli *scholia* omerici si veda F. COMBELLACK, *The λύσις ἐκ τῆς λέξεως*, «The American Journal of Philology», 1987, CVIII, pp. 202-219.

⁴⁰ ARISTOTELE, *Poetica*, 1461a10-31 (trans. ARISTOTELE, *Dell'arte poetica*, a cura di C. Galavotti, Mondadori, Fondazione Lorenzo Valla, Milano 1974, pp. 105-109): τὰ δὲ πρὸς τὴν λέξιν ὀρῶντα δεῖ διαλύειν, οἷον γλώττη τὸ «οὐρήας μὲν πρῶτον»· ἴσως γὰρ οὐ τοὺς ἡμίονους λέγει ἀλλὰ τοὺς φύλακας· καὶ τὸν Δόλωνα, «ὅς ῥ' ἦ τοι εἶδος μὲν ἔην κακός», οὐ τὸ σῶμα ἀσύμμετρον ἀλλὰ τὸ πρόσωπον αἰσχρόν, τὸ γὰρ εὐειδὲς οἱ Κρήτες τὸ εὐπρόσωπον καλοῦσι· καὶ τὸ «ζωρότερον δὲ κέραιε» οὐ τὸ ἄκρατον ὡς οἰνόφυλιν ἀλλὰ τὸ θάττον. τὸ δὲ κατὰ μεταφορὰν εἴρηται, οἷον «πάντες μὲν ῥα θεοὶ τε καὶ ἄνθρωποι εὐδον παννύχιοι»· ἅμα δὲ φησιν «ἦ τοι ὄτ' ἐς πεδίον τὸ Τρωικὸν ἀθήσειεν, αὐλῶν συρίγγων τε ὄμαδον»· τὸ γὰρ πάντες ἀντὶ τοῦ πολλοὶ κατὰ μεταφορὰν εἴρηται, τὸ γὰρ πᾶν πολύ τι· καὶ τὸ «οἷη δ' ἄμμορος» κατὰ μεταφορὰν, τὸ γὰρ γνωριμώτατον μόνον. κατὰ δὲ προσφθίαν, ὡσπερ Ἰππίας ἔλεεν ὁ Θάσιος, τὸ «δίδομεν δὲ οἱ εὐχος ἀρέσθαι» καὶ «τὸ μὲν οὐ καταπίθεται ὄμβρω». τὰ δὲ διαίρει, οἷον Ἐμπεδοκλῆς «αἴψα δὲ θνήτ' ἐφύοντο τὰ πρὶν μάθον ἀθάνατ' εἶναι ζωρὰ τε πρὶν κέρητο». τὰ δὲ ἀμφιβολία, «παρώρηκεν δὲ πλέω νύξ»· τὸ γὰρ πλεῖω ἀμφιβολόν ἐστιν. τὰ δὲ κατὰ τὸ ἔθος τῆς λέξεως. τὸν κεκραμένον οἶνον φασιν εἶναι, ὅθεν πεποίηται «κνημὶς νεοτεύκτου κασιτέροιο»· καὶ χαλκῆας τοὺς τὸν σίδηρον ἐργαζομένους, ὅθεν εἴρηται ὁ Γανυμήδης Διὶ οἰνοχοεῦεν, οὐ πινόντων οἶνον. εἴη δ' ἂν τοῦτο γε <καὶ> κατὰ μεταφορὰν.

rivolgeva alla pianura troiana, di flauti e zufoli un concerto, ecc.». E cioè: «tutti» invece di molti è detto per metafora, perché il tutto è una grande quantità. E per metafora dice che «sola è immune dal tramontare l'Orsa» perché s'intende unico ciò che è più noto. Poi si risolve una critica in base alla *prosodia* (*kata prosōidian*), come appunto faceva Ippia di Taso in quel verso di Omero: «e concedigli che colga la gloria» (dice Zeus al Sogno, e non «gli concedo»); oppure, a proposito di un albero secco: «ne marcisce il tronco per la pioggia» (invece di «né marcisce»). Altri casi si risolvono con la *distinzione* (*diairesei*), come Empedocle: «e presto morituri quelli che nascevano appresero di essere, – già elementi immortali e netti prima che s'erano mescolati» (e non: «appresero di essere immortali»). Altri in base all'*anfibia* (*amphiboliai*): «ed è passata di più la notte», qui il «più» si presta ai due riferimenti. Altri in base all'*usanza linguistica* (*kata to ethos*). Come si chiama vino quello che è mischiato con acqua, così leggiamo in Omero «gambiera di stagno ben lavorato». Bronziere si chiama chi lavora il ferro; parimenti è scritto, per Ganimede, «di mescolare vino a Zeus», mentre gli dei non ne bevono. Ma questo potrebbe considerarsi secondo metafora.

In questo passo Aristotele elenca sei tipi di soluzioni che illustra mediante esempi. Nel leggere un testo poetico, l'esegeta deve prestare attenzione alle glosse, alle metafore, alla prosodia, alla distinzione, all'anfibolia e all'usanza linguistica. Tutte e sei le soluzioni che Aristotele menziona si ritrovano esemplificate nel Papiro di Derveni: un caso di glossa si ritrova in col. XI 1-7 KPT; rapporti metaforici, per esempio, stanno alla base dell'interpretazione in col. X 1-10 KPT; una soluzione prosodica viene sfruttata in col. XXVI 2-12 KPT; un caso di distinzione è l'interpretazione in col. VIII 4-14 KPT; un caso di anfibolia si ritrova in col. XV 6-10 KPT; si fa ricorso all'usanza linguistica, infine, in col. XVIII 3-7 KPT. Ognuna di queste soluzioni interpretative merita uno studio dettagliato, che intraprendo in un'altra sede⁴¹; qui, per ragioni di spazio, mi limito ad analizzare brevemente un caso di glossa, distinzione e usanza linguistica.

Inizio dalla glossa, ossia parola che necessita di spiegazione perché forestiera o rara⁴². Nel tentativo di rispondere alle critiche di lettori quali Zoilo di Anfipoli⁴³, che trovavano ridicolo il fatto che Apollo, desideroso di scatenare la peste nell'accampamento acheo, rivolgesse le sue saet-

⁴¹ Cfr. M. RÉAL, *Explaining The Poets*, cit., pp. 304-316.

⁴² In *Poetica*, 1457b3-6, Aristotele definisce la glossa come parola forestiera. È chiaro, tuttavia, dagli esempi di glossa menzionati nel capitolo 25 che per glossa si debba intendere, più generalmente, ogni parola il cui significato è oscuro per il lettore attico e il cui senso non possa spiegarsi tramite il ricorso a slittamenti di tipo metaforico e/o figurati.

⁴³ F 4 FOGNAGNOLO. M. FOGAGNOLO, *Supplementum Grammaticum 6: Zoilus Amphipolitanus*, Brill, Boston-Leiden 2022, pp. 80-90.

te per prima cosa contro muli e cani (cfr. *Iliade*, 1, 50), Aristotele sostiene, per esempio, che la parola *ourēas*, «muli», all'inizio dell'*Iliade* sia una glossa e andrebbe intesa piuttosto nel suo significato più raro di «sentinelle».

Nel commentare il verso orfico in cui si dice che la notte profetizzò «dal suo antro», *ex adytoio*, l'autore di Derveni fa un ragionamento analogo, col. XI 1-3 KPT:

[τ]ῆς νυκτός. «ἐξ ἀ[δύτου]ο» δ' αὐτήν [λέγει] «χρηῖσαι» γνώμην ποιού[με]νος ἄδυτον εἶναι τὸ βάθος τῆς νυκτός.

Di Notte. Dice che «[Notte] profetizzò dall' *adyton*» intendendo significare che la coltre notturna non tramonta.

Il commentatore intende il sostantivo *adyton*, che significa «antro», nella sua accezione molto più rara, e tuttavia attestata, per esempio in uno scolio ad Arato⁴⁴, di «ciò che non tramonta». Per quanto il ragionamento rimanga implicito, l'anonimo rifiuta il significato standard della parola *adyton* e la tratta come una glossa.

Un'altra soluzione aristotelica utilizzata dal commentatore è la *diairesis*, «distinzione». Il termine, come ha mostrato in maniera convincente Gallavotti, va qui riferito alla «separazione di parole apparentemente congiunte nella frase» e non alla «semplice interpunzione di ordine grammaticale»⁴⁵. Un esempio sono questi versi empedoclei citati da Aristotele che possono essere intesi in modi differenti a seconda di come si raggruppino logicamente le parole⁴⁶:

αἴψα δὲ θνητά ἄ ἐφύοντο τὰ πρὶν μάθον ἀθάνατ' εἶναι,
ζωρά τε πρὶν κέκρητο διαλλάξαντα κελεύθους.

Come prima traduzione Gallavotti propone: «Ma presto nascevano quelle essenze che appresero di essere sostanze prima immortali e ζωρά [schiette], prima che si erano mischiate deviando dai propri cammini»⁴⁷. Tale soluzione segue l'*ordo verborum* del greco. La seconda traduzione proposta dal Gallavotti è invece basata sulla dislocazione della pericope *mathon einai* che viene ad essere collegata direttamente alla parola

⁴⁴ *Scoli ad Arato*, 362: τὰ γὰρ λοιπὰ αὐτοῦ ἄδυτα [...]. Infatti le altre stelle di questa costellazione non tramontano ...

⁴⁵ ARISTOTELE, *Dell'arte poetica*, cit., p. 208. In maniera simile anche Lucas, cfr. ARISTOTELE, *Poetics*, Introduction, Commentary and Appendixes by D.W. Lucas, Oxford University Press, Oxford 1968, p. 244.

⁴⁶ ARISTOTELE, fr. 35, 14-15 DK.

⁴⁷ ARISTOTELE, *Dell'arte poetica*, cit., p. 209.

thnēta: «e presto, quelli che venivano generati, appresero d'essere mortali – gli elementi prima immortali e schietti, prima che s'erano mischiati»⁴⁸.

La stessa tecnica esegetica è sfruttata dal commentatore di Derveni nel seguente passo, col. VIII 4-12 KPT:

«Ζεὺς μὲν ἐπεὶ δὴ [πατρὸς ἐο]ῦ παρὰ θε[σ]φρατ' ἀκούσας⁴⁹
[ἀ]λκὴν τ' ἐγ χεῖρεσσι ἔ[λ]αβ[εγ κ]αὶ δαίμον[α] κυδρόν».

[τα]ῦτα τὰ ἔπη ὑπερβατὰ ἐό[ν]τα λανθά[νει]. [ἔσ]τιν δὲ ὧδ' ἔχοντα-
Ζεὺς μὲν ἐπεὶ τ[ὴν ἀλ]κὴν⁵⁰ [πα]ρὰ πατρὸς ἐοῦ ἔλαβεν καὶ δαίμονα
[κυδρ]όν. [οὔτω] δ' ἔχοντα οὐκ ἀκούειν τὸν Ζῆ[ν] ἀποκαλύπτει [τοῦ
πατρ]ός, ἀλλὰ τὴν ἀλκὴν λαμβ[άνειν ἀπ'] αὐτοῦ. [ἄλλως δ' ἔ]χοντα
παρ[ὰ] θεσφρατα δ[είκνυσι ἄν] λαβεῖν τὴν ἀλκὴν⁵¹]

«Zeus, dopo che avendo ascoltato suo padre contrariamente alle profezie prese il potere nelle proprie mani e il demone glorioso». Questi versi nascondono un iperbato. Vanno intesi così: Zeus dopo che prese il potere da suo padre e il demone glorioso. Secondo questa disposizione delle parole, [il poeta] non rivela che Zeus ascoltò suo padre ma che prese il potere da lui. Se invece si prendono le parole diversamente [il poeta] sosterebbe che Zeus prese il potere contrariamente ai decreti.

Ad una prima lettura, i due esametri citati dal commentatore si potrebbero tradurre così: «Zeus, dopo che avendo ascoltato suo padre contrariamente alle profezie prese il potere nella proprie mani e il demone glorioso etc.». Il commentatore, che non vuole ammettere che Zeus agisca *para thesphata*, «contro le profezie», sostiene invece che nel verso vi sia un iperbato celato. Il verbo «prese», *elaben* (l. 5), andrebbe collegato direttamente all'espressione «dal padre», *patros heou* (l. 4), e la preposizione *para*, (l. 4), conseguentemente, andrebbe riferita non a quanto segue ma a quanto precede: si troverebbe, cioè, in anastrofe⁵². Come dimo-

⁴⁸ *Ibid.*, p. 208. Si noti che la natura dell'ambiguità di questi versi è intesa in maniera diversa da altri commentatori (cfr. ARISTOTLE, *Poetics*, cit., p. 244, e ARISTOTELE, *La Poétique*, Texte, traduction, notes par R. Dupont-Roc, J. Lallot, Éditions du Seuil, Paris 1980, p. 396) i quali ritengono che la «distinzione» riguardi la maniera in cui si debba intendere il secondo *prin*, ossia se esso vada collegato a ciò che segue o a ciò che precede. Non mi pare impossibile che entrambe le soluzioni possano coesistere e che Aristotele abbia citato questi versi proprio perché era conscio che si prestavano a più di due interpretazioni a seconda di come venissero raggruppate le parole.

⁴⁹ θε[σ]φρατ' ἀκούσας correxi, cf. col. XIII 1 KPT; θε[σ]φρατον ἀρχὴν Π et edd.

⁵⁰ ἀλ]κὴν KPT; ἀρ]χὴν Janko.

⁵¹ ἀλκὴν KPT; ἀρχὴν Janko.

⁵² Si noti che in questo caso la preposizione diverrebbe parossitona, *πάρα*, e non, *παρά*, dal momento che le preposizioni disillabiche poste in anastrofe (salvo alcune eccezioni) ritraggono l'accento.

stra la parafrasi che ne dà l'anonimo, il verso così reinterpretato viene a significare: «Zeus, dopo che, avendo avendo ascoltato le profezie, prese dal padre nelle proprie mani il potere e il demone glorioso etc.».

Termino con un caso di usanza linguistica, ossia espressioni idiomatiche, che Aristotele discute al termine del passo citato⁵³. Si basa sul linguaggio idiomatico la seguente soluzione ermeneutica del commentatore di Derveni, col. XXIII 5-10 KPT:

οἱ δ' οὐ γινώσκοντες τὸν Ὀκεανὸν ποταμὸν δοκοῦσιν εἶναι ὅτι «εὐρὺ ρέοντα» προσέθηκεν. ὁ δὲ σημαίνει τὴν αὐτοῦ γνώμην ἐν τοῖς λεγομέν[ο]ις καὶ νομιζομένοις ῥήμασι. καὶ γὰρ τῶν ἀν[θ]ρώπων τοὺς μέγα δυνασ[θῆ]ντας «μεγάλους» φασὶ «ῥυῆναι».

Ma gli ignoranti credono che Oceano sia un fiume per il fatto che vi ha aggiunto «che fluisce copioso». Ma egli indica il significato dell'epiteto attraverso parole idiomatiche e comuni. Infatti si dice di coloro che tra gli uomini hanno grande potere che “sono molto *influenti*”⁵⁴.

Qui l'anonimo sta argomentando che il termine *Ōkeanos* non è il nome di un fiume, come da mitologia tradizionale, ma piuttosto, ancora una volta, una funzione del *Nous*. Deve pertanto anche spiegare il motivo per cui il poeta definisca Oceano come «ciò che fluisce ampio», chiaramente un epiteto per un fiume⁵⁵. Stando al commentatore, «fluire ampio» è un modo di dire, un'espressione idiomatica, con cui si indicano persone importanti. Ne consegue che l'espressione «ciò che fluisce ampio» possa significare anche «potente», «influyente», un epiteto perfetto per il *Nous*.

⁵³ Cfr. anche ARISTOTELE, *Elenchi sofistici*, 166a17.

⁵⁴ Devo a Kotwick la traduzione di *μεγάλους ῥυῆναι* come *influenti*, soluzione ingegnosa che permette di mantenere anche in traduzione moderna l'immagine fluviale sulla base della quale si regge l'interpretazione dell'anonimo, cfr. M. KOTWICK, ANOHTOI AMYHTOI: *Allegorical Interpretation in the Derveni Papyrus and Plato's Gorgias*, «Classical Philology», 2019, CXIV, pp. 173-196: 178.

⁵⁵ Si noti che qui è implicito il presupposto ermeneutico non scontato, specialmente in casi di letture allegoriche, per cui l'interpretazione del singolo elemento poetico non può del tutto prescindere dal contesto in cui si trova. Se *Ōkeanos* significa *Nous*, gli epiteti che qualificano *Ōkeanos* debbono risultare appropriati anche a qualificare *Nous*. Una attenzione analoga per il legame tra epiteto e nome si ritrova in col. XII 1-12 KPT dove il commentatore identifica Olimpo con il tempo. Alla base di tale interpretazione vi è lo studio degli epiteti a cui Olimpo è associato nel poema orfico. Schironi ha dimostrato come un tale principio, i.e. «due elementi sono da identificarsi, quando ad essi si possono applicare i medesimi attributi», verrà formalizzato da Aristotele in *Topici*, 7, 1, 152a33 e a esso faccia ricorso anche Aristarco. Cfr. F. SCHIRONI, *L'Olimpo non è il cielo: esegesi antica nel Papiro di Derveni*, in *Aristarco e in Leagora di Leagora di Siracusa*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», 2001, CXXXVI, pp. 11-21: 11.

Da questa breve disamina delle soluzioni adoperate dal commentatore di Derveni e delle altre soprammenzionate si conclude che, contrariamente a quanto spesso argomentato dalla critica, e contrariamente a quanto potrebbe indurci a pensare la parodia pseudo platonica, le tecniche messe in campo dal commentatore sono tutt'altro che atipiche e/o arbitrarie. Esse si basano invece su una ben precisa e condivisa metodologia di analisi testuale che verrà sanzionata niente meno che dal padre della critica letteralista, Aristotele⁵⁶.

Conclusione

Con questo contributo spero di aver provato che il papiro di Derveni costituisce un prezioso testimone per indagare la nozione di enigma in epoca antica. Come mostra il preambolo al commentario (cfr. sezione nr. 2), *ainigma* è nozione che non include esclusivamente casi di difficoltà, ma a partire almeno dal V secolo viene a inglobare il valore necessariamente ambiguo di ogni segno linguistico. Ne consegue che a creare l'enigma non è più solamente il poeta ma anche e soprattutto il critico che sperimenta con i limiti del linguaggio e moltiplica i valori di senso possibile del testo poetico. Nel caso del papiro di Derveni ciò che più sorprende è il carattere prettamente filologico-letterale di questa operazione, ossia l'analisi minuziosa del testo che si sposa a una padronanza di un riconoscibile repertorio di tecniche esegetiche (cfr. sezione nr. 3). A guidare il commentatore di Derveni nella sua interpretazione vi sono certamente preoccupazioni di tipo extratestuale, etico e filosofico, eppure la sua interpretazione non è mai dimentica del testo e della necessità di non eccedere i confini del linguaggio. A ben vedere, non è solo la nozione tradizionale di enigma che viene messa in crisi dal commentatore di Derveni, ma anche ogni tipo di distinzione troppo netta tra critica letteralista e critica allegorica.

Concludo con due suggestioni di ordine più generale che emergono dalla mia analisi del Papiro di Derveni. Si concepisce spesso l'*allegoresi*

⁵⁶ Per quanto andrebbero evitate distinzioni troppo rigide tra critica letterale e allegorismo in epoca antica, non vi è alcun motivo di ritenere che Aristotele contemplasse l'uso dell'*allegoresi* nel suo approccio al testo poetico. Come ha dimostrato, in maniera definitiva, Bouchard, anche i pochi casi di dubbio approccio allegorico da parte di Aristotele vanno ricondotti in seno alla critica letteralista, cfr. E. BOUCHARD, *Du lycée au Musée : Théorie poétique et critique littéraire à l'époque hellénistique*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris 2016, pp. 47-83. Si esprime in maniera analoga anche R. MAYHEW, *Aristotle's Lost Homeric Problems: Textual Studies*, Oxford University Press, Oxford 2019, p. 193.

come quel processo ermeneutico in cui il critico si emancipa dalla lettera del testo. Questa non è, tuttavia, la maniera in cui gli allegoristi antichi guardavano alla propria pratica. Porfirio, egli stesso filologo e allegorista⁵⁷, per esempio, rimarca come l'*allegoresi* si dia, sin dalla sua origine, che egli fa risalire a Teagene di Reggio⁵⁸ (VI secolo a.C.), come una tecnica di lettura che muove dall'analisi scrupolosa della lettera del testo. L'espressione utilizzata da Porfirio (o dall'autore dello scolio che compendia l'opera di Porfirio) è *apo tēs lexeōs*, espressione analoga a quella con cui Aristotele categorizza le soluzioni analizzate poco sopra⁵⁹. Se le tecniche sulle quali si basava e i risultati ai quali approdava Teagene nel suo approccio al testo poetico ci sfuggono, mi pare chiaro che le premesse filologiche di certa *allegoresi* greca a cui Porfirio fa riferimento si ritrovino già nel Papiro di Derveni.

Si noterà, infine, che l'impiego di soluzioni *pros tēn lexin* da parte del commentatore di Derveni è di particolare rilevanza specialmente in relazione alla questione, molto dibattuta, dell'origine della filologia. Spesso, soprattutto sulla scorta del Pfeiffer⁶⁰, si pensa, infatti, alla filologia, con cui intendo qui, in maniera molto ampia, l'analisi metodica della lettera del testo letterario, come ad una «invenzione» ellenistica o al massimo

⁵⁷ Sulle due dimensioni, solo in parte contraddittorie, dell'approccio di Porfirio al testo omerico si vedano, in particolare, I. FOTINI VILTANIOTI, *Porphyre lecteur d'Homère*, in *Porphyre : L'Antre des nymphes dans l'Odyssée*, éd. par T. Dorandi, Vrin, Paris 2019 («Histoire des doctrines de l'antiquité classique», 52), pp. 21-39, e F. PONTANI, *Les «questions Homériques» de Porphyre*, *ibid.*, pp. 41-58.

⁵⁸ Su Teagene si veda in particolare F. BIONDI, *Teagene di Reggio rapsodo e interprete di Omero*, Serra Editore, Pisa 2015 («Synchrisis», 2).

⁵⁹ PORFIRIO, *Questioni sull'Iliade di Omero*, sul canto Y 67-75, 2 Macphail: πρὸς δὲ τὴν τοιαύτην κατηγορίαν οἱ μὲν ἀπὸ τῆς λέξεως ἐπιλύουσιν, ἀλληγορίᾳ πάντα εἰρησθαι νομίζοντες ὑπὲρ τῆς τῶν στοιχείων φύσεως, οἷον ἐν ταῖς ἐναντιώσεσι τῶν θεῶν. Nei confronti di un tale tipo di accusa, alcuni ricorrono a soluzioni basate sull'espressione, ritenendo che tutto sia stato detto allegoricamente sugli elementi della natura, come nel caso delle opposizioni degli dei.

⁶⁰ Nella sua ancora oggi imprescindibile opera (R. PFEIFFER, *History of Classical Scholarship*, cit.), Pfeiffer colloca la nascita della filologia in seno ai poeti-filologi di epoca ellenistica come Filita e, soprattutto, Callimaco. Pfeiffer non era del tutto all'oscuro delle conseguenze potenzialmente dirompenti del ritrovamento del Papiro di Derveni a cui egli allude, in particolare, in una nota (cfr. R. PFEIFFER, *History of Classical Scholarship*, cit., p. 139, n. 7, cfr. anche *ibid.*, p. 237), dove sostiene che il papiro sia un *hypomnema*, uno specimen di commentario pre-alessandrino. Tuttavia, alla metà degli Anni Sessanta, quando Pfeiffer si accingeva a licenziare la propria opera, il papiro si conosceva ancora poco e male. Non sorprende, pertanto, che a questo testo egli non dedichi maggiore spazio e che l'impalcatura storica della propria opera non subisca alcun ripensamento alla luce di questo importante ritrovamento.

peripatetica⁶¹. Testi come il papiro di Derveni, ma si potrebbero citare qui anche la discussione dell'*Ode a Scopas* nel *Protagora* di Platone, o le spassose ancorché acute (cheché ne dicano i critici moderni) osservazioni di Zoilo di Anfipoli al testo omerico, mostrano che in materia di critica letteraria vi sia maggior continuità tra l'epoca classica e quella ellenistica di quanto si è soliti ammettere. Mi pare estremamente significativo, infatti, che l'anonimo di Derveni, mezzo secolo almeno prima della stesura della *Poetica*, già si servisse delle medesime soluzioni esegetiche raccomandate da Aristotele, soluzioni che verranno implementate in epoca ellenistica dai critici alessandrini in particolare e, per loro tramite, influenzeranno l'esegesi testuale per i secoli a venire.

Bibliografia

- ARISTOTE, *La Poétique*, Texte, traduction, notes par R. Dupont-Roc, J. Lallot, Éditions du Seuil, Paris 1980.
- ARISTOTELE, *Dell'arte poetica*, a cura di C. Gallavotti, Mondadori, Fondazione Lorenzo Valla, Milano 1974.
- ARISTOTLE, *Poetics*, Introduction, Commentary and Appendixes by D.W. Lucas, Oxford University Press, Oxford 1968.
- BALTUSSEN, H., *Plato Protagoras 340-348: Commentary in the Making?*, in *Philosophy, Science and Exegesis in Greek, Arabic and Latin Commentaries. Proceedings of a Conference held at the Institute of Classical Studies on 27-29 June 2002 in Honour of Richard Sorabji*, ed. by P. Adamson, H. Baltussen, M.W.F. Stone, Institute of Classical Studies, London («Bulletin of the Institute of Classical Studies. Supplement. Philosophy, Science and Exegesis in Greek and Latin Commentaries», I, 2004, LXXXIV), pp. 21-35.
- BERNABÉ, A., *La fórmula órfica «cerrad las puertas, profanos». Del profano religioso al profano en la materia*, «Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones», 1996, XIII (1), pp. 13-37.
- BERNABÉ, A., *The Commentary of the Derveni Papyrus: Pre-Socratic Cosmogonies at Work*, in *The Derveni Papyrus: Unearthing Ancient Mysteries*, ed. by M. Santamaria, Brill, Leiden-Boston 2019 («Papyrologica Lugduno-Batava», 36), pp. 108-125.
- BETA, S., *Gli Enigmi Simposiali: Dagli indovinelli scherzosi ai problemi filosofici*, in *Ainigma e griphos. Gli antichi e l'oscurità della parola*, a

⁶¹ Sui forti elementi di continuità tra il Peripato e il Museo in termini di esegesi e critica letteraria si veda in particolare E. BOUCHARD, *Du Lycée au Musée*, cit.

- cura di S. Monda, ETS, Pisa 2012 («... et alia», 2), pp. 69-80.
- BETA, S., *Il labirinto della parola: enigmi, oracoli e sogni nella cultura antica*, Einaudi, Torino 2016.
- BETEGH, G., *The Derveni Papyrus. Cosmology, Theology, and Interpretation*, Cambridge University Press, Cambridge 2004.
- BIONDI, F., *Teagene di Reggio rapsodo e interprete di Omero*, Serra Editore, Pisa 2015 («Synchrisis», 2).
- BOUCHARD, E., *Du lycée au Musée : Théorie poétique et critique littéraire à l'époque hellénistique*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris 2016.
- BREMMER, J.N., *Manteis, Magic, Mysteries and Mythography: Messy Margins of Polis Religion?*, «Kernos», 2010, XXIII, pp. 13-35.
- BRITAIN, C., *Deinos (Wicked Good) at Interpretation (Protagoras 334-48)*, in *Rereading Ancient Philosophy: Old Chestnuts and Sacred Cows*, ed. by V. Harte, R. Woolf, Cambridge University Press, Cambridge 2018, pp. 32-59.
- BURCKERT, W., *Signs, Commands, and Knowledge: Ancient Divination between Enigma and Epiphany*, in *Mantikê: Studies in Ancient Divination*, ed. by S. Johnston, P. Struck, Brill, Leiden 2005 («Religions in the Graeco-Roman World», 155), pp. 29-49.
- COLLI, G., *La sapienza greca*, I, Adelphi, Milano 1977.
- COMBELLACK, F., *The λύσις ἐκ τῆς λέξεως*, «The American Journal of Philology», 1987, CVIII, pp. 202-219.
- DOMARADZKI, M., *The Beginnings of Greek Allegoresis*, «Classical World: A Quarterly Journal on Antiquity», 2017, CX (3), pp. 299-321.
- EDWARDS, M.W., *The Iliad: A Commentary, V: Books 17-20*, Cambridge University Press, Cambridge 1985.
- FOGAGNOLO, M., *Supplementum Grammaticum 6: Zoilus Amphipolitanus*, Brill, Boston-Leiden 2022.
- FORTINI, F., *Oscurità e difficoltà*, «L'asino d'oro», 1991, II, pp. 84-88.
- FOTINI VILTANIOTI, I., *Porphyre lecteur d'Homère*, in *Porphyre : L'Antre des nymphes dans l'Odyssée*, éd. par T. Dorandi, Vrin, Paris 2019 («Histoire des doctrines de l'antiquité classique», 52), pp. 21-39.
- FUNGHI, M.S., *Bibliography of the Derveni Papyrus*, in *Studies on the Derveni Papyrus*, ed. by A. Laks, G.W. Most, Oxford University Press, Oxford 1997, pp. 175-185.
- GAMBARARA, D., *Alle fonti della filosofia del linguaggio: "lingua" e "nomi" nella cultura greca arcaica*, Bulzoni, Roma 1984.
- JANKO, R., *Reconstructing (again) the Opening of the Derveni Papyrus*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», 2008, CLXVI, pp. 37-51.

- KOTWICK, M., *Der Papyrus von Derveni*, basierend auf einem griechischen Text von R. Janko, de Gruyter, Berlin-Boston 2017.
- KOTWICK, M., ANOHTOI AMYHTOI: *Allegorical Interpretation in the Derveni Papyrus and Plato's Gorgias*, «Classical Philology», 2019, CXIV, pp. 173-196.
- KOUREMENOS, TH., G. PARÁSSOGLOU, K. TSANTSANOGLU (eds.), *The Derveni Papyrus. Edited with Introduction and Commentary*, Olschki, Firenze 2006 («Studi e testi per il Corpus dei papiri filosofici greci e latini», 13).
- MAYHEW, R., *Aristotle's Lost Homeric Problems: Textual Studies*, Oxford University Press, Oxford 2019.
- MONDA, S., *Gli indovinelli letterari antichi come testimonianza di contesti ludici e agonali*, «Enthymema», 2008, XXIII, pp. 390-400.
- MONDA, S. (a cura di), *Ainigma e griphos. Gli antichi e l'oscurità della parola*, ETS, Pisa 2012 («... et alia», 2).
- MONDA, S., *Beyond the Boundary of the Poetic Language: Enigmas and Riddles in Greek and Roman Culture*, in *Submerged Literature in Ancient Greek Culture, III: The Comparative Perspective*, ed. by A. Ercolani, M. Giordano, de Gruyter, Berlin-Boston 2016, pp. 131-154.
- MONTANARI, F., *Appunti per uno studio sulla oscurità nella poesia classica*, «L'Asino d'oro», 1991, III, pp. 3-53.
- PFEIFFER, R., *History of Classical Scholarship. From the Beginning to the End of the Hellenistic Period*, Oxford University Press, Oxford 1968.
- PONTANI, F., *Allegory (allēgoría)*, *Ancient Theories of –*, in *Encyclopedia of Ancient Greek Language and Linguistics Online*, ed. by G.K. Giannakis, 2013, s.v., <<https://referenceworks.brillonline.com/browse/encyclopedia-of-ancient-greek-language-and-linguistics>> (15 maggio 2022).
- PUCCI, P., *Enigma segreto oracolo*, Gruppo editoriale internazionale, Roma 1996.
- RANK, L., *Etymologiseering en verwante verschijnseln bij Homerus* [diss.], Van Gorcum, Utrecht-Assen 1952.
- RANZATO, S., *The Sage Speaks in Riddles: Notes on Col. VII of the Derveni Papyrus*, in *The Derveni Papyrus: Unearthing Ancient Mysteries*, ed. by M. Santamaría, Brill, Leiden-Boston 2019 («Papyrologica Lugduno-Batava», 36), pp. 100-107.
- RÉAL, M., *Explaining The Poets: Greek Literary Exegesis from The Sixth to The Fourth Centuries BCE* [diss.], Cornell University, 2023.
- RUSTEN, J., *Interim Notes on the Papyrus from Derveni*, «Harvard Studies in Classical Philology», 1985, LXXXIX, pp. 121-140.

- RUSTEN, J., *Unlocking the Orphic Doors: Interpretation of Poetry in the Derveni Papyrus between Presocratics and Alexandrians*, in *Poetry as Initiation: the Center for Hellenic Studies Symposium on the Derveni Papyrus*, ed. by I. Papadopoulou, L. Muellner, Center for Hellenic Studies, Washington DC 2014 («Hellenic studies», 63), pp. 115-134.
- SANTAMARÍA (ed.), *The Derveni Papyrus: Unearthing Ancient Mysteries*, Brill, Leiden-Boston 2019 («Papyrologica Lugduno-Batava», 36).
- SCHIRONI, F., *L'Olimpo non è il cielo: esegesi antica nel Papiro di Derveni, in Aristarco e in Leagora di Leagora di Siracusa*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», 2001, CXXXVI, pp. 11-21.
- SLUITER, I., *Ancient Etymology: A Tool for Thinking*, in *Brill's Companion to Ancient Greek Scholarship*, ed. by F. Montanari, S. Matthaios, A. Rengakos, Brill, Leiden 2015, pp. 897-899.
- STRUCK, P., *Birth of the Symbol: Ancient Readers at the Limits of Their Texts*, Princeton University Press, Princeton 2004.
- Struck, P., *Divination and Literary Criticism?*, in *Mantikê: Studies in Ancient Divination*, ed. by S. Johnston, P. Struck, Brill, Leiden 2005 («Religions in the Graeco-Roman World», 155), pp. 147-165.

Symposius' Use of the Written Text as an Enigmatical Device: The Example of *Aenig. 76 (Sillex)*¹

Pierre Siegenthaler

University of Neuchâtel
pierre.siegenthaler@unine.ch

In the *Praefatio* with which he opened his book, the late Latin poet Symp(h)osius presents enigmas as merely oral amusement. However, as can be seen in his first riddle, his intent is to bring the enigma into a literary – and written – field. From this perspective, there is still much to be said about how the author used the written text as an enigmatical device. By using the example of the *Sillex* riddle (*Aenig. 76*, 'flint'), this paper aims to demonstrate that seeing the text, instead of just listening to it, can elevate it to a new level: through a classical (in this case, Lucretian) letter-play, the *Sillex* poem can be seen as the literal embodiment of a flint.

Dans la préface de son livre d'*Aenigmata*, le poète latin Symp(h)osius présente la pratique de l'énigme comme un divertissement purement oral. Cependant, le premier poème du recueil montre que l'intention de l'auteur était d'ancrer l'énigme dans une réalité littéraire et écrite. Le présent article envisage la possibilité que le texte écrit ait aussi une fonction ludique dans l'entreprise énigmatique de Symposius. S'appuyant sur le poème *Sillex* (*Aenig. 76*), il démontre que voir le texte, plutôt que de l'écouter, peut élever

¹ This article is based on a chapter of my doctoral thesis, which was defended a few months after the conference: P. SIEGENTHALER, *Nouvelles perspectives ludiques dans les Aenigmata de Symposius : jeu poétique et jeu de langage* [diss.], Université de Neuchâtel 2021. The full thesis has now been published, with slight revisions, under the title *Les Aenigmata de Symposius. Jeux et dissimulations*, Schwabe, Basel 2023. My thanks go to the organisers of the conference and to the blind referees for their kind help and remarks; to Jean-Jacques Aubert for his advice; to Massimo Cè and Christopher Dowson for proof-reading. Special thanks go to Cristiano Castelletti (†) for his comments on my early work on this riddle.

l'énigme à un autre niveau : grâce à la visualisation d'un jeu de lettres (d'origine lucretienne), il devient possible de lire le poème *Silex* comme la matérialisation littérale de l'objet qu'il décrit.

Enigma, riddling, *Aenigmata*, Symposius, Symphosius, epigram, *Anthologia Latina*, Latin poetry, *limae labor*, letter-play, anagram, Lucretius, *De rerum natura*, atoms.

The work known as the *Aenigmata* is a Latin poetry book containing one hundred riddles (each of them composed of three hexameters), whose solutions are contained in the poems' titles. The collection's consistent style and structure prove that it was composed by a single author, even if some of its poems are merely rewritings of traditional riddles. This author is known to us by the name Symposius (or Symphosius) and may have been a *scholasticus* living in North Africa during the late fourth or early fifth century. He had, in any case, a good knowledge of classical Latin poets such as Lucretius, Virgil, Horace, Ovid and Martial, from whom he often borrows expressions².

Symposius' learned and well-structured book may have appeared, when it was first published, as something quite innovative. In fact, classical sources do not speak of the *aenigma* as a highly regarded literary genre; they mostly describe it as an entertainment for children or banqueteers who would exchange their riddles orally³. Of course, many ancient

² Much is still uncertain about the author's exact identity, location, and date. The name Symp(h)osius is sometimes considered as a *nomen signum*: see R. MERKELBACH, *Zwei Gespensternamen: Aelafius und Symphosius*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», 1983, LI, pp. 228-229. However, Symp(h)osius isn't necessarily the author's name, since the title *AENIGMATA SYMPOSII* could also mean "riddles from the *symposion*": see F. MURRU, *Aenigmata Symphosii ou Aenigmata symposii?*, «Eos», 1980, LXVIII, pp. 155-158; M.J. MUÑOZ JIMÉNEZ, *Algunos aspectos de los Aenigmata Symphosii: título, autor y relación con la Historia Apollonii Regis Tyri*, «Emerita», 1987, LV (2), pp. 307-312. Therefore, some scholars identified the *Aenigmata* with Lactantius' lost *Symposion*: see e.g. R. LASZLO, *Die poetischen Dichtungen des Lactantius*, Tectum, Marburg 2002. For a general introduction to Symposius, see R.T. OHL, *The Enigmas of Symphosius*, University of Pennsylvania, Philadelphia 1928, pp. 13-25; M. BERGAMIN, *Aenigmata Symphosii. La fondazione dell'enigmistica come genere poetico*, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2005, pp. XI-LIX; T. J. LEARY, *Symphosius: The Aenigmata. An Introduction, Text and Commentary*, Bloomsbury Academic, London-New York 2014, pp. 1-37; P. SIEGENTHALER, *Nouvelles perspectives ludiques*, cit., pp. 41-71.

³ See for example PLATO, *Respublica* 479b-c; JULIUS POLLUX, *Onomasticon* VI, 107; ATHE-NAEUS OF NAUCRATIS, *Deipnosophistae* X, 448c; POMPEIUS, *Commentum in Artem Donati*, GL V, 311, 5-7.

effort; but a lot of nonsense was spoken. Nor was it a small matter, it was the semblance of a mighty conflict to set out or solve each one in turn. But so that I, who had brought nothing with me that I could say, should not appear the only one to have been shamefully silent, I composed these lines extempore from their verbal riddling (?). Among madmen, you shouldn't be sane. Pardon the fact, dear Reader, that a drunken muse lacks judgement⁵.

Such an unrealistic claim to a hasty composition must not be taken too seriously. Rather, it accords with a literary *topos* used as *captatio benevolentiae* by ancient authors⁶. What matters to us, however, is how Symposium, in this fictional setting, connects riddling to an oral background. Many words emphasise the oral dimension of the exchanges: «puerosque loquaces» (v. 6), «cum streperet late ... facundia linguae» (v. 7), «uerbosa cohors studio sermonis inepti» (v. 8), «multa locuta est» (v. 10), «ne solus foede tacuisse uiderer» (v. 13), «de carmine uocis» (v. 15). The author may have wanted to recall the humble, festive, and oral roots of the enigmatical genre so that his reader would notice, by contrast, how learned and well-written his poems are. His opening riddle, whose solution is a «graphium» ("stylus"), can then be read as a metaphor for his careful writing:

[1] *GRAPHIVM*

*De summo planus sed non ego planus in imo
uersor utrimque manu. Diuerso munere fungor:
altera pars reuocat quicquid pars altera fecit.*

A *STYLUS*. Flat at the top but not flat at the bottom, I'm turned either way in the hand. I discharge a conflicting duty: one end undoes whatever the other has done.

Through a well-balanced description, the tristich shows a conflict between the two sides of the *graphium*: as one side is sharp and writes in the wax, the other is flat and erases what has been written⁷. This poem works perfectly as a riddle depicting an object, but there is still more to

⁵ Latin texts and English translations of the *Aenigmata* are taken from Leary. Following most previous editors, I omit the first two verses («haec quoque Symposium de carmine lusit inepto; / sic tu, Sexte, doces, sic te deliro magistro»), as they seem to be spurious.

⁶ Compare for example ANTIPATER, *Anthologia Palatina* IX, 93; STATIUS *Silvae* I, *praef.*; MARTIAL II, 91, 3-4; X, 2, 1-2; *Spectacula* 31, 1; AUSONIUS XV, *praef.* 23-26 Green.

⁷ On this riddle, see M. BERGAMIN, *Aenigmata Symposii*, cit., pp. 80-81; T. J. LEARY, *Symposium: The Aenigmata*, cit., pp. 64-66. This poem may also contain a boustrophediac acrostic modelled on Vergil: see C. CASTELLETTI, P. SIEGENTHALER, *Virgilian Echoes in the Aenigmata Symposii: Two Unnoticed Technopaignia*, «Philologus», 2016, CL/1, pp. 133-150.

say about its deeper, poetic meaning. In fact, from a literary perspective, the act of turning the stylus to erase again and again (v. 2: «uersor utrimque manu») symbolises careful writing and the *limae labor* (“work of the file”): this has been made famous by Horace’s «saepe stilum uertas, iterum quae digna legi sint/ scripturus» (S. 1.10.72: “turn the stylus often [to erase], if you’re going to write something worthy of being re-read”). Therefore, this first riddle seems to function as a metapoetic statement: by beginning the collection with a riddle emphasising the written word, the author implicitly denies the oral improvisation that he was laying claim to in his *Praefatio* and, instead, tells the reader that writing his book required a lot of time and effort. By juxtaposing the *Graphium* poem directly with the preface, Symposius not only favours «scripta» over «uerba», but also positions himself in the classical debate that opposes the two literary ideals of «ingenium» (“spontaneous inspiration”) and «ars» (“meticulous, time-consuming composition”)⁸.

Symposius’ will to elevate the enigma to a literary level has already been underlined by scholars who point to the poet’s erudition and elegant style, but there is still a lot to be said about how he used the written text as a specifically enigmatical device: what if the book, as a tangible and visible object, gave the author an opportunity to augment his riddles with new games? I now want to focus on one particular poem to demonstrate that seeing the text, instead of just listening to it, can elevate it to a new level.

[76] *SILEX*

Semper inest intus, sed raro cernitur, ignis;
intus enim latitat sed solos prodit ad ictus.
Nec lignis ut uiuat eget, nec ut occidat undis.

A FLINT. Fire is always within, but it is rarely seen, for it lies hidden inside but comes forth to blows alone. It needs neither wood to live nor water to die.

The solution given by the author is «silex» (“flint”), referring to a type of stone that emits sparks when struck. In what seems to be a very puzzling expression, Symposius describes the whole situation as if the fire already pre-existed in the flint: the *ignis* is always within («semper inest in-

⁸ On this opposition, see especially HORATIUS, *Ars* 289-308 and 408-411, with C.O. BRINK, *Horace on Poetry. The Ars poetica*, Cambridge University Press, Cambridge 1971, pp. 325-333; A. LONGO, *Concezioni e immagini dell’ispirazione poetica in Orazio*, in *Incontri triestini di filologia classica IV, 2004-2005*, a cura di L. Cristante, Università di Trieste, Trieste 2006, pp. 429-478.

tus») and lies hidden inside («*intus enim latitat*»). Therefore, the «*silex*» doesn't need wood to live («*nec lignis ut uiuat eget*»), because it must be struck with steel to produce sparks; nor does it die when submerged in water («*nec ut occidat undis*»), because a flint will not lose its power even after being thrown into water.

On its surface, this is a perfectly fine riddle depicting a physical object; but once again, there is more to the riddle than meets the eye on a first reading. In fact, this poem contains another game that requires the reader to "see" the hidden fire in a very concrete way. To see this fire, we must read the poem as a self-referential statement, that is, as a text alluding to the words it contains. We must therefore understand the riddle's first line as follows: «[the word] fire is always within, but it is rarely seen, for it lies hidden inside». Symposius may here be asking his reader to see («*cernitur*») the word "fire" («*ignis*») which lies hidden («*latitat*») in the poem. Accordingly, if we look carefully, we will find a hidden *ignis* in the last verse, that is, inside the word «*lignis*». If we accept this letter-play as intentional, the *Silex* riddle would then become a literal embodiment of the object it depicts: just as the fire is hidden in the flint, the word "fire" («*ignis*») is hidden in the poem. We now have two ways to understand – and to solve – the riddle: the first solution is the flint, which hides fire within; the second solution is the poem itself, which hides the word "fire" («*ignis*») within. This visual game thus renews the enigmatical interest of the riddle.

But is it possible to prove that Symposius designed this game on purpose? An intertextual analysis, I suggest, indeed allows us to confirm it. In fact, scholars have already pointed out that the *Silex* riddle has a Lucretian tone: both its style and content are reminiscent of Lucretius' scientific poem *De rerum natura*⁹. Particularly, Symposius seems to have drawn from the Lucretian description of a stone producing fire after being struck, since he similarly places the words *ignis* and *ad ictus* at the end of proximate lines (*DRN VI*, 314-316):

Fit quoque ut ipsius plagae uis excitet ignem,
frigida cum uenti pepulit uis missa sine igni, 310
ni mirum quia, cum uehementi perculit ictu,
confluere ex ipso possunt elementa uaporis
et simul ex illa quae tum res excipit ictum;
ut, lapidem ferro cum caedimus, euolat ignis,
nec, quod frigida uis ferrist, hoc setius illi 315
semina concurrunt calidi fulgoris ad ictum.

⁹ See M. BERGAMIN, *Aenigmata Symposii*, cit., pp. 174-175.

It comes to pass, too, that the force of the very blow rouses fire, when the force of the wind, starting cold without fire, has struck its stroke; because, we may be sure, when it has hit with violent blow, particles of heat can stream together out of the wind itself, and at the same time from the thing which then receives the blow; just as, when we strike a stone with iron, fire flies out, nor do the seeds of blazing heat rush together any more slowly at its blow, because the force of the iron is cold¹⁰.

As an Epicurean poet, Lucretius does not claim that the stone contains fire; according to him, it rather contains “seeds of blazing heat” (v. 316: «*semina ... calidi fulgoris*»), that is, atoms which can generate fire in the right conditions. This distinction leads us to another *De rerum natura* passage that exhibits significant overlap with Symposius’ letter-play. In his poem’s first book, as he explains the Epicurean atomist system, Lucretius draws a parallel between atoms and letters (*DRNI*, 817-827):

*Atque eadem magni refert primordia saepe
cum quibus et quali positura contineantur
et quos inter se dent motus accipiantque;
namque eadem caelum mare terras flumina sol 820
constituunt, eadem fruges arbusta animantis,
uerum aliis alioque modo commixta mouentur.
Quin etiam passim nostris in uersibus ipsis
multa elementa uides multis communia uerbis,
cum tamen inter se uersus ac uerba necessest 825
confiteare et re et sonitu distare sonanti.
Tantum elementa queunt permutato ordine solo!*

And often it is of great matter with what others those [atoms] are bound up, and in what position, and what movements they mutually give and receive; for the same [atoms] build up sky, sea, earth, rivers, sun, the same too crops, trees, living creatures, but only when mingled with different things and moving in different ways. Indeed, scattered abroad in my verses you see many letters common to many words, and yet you must grant that verses and words are unlike both in sense and in the ring of their sound. So great is the power of letters by a mere change of order.

Lucretius says that atoms, just like letters, can combine in countless ways to form countless things. What then matters to us is the fact that he uses, of all words, the pair *ignis-lignum* as a paradigm to his theory. As

¹⁰ Translations of Lucretius are taken from *Titi Lucreti Cari De Rerum Natura libri sex*. Edited with Prolegomena, Critical Apparatus, Translation and Commentary by C. Bailey, The Clarendon Press, Oxford 1947.

hidden”). Accordingly, the last line of the riddle contains the letters «nisut» («nec lignis ut uiuat eget»), that is, an anagrammatic form of «intus». Some readers may feel sceptical towards such an anagram, divided into two consecutive words; however, word division did not exist in Symposius’ book, as *scriptio continua* was still in use during Late Antiquity¹³. While we can not prove for certain that the author wrote «nisut» as an intentional *latitatio*, he was evidently familiar with the concept of anagram, as other scholars have already pointed out¹⁴. Lucretius’ atomist thought is a further argument to support it, since his didactics ask us to pay attention not only to the letters’ combination, but also to their order (*DRNI*, 827: «tantum elementa queunt permutato ordine solo»). Even if the complex anagrams that Saussure identified in Lucretius’ lines are likely to be figments of the imagination, this is not a reason to necessarily reject easier, shorter letter-plays, provided they make sense in context¹⁵. Taken together, the two encrypted words, «ignis» and «intus», can then be seen to summarise the poem’s content: “the fire is [hidden] inside”.

Finally, we may notice that the poem’s solution, «silex», is also an anagram: these five letters, *permutato ordine solo*, form the Greek word «lexis», which can mean “word”¹⁶. «Silex» and its anagrammatic counterpart lexis would then refer to the two solutions of the riddle: to solve

¹³ On the *scriptio continua*, see P. SAENGER, *Physiologie de la lecture et séparation des mots*, «Annales. Economies, Sociétés, Civilisations», 1989, XLIV (4), pp. 939-952; M. GEYMONAT, *Grafia e interpunzione nell’antichità greca e latina, nella cultura bizantina e nella latinità medievale*, in *Storia della punteggiatura in Europa*, a cura di B. Mortara Garavelli, Laterza, Roma 2008, pp. 25-62; W.A. JOHNSON, *Readers and Reading Culture in the High Roman Empire: A Study of Elite Communities*, Oxford University Press, Oxford 2010, pp. 20-31. The codex *Salmasianus* (late 8th century), which contains our earliest copy of Symposius’ text, derives from an antigraph written in *scriptio continua*: see M. SPALLONE, *Il Par. Lat. 10318 (Salmasiano): dal manoscritto alto-medievale ad una raccolta enciclopedica tardo-antica*, «Italia Medioevale e Umanistica», 1982, XXV, pp. 1-71.

¹⁴ An anagram can be identified in *Aenig.* 42, 2 (*beta/tabernam*): see E. SCARPANTI, *Alcune annotazioni linguistiche in margine agli Aenigmata di Simposio*, «Atti del Sodalizio Glottologico Milanese», 2004, N.S. XLV, pp. 2-12: 8; M. BERGAMIN, *Aenigmata Symposii*, cit., p. 136. Successive or proximate titles are sometimes connected to one another through an anagrammatic play, e.g. 17 and 19 (*aranea/rana*), 37 and 41 (*mula/malua*), 62 and 63 (*pons/spongia*), 69 and 70 (*speculum/clepsydra*). On the methods used by Symposius to connect successive riddles in his book, see T.J. LEARY, *Symphosius: The Aenigmata*, cit., pp. 14-26.

¹⁵ On Saussure’s search for Lucretian anagrams, see J. STAROBINSKI, *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Gallimard, Paris 1971; W.H. SHEARIN, *Saussure’s cahiers and Lucretius’ elementa: A Reconsideration of the Letters-Atoms Analogy*, in *Approaches to Lucretius. Traditions and Innovations in Reading the De Rerum Natura*, ed. by D. O’Rourke, Cambridge University Press, Cambridge 2020, pp. 140-153.

¹⁶ See Liddell-Scott-Jones Greek-English Lexicon s.v. λέξις II.

it, we can either think of a flint or find a hidden word in the poem. Once again, it is hard to prove that this anagram was intentional, but it makes sense in both a Lucretian and an enigmatical context.

It is now time to draw some conclusions from our discussion of that particular riddle. First, Symposius' *Silex* has been designed as an ambiguous poem referring not only to a physical object (the flint), but also to the text of the riddle itself. Moreover, since by using verbs like «cernitur» and «latitat» the riddle challenges us to see what is literally hidden in the text, it has been specifically designed for a reader rather than a listener. Finally, the Lucretian intertext validates and explains the letter-play: Symposius' ideal reader was expected to understand that literary allusion. The sum of these elements leads us to what is perhaps the biggest scholarly issue surrounding Symposius' book: that is, in the *Aenigmata*, the title preceding each riddle seemingly reveals its answer to the reader and, as a result, deprives them of the guessing process. This is highly unusual, even in ancient riddling practice. Unsurprisingly, therefore, some scholars have even called into question the very status of these poems as riddles. However, others have argued (I think, convincingly) that the *Aenigmata* can display different levels of meaning and sometimes imply alternative solutions¹⁷. For example, poem 82, referring to «conditum» (a mix of wine, honey, and spices) has been read as an allusion to the Christian Trinity:

[82] *CONDITVM*
Tres olim fuimus qui nomine iungimur uno.
Ex tribus est unus, et tres miscentur in uno.
Quisque bonus per se; melior qui continet omnes.

SEASONED WINE. Once we were three who are joined in a single name. From three there is one and three are mixed in one. Each of us is good by itself; better is that which contains us all.

Some scholars have rejected this interpretation, but there are strong arguments to support it, even if we cannot really know if this Christian reference should be taken as a parody or as a serious, mystical allusion¹⁸.

¹⁷ See M. BERGAMIN, *Aenigmata Symposii*, cit., pp. xx-xxxii and *passim*; E. SEBO, In scirpo nodum: *Symphosius' Reworking of the Riddle Form*, in *The Muse at Play*, cit., pp. 184-195; P. SIEGENTHALER, *Nouvelles perspectives ludiques*, cit., pp. 72-96.

¹⁸ See M. BERGAMIN, *Note a Simposio*, «Atti dell'Accademia Virgiliana», 1994, N. S. LXII, pp. 37-68; ID., *Aenigmata Symposii*, cit., pp. 180-181; I. BERGASA, E. WOLFF, *Épigrammes latines de l'Afrique vandale (anthologie latine)*, Les Belles Lettres, Paris 2016, p. 156. A case against the idea of Christian allusion has been made by T.J. LEARY, *Symphosius: The*

Whatever the case, readers must think beyond the explicitly stated (“official”) solution to fully enjoy this aenigma.

Consequently, in this curious book, where every riddle comes already solved, playing on the visual dimension of the text serves as one way (among others) to create a real game for the reader. Even if we cannot understand all hundred *Aenigmata* as visual tricks, such hidden word-plays or letter-plays (including acrostics and similar technopaignia) can be observed in at least fifteen of them¹⁹. In these cases, verbs like «cerne-re», «uidere» (“to see”) or «monstrare» (“to show”) prompt the reader to switch to a different interpretive framework as these words often assume a literal, concrete sense²⁰. In this regard, visual *latitationes* can be understood to represent the very essence of what written (contrary to oral) riddles are able to bring to the enigma not only as a poetic genre, but also as a game.

Bibliography

- BAILEY, C., *Titi Lucreti Cari De Rerum Natura libri sex*. Edited with Prolegomena, Critical Apparatus, Translation and Commentary, The Clarendon Press, Oxford 1947.
- BERGAMIN, M., *Note a Simposio*, «Atti dell’Accademia Virgiliana», 1994, N.S. LXII, pp. 37-68.
- BERGAMIN, M., *Aenigmata Symposii. La fondazione dell’enigmistica come genere poetico*, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2005 («Per Verba. Testi mediolatini con traduzione», 22).
- BERGASA I., E. WOLFF, *Épigrammes latines de l’Afrique vandale (anthologie latine)*, Les Belles Lettres, Paris 2016.

Aenigmata, cit., pp. 4 and 211.

¹⁹ Boustrophedonic acrostics have already been noticed in *Aenig.* 1 and 3: see C. CASTELLETTI, P. SIEGENTHALER, *Virgilian Echoes in the Aenigmata Symposii*, cit., pp. 133-150. I also identified a reversed acrostic in *Aenig.* 14-17, a regular acrostic in 89-91, and a reversed telestich in 96-99. See P. SIEGENTHALER, *Nouvelles perspectives ludiques*, cit., pp. 237-335. Another visual trick lays in riddle 96, where the reader must count the words that the poem “shows” (*monstrare*): see T.J. LEARY, Symphosius: *The Aenigmata*, cit., pp. 237-241.

²⁰ It may be interesting to compare the Aratean σκέπτεο (*Phaenomena* 778: “look”), now interpreted as a signpost highlighting the famous ΛΕΙΠΘΗ-acrostic (*Phaenomena* 783-787), and similar verbs surrounding acrostics in Vergil and Valerius Flaccus: see D. FEENEY, D. NELIS, *Two Virgilian Acrostics: certissima signa?*, «The Classical Quarterly», 2005, LV, pp. 644-646; T. SOMERVILLE, *Note on a reversed acrostic in Vergil Georgics 1. 429-33*, «Classical Philology», 2010, CV, pp. 202-209; C. CASTELLETTI, *Aratus and the Aratean Tradition in Valerius’ Argonautica*, in *Flavian Poetry and its Greek Past*, ed. by A. Augoustakis, Brill, Leiden-Boston 2014, pp. 49-72; M. HANSES, *The Pun and the Moon in the Sky: Aratus’ ΛΕΙΠΘΗ Acrostic*, «The Classical Quarterly», 2014, LXIV (2), pp. 609-614.

- BETA, S., *Il labirinto della parola. Enigmi, oracoli e sogni nella cultura antica*, Einaudi, Torino 2016.
- BRINK, C.O., *Horace on Poetry. The Ars poetica*, Cambridge University Press, Cambridge 1971.
- CASTELLETTI C., *Aratus and the Aratean Tradition in Valerius' Argonautica*, in *Flavian Poetry and its Greek Past*, ed. by A. Augoustakis, Brill, Leiden-Boston 2014, pp. 49-72.
- CASTELLETTI C., P. SIEGENTHALER, *Virgilian Echoes in the Aenigmata Symposii: Two Unnoticed Technopaignia*, «Philologus: Zeitschrift für Antike Literatur Und Ihre Rezeption», 2016, CL (1), pp. 133-150.
- FEENEY D., D. NELIS, *Two Virgilian Acrostics: certissima signa?*, «The Classical Quarterly», 2005, LV, pp. 644-646.
- FERGUSON, J., *Epicurean Language-Theory and Lucretian Practice*, «Liverpool Classical Monthly», 1987, XII, pp. 100-105.
- FLORIDI, L., *Enigmi sessuali nella tradizione letteraria greca*, «Enthymema», 2019, XXIII, pp. 348-373.
- GEYMONAT, M., *Grafia e interpunzione nell'antichità greca e latina, nella cultura bizantina e nella latinità medievale*, in *Storia della punteggiatura in Europa*, a cura di B. Mortara Garavelli, Laterza, Roma 2008, pp. 25-62.
- HANSES, M., *The Pun and the Moon in the Sky: Aratus' ΑΕΙΤΗ Acrostic*, «The Classical Quarterly», 2014, LXIV (2), pp. 609-614.
- JOHNSON, W.A., *Readers and Reading Culture in the High Roman Empire: A Study of Elite Communities*, Oxford University Press, Oxford 2010.
- KWAPISZ, J., *Were There Hellenistic Riddle Books?*, in *The Muse at Play. Riddles and Wordplay in Greek and Latin Poetry*, ed. by J. Kwapisz, D. Petrain, M. Szymański, De Gruyter, Berlin 2013 («Beiträge zur Altertumskunde», 305), pp. 148-167.
- LASZLO, R., *Die poetischen Dichtungen des Lactantius*, Tectum, Marburg 2002.
- LEARY, T.J., *Symphosius: The Aenigmata. An introduction, Text and Commentary*, Bloomsbury Academic, London-New York 2014.
- LONGO, A., *Concezioni e immagini dell'ispirazione poetica in Orazio*, in *Incontri triestini di filologia classica IV, 2004-2005 Atti del Convegno Internazionale* («Phantasia. Il pensiero per immagini degli antichi e dei moderni», Trieste, 28-30 aprile 2005), a cura di L. Cristante, Università di Trieste, Trieste 2006, pp. 429-478.
- MERKELBACH, R., *Zwei Gespensternamen: Aelafius und Symphosius*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», 1983, LI, pp. 228-229.
- MONDA, S., *Beyond the Boundary of the Poetic Language: Enigmas and*

- Riddles in Greek and Roman Culture*, in *Submerged Literature in Ancient Greek Culture*, III, ed. by A. Ercolani, M. Giordano, De Gruyter, Berlin 2016.
- MUÑOZ JIMÉNEZ, M.J., *Algunos aspectos de los Aenigmata Symphosii: título, autor y relación con la Historia Apollonii Regis Tyri*, «Emerita», 1987, LV (2), pp. 307-312.
- MURRU, F., *Aenigmata Symphosii ou Aenigmata symphosii?*, «Eos», 1980, LXVIII, pp. 155-158.
- OHL, R.T., *The Enigmas of Symphosius*, University of Pennsylvania, Philadelphia 1928.
- SAENGER, P., *Physiologie de la lecture et séparation des mots*, «Annales. Economies, Sociétés, Civilisations», 1989, XLIV (4), pp. 939-952.
- SCARPANTI, E., *Alcune annotazioni linguistiche in margine agli Aenigmata di Simposio*, «Atti del Sodalizio Glottologico Milanese», 2004, N.S. XLV, pp. 2-12.
- SEBO, E., *In scirpo nodum: Symphosius' Reworking of the Riddle Form*, in *The Muse at Play. Riddles and Wordplay in Greek and Latin Poetry*, ed. by J. Kwapisz, D. Petrain, M. Szymański, De Gruyter, Berlin 2013 («Beiträge zur Altertumskunde», 305), pp. 184-195.
- SHEARIN, W.H., *Saussure's cahiers and Lucretius' elementa: A Reconsideration of the Letters-Atoms Analogy*, in *Approaches to Lucretius. Traditions and Innovations in Reading the De Rerum Natura*, ed. by D. O'Rourke, Cambridge University Press, Cambridge 2020, pp. 140-153
- SIEGENTHALER, P., *Nouvelles perspectives ludiques dans les Aenigmata de Symposius : jeu poétique et jeu de langage* [diss.], Université de Neuchâtel 2021.
- SNYDER, J.M., *Puns and Poetry in Lucretius' De Rerum Natura*, Grüner, Amsterdam 1980.
- SOMERVILLE, T., *Note on a Reversed Acrostic in Vergil Georgics 1. 429-33*, «Classical Philology», 2010, CV, pp. 202-209.
- SPALLONE, M., *Il Par. Lat. 10318 (Salmasiano): dal manoscritto alto-medievale ad una raccolta enciclopedica tardo-antica*, «Italia Medioevale e Umanistica», 1982, XXV, pp. 1-71.
- STAROBINSKI, J., *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Gallimard, Paris 1971.
- TAYLOR, B., *Lucretius and the Language of Nature*, Oxford University Press, Oxford 2020.

L'enigma come *allegoria obscurior*: il caso del *Perlesvaus* (*Haut Livre du Graal*)

Marco Francescon

Università degli Studi di Padova
marco.francescon.pd@gmail.com

Rifacendosi alla nozione quintiliana di “enigma” come *allegoria obscurior*, il contributo intende proporre una soluzione ad alcuni problemi interpretativi del *Perlesvaus* (*Haut Livre du Graal*), romanzo in prosa antico-francese della prima metà del XIII secolo. Nel romanzo, l'oscurità di alcune scene scaturisce dall'impressione di un'allegoria sospesa, dove il senso secondo è presente, ma volutamente adombrato: il riconoscimento del palinsesto allegorico permette quindi di far affiorare i sovrasensi teologici della *conjointure* bretone, mostrandone la convergenza nei significati mistici connessi al Graal.

Referring to Quintilian's notion of “enigma” as *allegoria obscurior*, this article aims to propose a solution to some problems of interpretation related to *Perlesvaus* (*Haut Livre du Graal*), an early 13th century old-French prose text. The enigmatic nature of *Perlesvaus* stems from its reading as suspended allegory, where the second meaning is present, but intentionally overshadowed: the detection of the allegorical palimpsest brings out the theological significances of the Breton *conjointure* and shows their convergence in the mystical meanings related to the Grail.

Perlesvaus (*Haut Livre du Graal*), allegoria tipologica, *Vangelo di Nicodemo*, *iter ad paradisum*, Pietro Pittore.

Non sorprende che nel suo studio sulla categoria di enigma nella letteratura arturiana in lingua d'oïl Hélène Bouget¹ ritorni così spesso sul *Perlesvaus* (*Haut Livre du Graal*), romanzo sul Graal in prosa che si presenta come continuazione del *Conte du Graal* di Chrétien de Troyes². Molte, infatti, sono le questioni ancora irrisolte in un testo davvero "eccentrico" nel panorama arturiano, sia per l'immaginario dominato da una violenza esorbitante, compiaciuta, e proprio per questo equivoca – un vero e proprio «défi à la critique», per riprendere un'espressione di Moran³ –, sia, con accezione filologica, per la sua stravaganza rispetto al ciclo della *Vulgate*, o *Lancelot-Graal*⁴, con cui pure mostra relazioni precise⁵. Ma quand'anche gli arcani posti al critico fossero risolti, resterebbero

¹ Lo studio in questione, *Écritures de l'énigme et fiction romanesque: poétiques arthuriennes (XII^e-XIII^e siècles)*, Champion, Paris 2011, è la versione pubblicata della tesi di dottorato di Bouget. La studiosa ritorna sul concetto di enigma nell'*Haut Livre du Graal* nell'articolo *Repenser le Perlesvaus: «Le sens de l'équivoque»*, «Revue des langues romanes», 2015, CXIX (*Repenser le Perlesvaus*, II), pp. 23-42.

² Sull'opportunità di questa definizione per il *Perlesvaus*, cfr. M. GAGGERO, *Enucleazione e palinsesto: Le Haut Livre du Graal e il Conte du Graal di Chrétien de Troyes*, «Romania», 2011, CXXIX, pp. 57-82.

³ P. MORAN, *La violence du Perlesvaus: un défi à la critique?*, «Questes», 2008, XIV, pp. 8-21. Non c'è scritto sul *Perlesvaus* che non citi la celebre diagnosi di Roger S. Loomis, per il quale l'autore del *Perlesvaus* «was a victim of paranoia» (R.S. LOOMIS, *The Grail: from Celtic Myth to Christian Symbol*, Princeton University Press, Princeton 1991, p. 97).

⁴ Per una discussione della cronologia del *Perlesvaus* relativamente alle *branches* della *Vulgate*, e in particolare rispetto alla *Queste*, cfr. T.E. KELLY, *Le Haut Livre Du Graal, Perlesvaus: A Structural Study*, Droz, Genève 1974, pp. 9-15, e F. BOGDANOW, *Le Perlesvaus*, in *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*. IV, *Le roman jusqu'à la fin du XIII^e siècle*. 2. (*Partie documentaire*), éd. R.R. Grimm, Winter-Universitätsverlag, Heidelberg 1984, pp. 43-67: 43-52. William Nitze ipotizzava una doppia redazione sulla scorta del colophon del manoscritto di Bruxelles (*Br*), in cui si parla del presunto antografo come di un esemplare «si anteus qu'a grant poine an peust choisir la lestre», e tendeva così collocare la data della versione trådita dal manoscritto *O*, base della sua edizione, in un intervallo compreso tra il 1191 e il 1212 (W.A. NITZE, *Le Haut Livre du Graal [Perlesvaus]*, II, *Commentary and notes*, University of Chicago Press, Chicago 1937, pp. 73-81). Ma a infirmare la sua tesi basta il commento di Jean Frappier, per cui la nota della dedicatoria «veut dire simplement que l'ancien manuscrit est difficile à lire» (cfr. J. FRAPPIER, *Arthurian colloquium*, Londres, 1963, p. 10, citato da T.E. KELLY, *A Structural Study*, cit., pp. 10-11, e F. BOGDANOW, *Le Perlesvaus*, cit., p. 44): lo stesso Frappier proponeva quindi di abbassare la datazione del *Perlesvaus* al 1220-1225. Secondo Fanni Bogdanow, per il *terminus post quem* fa fede la redazione del *Dialogus miraculorum* (1223-1224 ca.), da cui il *Perlesvaus* trarrebbe una scena eucaristica (cfr. F. BOGDANOW, *Le Perlesvaus*, cit., pp. 49-51).

⁵ Sui rapporti del *Perlesvaus* con la *Queste* e le *Continuations* in versi, cfr. J. FRAPPIER, *Le Graal et la chevalerie*, «Romania», 1954, LXXV, pp. 165-210: 194 e sgg., e C. LLOYD-MORGAN, *The Relationship between the Perlesvaus and the Prose Lancelot*, «Medium aevum», 1984, LIII (2), pp. 239-253. È ormai generalmente accettata la tesi della dipendenza del *Perlesvaus* dalla *Continuation* di Gerbert de Montreuil, sostenuta, fra gli altri, da Antoinette Saly (cfr. A. SALY, *Le Perlesvaus et Gerbert de Montreuil*, in *Miscellanea Mediaevalia*.

quelli rivolti al lettore: se è vero che il *secrez* è l'elemento definitorio della scrittura del Graal, contrariamente alla *Queste*, dove gli enigmi sono tesi perlopiù per essere svelati, il *Perlesvaus* sembra intenzionalmente lasciarne molti senza risposta.

S'impone, da subito, una definizione preliminare del concetto di enigma, di per sé suscettibile di infinite declinazioni, e tanto più nel dominio letterario della lingua d'oil, dove la parola, almeno fino al XIV secolo, è sconosciuta, confinata al latino tanto nella sua accezione retorico-espressiva, ripresa da Aristotele, quanto nella sua variante scritturale-interpretativa, di conio paolino: *Videmus nunc per speculum et in enigmate*⁶. Non senza arbitrio, Bouget individua il corrispettivo volgare dell'*aenigma* nella *devinaille*⁷, tra il *divinare* latino e la *devinette* del francese moderno, limitandone la definizione all'aspetto linguistico-formale, come figura del discorso – ma dal momento che questa nozione restringe notevolmente il campo, la studiosa include nella sua trattazione anche quella, estensiva, dell'effetto, l'«effet d'énigme»⁸, appunto. La scrittura del *Perlesvaus*, come degli altri romanzi del Graal, è irriducibile all'enigma in quanto figura del discorso perché la soluzione non è contenuta nella domanda⁹, ma invoca un senso esteriore al testo¹⁰ (proprio come avviene nella domanda del Graal¹¹, che in questo senso può essere intesa a tutti gli effetti come un falso enigma); il romanzo, tuttavia, sembra intenzionalmente perseguire una retorica dell'oscuro, o «effetto d'enigma»¹², attraverso una serie di strategie di elusione del senso che fanno capo al Graal e al motivo della domanda mancata¹³.

Mélanges offerts à Philippe Ménard, II, éd. J.C. Faucon, A. Labbé, D. Quéruel, Champion, Paris 1998, pp. 1163-1182), che rovesciava così l'ipotesi di Nitzze.

⁶ 1 Cor 13, 12. Cfr. H. BOUGET, *Écritures de l'énigme et fiction romanesque*, cit., p. 25.

⁷ Cfr. *ibid.* p. 21.

⁸ Cfr. *ibid.* pp. 19-22.

⁹ Cfr. H. BOUGET, *Repenser le Perlesvaus: «Le sens de l'équivoque»*, cit., p. 28.

¹⁰ Cfr. H. BOUGET, *Écritures de l'énigme et fiction romanesque*, cit., pp. 101, 211-213.

¹¹ Com'è noto, quella che Perceval avrebbe dovuto pronunciare nel *Conte du Graal* riguarda il destinatario del contenuto del Santo Vaso, vd. CHRÉTIEN DE TROYES, *Conte du Graal*, vv. 3243-3245 «Et li vallés les vit passer / Ne n'osa mie demander / Del graal cui l'en en servoit» (corsivo nostro). Sulle variazioni del motivo della domanda del Graal attraverso il *Conte du Graal* e le sue continuazioni, cfr. E. BAUMGARTNER, "Del Graal cui l'an an servoit": *variations sur un pronom*, in *The Editor and the Text. In Honour of Professor Anthony J. Holden*, ed. by P.E. Bennett, G.A. Runnalls, Edinburgh University Press, Edinburgh 1990, pp. 137-144.

¹² Cfr. H. BOUGET, *Écritures de l'énigme et fiction romanesque*, cit., pp. 377 e sgg.; H. BOUGET, *Repenser le Perlesvaus: «Le sens de l'équivoque»*, cit., p. 24.

¹³ Cfr. H. BOUGET, *Écritures de l'énigme et fiction romanesque*, cit., p. 229.

Come le prossime pagine cercheranno di mostrare, la retorica dell'oscuro del *Perlesvaus* si articola a partire dalla sua allegoria¹⁴, nozione con cui in questa sede mi riferirò al sovrasenso teologico di alcuni episodi, ove questo resti implicito o al contrario venga espresso in cornici esegetiche, come al Castello dell'Inchiesta, dove un eremita espone a Galvano la *senefiance* delle avventure da lui stesso vissute. Si può quindi tentare una definizione contrastiva: l'enigma ha in sé la sua soluzione, mentre la soluzione dell'allegoria rimanda sempre ad altro (*aliquid stat pro aliquo*).

Tuttavia, per Bouget, che tende a identificare enigma e allegoria¹⁵, le aporie dell'allegoresi del *Perlesvaus* si traducono inevitabilmente in una retorica dell'enigma a sua volta imperfetta. I personaggi e le vicende del romanzo non sono semplici supporti all'interpretazione allegorica – che si dà sempre *ex post*¹⁶, secondo un metodo che la apparenta all'esegesi scritturale, in particolare alla tipologia¹⁷ – e risultano il più spesso irriducibili ad essa. Proprio la “doppia finzione”¹⁸ che costituisce il tratto più originale del *Perlesvaus* diventerebbe quindi il limite della sua coerenza allegorica, dove, nell'imperfetta aderenza della faccia del significante romanzesco al significato allegorico, il racconto si sbriglia dal suo sovrasenso e in qualche modo getta ombra sull'oscurità stessa dell'enigma:

[L]e second degré de la fiction exigé ne se manifeste pas vraiment, et le voile trop opaque finit paradoxalement par disparaître au profit de l'imaginaire et du romanesque pur [...]. À trop voiler le voile, à ne suggérer aucun indice de sa présence, l'énigme se trouve prise en étau entre un fort processus de dissimulation et une trop grande volonté d'éclaircissement qui, combinés, la rendent inefficace¹⁹.

Se sembra corretto guardare alle allegorie del romanzo per ritrovare l'origine dell'“effetto d'enigma”, credo che il rapporto tra enigma e allegoria vada invertito. Non è l'enigma, quindi, a ricomprendere in sé l'allegoria, ma l'allegoria a ricomprendere in sé l'enigma, e secondo una

¹⁴ Cfr. H. BOUGET, *Repenser le Perlesvaus: «Le sens de l'équivoque»*, cit., p. 30.

¹⁵ Ne risulta una definizione fin troppo inclusiva del concetto d'enigma, che attira a sé sia il *mysterium* cristiano sia l'*integumentum* dei filosofi (cfr. H. BOUGET, *Écritures de l'énigme et fiction romanesque*, cit., pp. 27-63).

¹⁶ Cfr. T.E. KELLY, *A Structural Study*, cit., p. 97.

¹⁷ Cfr. *ibid.* p. 93.

¹⁸ Finzione del racconto, finzione dell'allegoria. Proprio perché le due sono mantenute separate l'allegoria può pretendersi un'interpretazione *a posteriori* di una storia «*vraie des le commencement desq'en la fin*» (*Perlesvaus*, 10192). La doppia finzione, insomma, crea verità.

¹⁹ H. BOUGET, *Écritures de l'énigme et fiction romanesque*, cit., p. 52.

relazione precisa: nel *Perlesvaus* l'“effetto di enigma” sembra piuttosto determinarsi nella reticenza, ovvero nella sospensione o interruzione dell'esposizione allegorica; in altre parole, il carattere “enigmatico” delle scene è dato dall'assenza di una soluzione a cui pure esse mostrano di offrirsi nell'intensificarsi del loro tasso figurale, senza peraltro che da ciò derivi lo scioglimento esegetico atteso. La retorica dell'oscuro del *Perlesvaus* risulta allora legata a filo doppio con la caratteristica «intermitenza» della sua allegoria, già osservata dagli studiosi²⁰, e anzi mostra di prodursi precisamente nei vuoti, nelle rasure della glossa. Così inteso, in relazione all'allegoria, il concetto di enigma proprio al *Perlesvaus* ritrova la definizione di Quintiliano: *Allegoria quae est obscurior «aenigma» dicitur*²¹.

Se l'“effetto d'enigma” è definito, per via negativa, come sospensione dell'allegoria, esso può dare conto del duplice e contraddittorio atteggiamento degli eremiti, che ora espongono partitamente le *senefiances* delle avventure dei cavalieri, ora si chiudono nel silenzio imposto dai «secrez» del Graal. Il passaggio (o alternanza) fra esegesi assertiva e reticente sembra infatti rispondere a due rispettivi gradi di intelligenza del romanzo, dove l'ellissi e la preterizione sottendono quello *anagogico* – s'intende in riferimento ai sensi della Scrittura. Di conseguenza, l'oscillare fra loquacità e silenzio del *maistre des provoires* dell'Inchiesta, e quindi, fuori dalla finzione intradiegetica, dell'autore stesso, profila la possibilità di assegnare a una data esegesi, negativa o positiva, il suo oggetto.

1. L'allegoresi “intermittente” dell'*Haut Livre du Graal*

Per chiarire questi aspetti occorre cominciare dalla sequenza allegorica più importante del romanzo; l'unica, anzi, di contro alle molte della *Queste*, in cui l'avventura si arresta e il cavaliere, qui Galvano, viene messo al corrente delle *senefiances* di ciò che ha visto:

²⁰ «Flickering intermittent clarity of the double senses» (R. TUVE, *Allegorical Imagery: Some Medieval Books and Their Posterity*, Princeton University Press, Princeton 1966, p. 401; cit. in T.E. KELLY, *A Structural Study*, cit., p. 99).

²¹ QUINTILIANUS, *Institutio oratoria*, 8, 6, 52. Mentre l'enigma non compare fra i «fiori retorici» della *Poetria nova* di Goffredo di Vinosalvo (ed. E. FARAL, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Champion, Paris 1962 [1924¹], pp. 195-262), è interessante trovarlo, in quanto *sententiarum obscuritas quodam verborum involucro occultata* (§ 44), subito dopo l'allegoria (*alienum eloquium*, § 43) nell'*Ars versificatoria* di Matteo di Vendôme (MATHEUS VINDOCINENSIS, *Mathei Vindocinensis Ars versificatoria*, in *Mathei Vindocinensis Opera*, III, ed. F. Munari, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1988, p. 185).

Sire, fet li provoires, cist chastiax a non li Chastiax del Enqueste. Vos n'i demanderoiz ja chose dont en ne vos die la senefiance²².

Incoraggiato dalla calorosa accoglienza dell'eremita e dal nome eloquente del castello, Galvano non esita a chiedere di un'inquietante Damigella Calva che viaggia di foresta in foresta con un macabro carico di centocinquantadue teste mozze; una di un re, una di una regina, e le restanti di cavalieri, incastonate per un terzo nell'oro, per un terzo nell'argento e per un terzo nel piombo. Il cavaliere aveva incontrato la damigella nella foresta, mentre si allontanava dalla corte di Artù con le compagne, e l'aveva scortata fino al Castello del Nero Eremita, dove una ridda di demoni aveva fatto razzia delle teste e le aveva gettate nella fortezza. Dissuaso dall'intervenire, Galvano aveva assistito impotente all'empia rapina: solo il Buon Cavaliere, infatti, era destinato a liberare i prigionieri e a restituire alla damigella il maltolto. All'Inchiesta, l'anacoreta spiega a Galvano che le teste del re e della regina rappresentano Adamo ed Eva e le centocinquanta teste di cavalieri l'umanità intera distinta tra Cristiani (oro), Ebrei (argento) e Saraceni (piombo). Dopo il peccato originale tutta l'umanità è caduta all'inferno e per liberarla Dio si è fatto uomo: così il Nero Eremita significa «Lucifero» e il suo castello «l'Inferno». Ne consegue che, sulla linea della prima finzione, ovvero del significante romanzesco, il Redentore è incarnato da Perlesvaus, il Buon Cavaliere destinato a liberare i prigionieri del castello e a restituire alla Damigella le sue teste mozze. E tuttavia, come si evince dalle parole della Damigella Calva, l'eroe del Graal è parimenti una figura del Peccatore. Alla corte di Artù, infatti, la messaggera aveva rivelato che la morte dei due sovrani e la strage dei cavalieri erano avvenute a causa del silenzio del cavaliere (sempre Perlesvaus) che all'apparire del Graal non aveva pronunciato la domanda: oltre al massacro, la domanda mancata aveva provocato una lunga serie di catastrofi che si erano abbattute sulla Gran Bretagna, e particolarmente sui suoi sovrani – a causa di una «floibece de cuer» (89) Artù aveva perso ogni volontà di «bien fere» e il Re Pescatore era caduto in una «dolereuse langedur» (635) –, nonché sulla stessa damigella, che aveva perduto i suoi capelli: come spiega l'eremita dell'Inchiesta, infatti, la damigella sta per la Fortuna – che «fu calva prima della crocifissione di Nostro Signore e non fu capelluta prima che egli salvasse il suo popolo con il suo sangue e la

²² Si cita dall'edizione W.A. NITZE, T.A. JENKINS (eds.), *Le Haut Livre du Graal: Perlesvaus*, 2 vols., University of Chicago Press, Chicago 1932-1937, 2156-2158.

sua morte»²³ – e il carro per la sua ruota – infatti, «come il carro avanza sulle ruote, ella signoreggia sul mondo»²⁴.

La seconda esposizione allegorica del *maistre* riguarda la malmaritata tradita e uccisa dopo che Galvano era stato introdotto con l'inganno in casa sua, suscitando l'ira del marito geloso: la dama significa l'Antica Legge che fu abbattuta una volta per tutte «per un colpo di lancia», come avvenne sul Calvario quando la lancia di Longino squarciò il fianco di Cristo²⁵.

La sequenza allegorica dell'uxoricidio si prolunga in un altro *tableau*, quando Galvano giunge presso una cappella e attraverso la porta vede un bambino – si tratta di Méliot, figlio di Marin le Jaloux e della dama uccisa – che cavalca un leone: al Castello dell'Inchiesta, Galvano viene a sapere che il bambino rappresenta Cristo, l'unico in grado di domare il leone, e cioè di governare il mondo²⁶.

Infine, tra l'allegoria della malmaritata e quella del figlio si inserisce la *senefiance* del Cavalier Codardo, un bizzarro personaggio che cavalca alla rovescia e con le armi impugnate sottosopra: il Cavalier Codardo significa l'Antica Legge, che avanzava come «invertita (*bestornee*) prima della Crocifissione di Nostro Signore, ma poi fu raddrizzata (*remi[s]e a droit*)»²⁷.

Sin qui l'eremita dell'Inchiesta ha esposto senza ambagi le *senefiances* delle avventure di Galvano, ma il suo atteggiamento cambia radicalmente quando si tratta di svelare il senso riposto delle ultime visioni. Poco prima di arrivare al Castello dell'Inchiesta, Galvano si era imbattuto in una fontana con una statua che si era inabissata non appena il cavaliere vi aveva posato lo sguardo: una voce lo aveva ammonito di non accostarsi al baci-

²³ «La chauve damoisele senefie Fortune, ce dit Josephes, qui fu chauves devant le crucefiement Nostre Saignor, ne ne fu cheveluz devant a icele eure q'il ot rachaté son pople par son sanc et par sa mort» (*Perlesvaus*, 2191-2193).

²⁴ *Perlesvaus*, 2194-2195: «Li chars qu'ele maine après li senefie sa roe, car tot autresi com li chars vet seur ses roes, demaine ele le siecle».

²⁵ *Perlesvaus*, 2208-2211: «Josephes nos tesmoige que la Viez Loi fu abatue par un coup de glaive sanz resociter, et por la Viez Loi [abatue] se sofri Diex a ferir en costes du glaive, et par ce coup fu la [Viez] Loi abatue et par son crucefiement. La dame senefie la Viez Loi». Qui l'effetto di *après-coup* dell'allegoria rispetto alla finzione romanzesca è reso ancora più vistoso dal contrasto antitetico fra il tono mesto dell'*aventure*, motivo di angoscia per Galvano, indirettamente responsabile della morte della donna, e il messaggio gioioso della sua *senefiance*, vd. *Perlesvaus*, 2205-2207: «Mes je estoie d'une dame molt dolenz que ses mariz ocist por moi, si n'i avoit coupes, ne je ne ele. – Sire, fait soi li prestres, ce fu molt grant joie de la senefiance de sa mort».

²⁶ *Perlesvaus*, 2230-2233: «Li enfes senefie li Sauverres du monde qui nasqui en la Viez Loi, et fu circoncis et s'umilia vers tot le monde et le pople qui dedenz ert, et bestes et oisiaus, que nus ne porroit gouverner ne jostisier se sa vertu non».

²⁷ *Ibid.*, 2217-2218.

le d'oro e al suo contenuto – egli infatti non era il Buon Cavaliere che ne sarebbe stato guarito –²⁸; e poco dopo un chierico con un vaso squadrato si era avvicinato e aveva scambiato il contenuto dei due recipienti. Quindi erano apparse tre damigelle che portavano pane, vino e carne in vasi d'oro, avorio e argento; e fattesi accoste alla fontana avevano deposto le loro offerte nel bacile, prima di sparire di nuovo nella foresta – a Galvano era parso che, nell'andarsene, le tre fanciulle fossero una sola. Interrogato sul senso del miracolo, l'eremita dell'Inchiesta dichiara di non poter rivelare «les secrez au Sauveor» e, inaspettatamente, si tace:

Sire, fait soi li prestres, je ne vos en diroie plus que vos en avez oi, et de tant vos devez vos tenir a bien paié, car on ne doit pas descovrir les secrez au Sauveor; ainz les doit on esgarder secreement cil a qui il sont commandé²⁹.

Quindi Galvano racconta di Gurgaran, il re pagano che aveva fatto cuocere e imbandire per i suoi sudditi i resti del figlio ucciso da un gigante, prima di farsi battezzare e di imporre la conversione in tutto il regno. Apparentemente, a questa immagine di pagana ferocia non manca un rassicurante contrappunto allegorico:

Sire, fait li provaires, il avoit ja son cuer aporté au Sauveor, si vout tel sacrefice fere de son sanc et de sa char a Nostre Saignor, et por ce en fist il mengier a toz çaus de sa terre, et vout que lor pensee fust autretele comme la seue; et a si desracinee sa terre de tote mauvese creance que il n'en i a point demoré³⁰.

Ma a ben vedere, questa spiegazione elude più di quanto riveli, dal momento che sembra omettere deliberatamente «l'evidente simbolica eucaristica»³¹ dell'antropofagia di Gurgaran – così manifesta, del resto, da far suonare le parole dell'eremita come un depistaggio premeditato.

Se si considerano i motivi più ricorrenti delle visioni di Galvano e la relativa glossa, il duplice e contraddittorio atteggiamento dell'eremita si rivela indice di due gradi distinti dell'intelligenza del testo, definiti, oltre che dall'evidenza del ragguaglio ermeneutico, in forza del loro oggetto. Quando è esplicita, positiva, l'esegesi appare infatti centrata sul tema della conversione, del passaggio dalla «Viez» alla «Novele Loi», dove questo

²⁸ *Ibid.*, 1957-1958.

²⁹ *Ibid.*, 2241-2243.

³⁰ *Ibid.*, 2246-2250.

³¹ P. HENRIET, J.-R. VALETTE, Perlesvaus et le discours hagiographique, «Revue des langues romanes», 2014, CXVIII, pp. 73-94: 77.

è inteso in riferimento alla Passione di Cristo, e cioè in senso storico ancor prima che spirituale. La malmaritata rappresenta l'Antica Legge che perisce nel momento stesso in cui Cristo, sulla croce, è trafitto dalla lancia; la Damigella Calva è la «Fortuna», «chauve» e «chevelue» prima e dopo la Passione del Salvatore; il Cavalier Codardo che si rimette nel verso giusto è l'Antica Legge che si “rettifica” nella Nuova. Christine Ferlampin-Acher ha notato come il *Perlesvaus* promuova un'idea di conversione che si dà «plus de l'ordre de l'image obsessionnelle que de la réflexion spirituelle»³², e non solo nell'ambigua fascinazione per il massacro degli infedeli, ma anche nella percussione di «immagini circolari»³³ e «figure d'inversione»³⁴, che ritornano, come *tic* di un'immaginazione compulsiva, per tutto il romanzo: ed è facile annoverare tra esse anche le ipotiposi della svolta, dello scarto, o del *coup* doloroso del Castello dell'Inchiesta, come la conversione “posturale” del Cavalier Codardo o il colpo di lancia che uccide la malmaritata, figura della Legge Antica. La stabilità dello schema della conversione è tale da suggerire di intendere in questi termini anche l'allegoria di Fortuna che l'eremita dell'Inchiesta assegna alla Damigella Calva, e per la quale l'anonimo autore del *Perlesvaus* si è certamente ispirato alla messaggera del *Conte du Graal* di Chrétien³⁵:

Ha! Perchevax, Fortune [est] cauve
 Derriers et devant chavelue.
 Et dehaïs ait qui te salue
 Ne qui nul bien t'ore ne prie,
 Que tu ne la retinis mie
 Fortune quant tu l'encontras³⁶.

In una reminiscenza classica, la Demoiselle Hideuse parla di Fortuna descrivendola come l'*Occasio*, una donna con la nuca calva e una ciocca di capelli sulla fronte; così, per l'eremita dell'Inchiesta, la Damigella del Carro rappresenta la Fortuna, calva *prima* e capelluta *dopo* la Crocifissione: quel che in Chrétien era allegoria *in verbis* è divenuto, nel *Perlesvaus*, allegoria *in factis*. Ma come in altri luoghi del *Perlesvaus* in cui la citazione o la ripresa di temi romanzeschi tradisce un'allegoria cristiana, anche

³² C. FERLAMPIN-ACHER, *Fausse créance, mauvaise loi et conversion dans Perlesvaus*, «Le Moyen Âge», 2005, CXI (2), pp. 293-312: 294.

³³ *Ibid.*, p. 307: «Le vocabulaire de la conversion est fortement marqué par la circularité associée à deux racines: *vertere* et *tornare*».

³⁴ *Ibid.*, p. 308: «À côté de cette image très présente, d'autres, plus discrètes, peuvent être mises en évidence, comme celle de l'inversion».

³⁵ Cfr. W.A. NITZE, *Perlesvaus*, II, cit., p. 228.

³⁶ *Conte du Graal*, vv. 4646-4651.

per la Damigella Calva diversi elementi inducono a scorgere altri e più riposti significati dietro alla pagana Fortuna, qui insolitamente implicata nella Crocifissione. In ossequio allo schema della “conversione”, l'allegoria di Fortuna può essere colta non tanto nel suo significato profano, ma nell'idea tutta cristiana di *novitas* concretamente impressa nella storia dalla Passione di Cristo³⁷: la Damigella Calva illustra così l'idea stessa di “conversione storica”, e in un certo modo la storia stessa, come testimonia il fatto che, a differenza di altri personaggi allegorici, ridotti spesso a mere comparse, l'inquietante messaggera compare in alcuni momenti cruciali del romanzo, a scandire l'itinerario messianico dell'eroe³⁸.

³⁷ La mula bianca della damigella e il suo carro sono simboli della Chiesa: si può quindi convenire con Loomis quando afferma che la Damigella del Carro rappresenta la Sinagoga mentre è calva e la Chiesa della Nuova Legge quando ritrova i suoi capelli. È ciò che significativamente avviene con la conquista del Castello del Graal, e cioè, sulla linea del significante romanzesco, con la Passione del Redentore (cfr. *infra*). Benché alla Sinagoga sia più di frequente attribuita la cecità, lo stesso Loomis rinvia una Sinagoga «calva» contrapposta ad una Chiesa «ricciuta» nel commento al *Canticum dei Cantici* di Gilberto di Hoyland: *Hic mons Ecclesiae caput est. Noli de hoc monte defluere, si capillus es. Quid nobis separationem minaris, et velut avulsum iri a reliquorum grege capillorum? Numquid casus tuus Ecclesiae calvationem inducet? Nescit illa decalvari. Nam et capilli ejus omnes numerati sunt. Ad Synagogam illa interminatio facta est in propheta: Erit pro crispanti crine calvitium (Is 3, 24). Crispi sunt Ecclesiae crines, ad suum semper recurrentes caput, circa illud ambitu amico revoluti, in ipsa capitis secreta conantes intrare. Ideo capilli ejus non decidunt, sed ascendunt de monte Galaad, operum Christi majora sibi semper ad imitandum exempla cumulantes* (GILBERTUS DE HOILANDIA, *Sermones in Canticum Canticorum*, XXIII, in *Patrologia latina*, 184, coll. 119D-120A; cfr. R.S. LOOMIS, *Some Additional Sources of Perlesvaus*, «Romania», 1960, LXXXI, pp. 492-499: 493-494).

³⁸ Non è quindi da escludere l'interpretazione di Carman, che vedeva nel corteo delle tre damigelle del carro un'allegoria della Storia Santa: «The attendant damsels, with the contrast between their beauty and lowly functions, are said by the explaining priest to demonstrate the whims of Fortune, but they can perhaps be more exactly identified as standing for Historical Record. The girl on the jade seems to represent Holy Writ, not the import of the Divine Word, but its outward form. She bears the witnesses of Christ with her, is fair as one having great qualities, but shabbily equipped as one not justly appreciated. Her enticingly beautiful companion on foot – “cele a pie les passoit de beaute” (615) – may well represent history in general. She drives gaily on to the Castle of the Black Hermit (i.e., damnation) the magnificent cart where the relics of all mankind are contained» (J.N. CARMAN, *The Symbolism of the Perlesvaus*, «PMLA», 1946, LXI, pp. 42-83: 52-53, n. 23). Prima «chauve» e poi «chevelue», la Damigella del Carro è una sorta di immagine progressiva dell'*Occasio* bifronte, una sua anamorfose, e come si evince indirettamente dalle parole dell'eremita il suo carro rappresenta «il secolo» – *Perlesvaus*, 2194-2195: «Li chars qu'ele maine après li senefie sa roe, car tot autresi com li chars vet seur ses roes, demaine ele le siecle» – secondo un'analogia che si rafforza con il macabro carico di teste incastonate nei tre diversi metalli, emblemi dell'umanità divisa tra Cristiani, Giudei e Saraceni ma unita nella rovina, *ibid.* 2170-2173: «Et li chief des chevaliers seelé en or senefient la Novele Loi, et li chief seelé en argent les Giués, et li chief seelé en plon la fause loi des Sarazins. De ces tois manieres de genz est establiz li mondes».

Attraverso una serie di immagini di “svolta” e “rivolgimento”, le *senefiances* esplicite dell’Inchiesta rimandano costantemente alla Passione come al momento in cui la Nuova Legge si instaura una volta per sempre e la storia dell’umanità prende un’altra direzione. L’oggetto dell’esegesi positiva del *Perlesvaus* corrisponde quindi al fulcro del suo movimento narrativo e insieme al mandato storico di cui è investita la cavalleria:

[I]l n’est nule si bele chevalerie come cele est que l’on fait por la loi Deu essaucier³⁹.

È opportuno osservare che nel *Perlesvaus* l’«esaltazione» (*essaucier*) della Nuova Legge⁴⁰ è una missione temporale, non spirituale, e consiste cioè nella propagazione, spesso conseguita con la violenza, della fede cristiana nel mondo – è il riflesso, certo, di uno spirito di crociata, ma rivolto ora ad un paganesimo vagheggiato, favoloso, che rimanda ad una dimensione non storicamente determinata, ma universale ed escatologica del trionfo cristiano: il *Perlesvaus* non è semplicemente «estoire», ma «hau-te estoire» (*Perlesvaus*, 2927). Il *sensus* corrispondente alla *senefiance* positiva è quindi quello dottrinale (*quid credas*, nel celebre distico mnemotecnico di Agostino di Dacia)⁴¹, ovvero allegorico (in accezione cristiana) o tipologico, fondato sulla continuità e opposizione tra i due Testamenti, Antica Legge e Nuova Legge:

<i>Senefiance</i> esplicita / positiva	Allegoria (tipologia)	Senso dottrinale
---	-----------------------	------------------

Occorre ora definire, se esiste, l’oggetto del secondo livello dell’esposizione allegorica, dove questa è all’insegna della reticenza e delle strategie elusive del senso. Si è già detto dei significati eucaristici dell’orrido pasto di Gurgaran, sui quali l’autore soprassiede: la volontà di non pronunciarsi in merito alle questioni concernenti il Sacramento dell’Altare, del resto, era stata resa manifesta poco prima, quando Galvano aveva chiesto all’eremita delle tre dame della fontana:

Sire, fait soi li prestres, je ne vos en diroie plus que vos en avez oï, et de tant vos devez vos tenir a bien paié, car on ne doit pas descouvrir les secrez au Sauveor⁴².

³⁹ *Perlesvaus*, 9060-9061.

⁴⁰ Cfr. *Perlesvaus*, 348-349, 6260-6261, 9409-9410.

⁴¹ *Littera gesta docet, quid credas allegoria, / moralis quid agas, quo tendas anagogia.*

⁴² *Perlesvaus*, 2241-2243.

Non che il senso complessivo dell'episodio sfugga, a dispetto delle omissioni. Le tre fanciulle che nell'andarsene sembrano una sola e depongono nel bacile carne, vino e pane, sono una trasparente personificazione delle tre persone della Trinità che presiedono al mistero eucaristico; così, il repentino inabissarsi della *figure* – termine che nel *Perlesvaus* indica sempre una rappresentazione antropomorfa⁴³ – allude all'impossibilità di vedere il Cristo storico nel sacramento, cui sopperisce la fede nella presenza reale del corpo e del sangue nelle *species*⁴⁴. Questo metodo di costruzione dell'enigma, quasi per occultamento a posteriori dell'allegoria, e il suo oggetto peculiare, l'eucaristia, risultano fra loro implicati anche nella *senefiance* della «Bestia latrante», esposta dal Re Eremita a Perlesvaus nell'unica pausa esegetica che il romanzo fa registrare oltre a quella dell'Inchiesta. Una bestia bianca, della taglia di una volpe, viene sbranata ai piedi di una croce dai dodici cani che portava nel ventre, e i suoi resti sono raccolti in vasi d'oro da una dama e un cavaliere in bianche vesti. Come il Re Eremita rivela al nipote, i dodici cani stanno per le dodici tribù di Israele, e quindi per i Giudei che crocifissero Nostro Signore, simboleggiato dalla bestia. Così, il cavaliere e la damigella che ne raccolgono i resti significano

La deité dou Pere, qui ne vout sofrir que la char dou Fil fust amenuisie⁴⁵.

Di nuovo il vero significato dell'immagine non sembra del tutto evaso dall'eremita, che invece di soffermarsi sull'evidente sovrasenso eucaristico degli avanzi della bestia – si noti, «sanc» e «char» (*Perlesvaus*, 5522-5523) –, si diffonde in una lunga digressione sul soggiorno degli Ebrei nel deserto e sulla manna celeste: e tanto è bastato per far parlare Armand Strubel ed Hélène Bouget⁴⁶ di «un'equivalenza approssimativa tra la lettera e la *senefiance*»⁴⁷. Se interrogata più da vicino, tuttavia, la glossa è lontano dall'essere maldestra, e mostra al contrario tutta la finezza di una

⁴³ Anche nella *Queste*, dove il termine più frequentemente utilizzato è *semblance*, *figure* compare quasi sempre in relazione ad una 'figura' umana: è il sembiante umano. Cfr., ad esempio, *Queste*, § 634, 18-19 = 269, 16-17; *Perlesvaus*, 315-320 («l'umaine figure»).

⁴⁴ Ispirare alla fede nella presenza reale nel sacramento costituisce lo scopo principale dei *miracula* eucaristici da cui l'anonimo mostra di attingere anche in altri luoghi del romanzo. Sull'influsso delle raccolte miracolistiche di origine monastica nel *Perlesvaus*, cfr. W. ROACH, *Eucharistic Tradition in the Perlesvaus*, «Zeitschrift für romanische Philologie», 1939, LIX (1), pp. 10-56, e F. BOGDANOW, *Le Perlesvaus*, cit., p. 43.

⁴⁵ *Perlesvaus*, 6003-6004.

⁴⁶ Cfr. H. BOUGET, *Repenser le Perlesvaus: «Le sens de l'équivoque»*, cit., p. 40.

⁴⁷ A. STRUBEL, *Conjointure et senefiance dans le Perlesvaus: Les Apories du roman-parabole*, in «*Furent les merveilles pruvees et les aventures truvees*». *Hommage à Francis Dubost*, éd. par F. Gingras, F. Laurent, F. Le Nan, J.-R. Valette, Champion, Paris 2005, pp. 599-618: 615.

mistificazione intenzionale, degna dei migliori enigmisti – una mano distoglie lo sguardo dalla soluzione, mentre l'altra l'addita: infatti, la manna celeste, che nella cornice allegorica della bestia latrante appare quasi fuori posto, era per tutti i Padri una figura dell'eucaristia. La risposta non è quindi assente, ma obliqua.

Gli esempi succitati bastano a fissare questa regola: quando la spiegazione dell'eremita è esplicita essa ha a che fare col nucleo allegorico-dottrinale dell'intelligenza della Scrittura, ossia con il passaggio dall'Antica alla Nuova Legge con la Passione di Cristo; quando è parziale, sviante o semplicemente sospesa, riguarda «les secrez au Sauveor», e cioè il mistero eucaristico. Bouget non ha mancato di notare che le scene in cui si impone la reticenza ruotano attorno a “contenenti” sempre menzionati come *vessels*⁴⁸ – il calderone in cui Gurgaran fa cuocere le carni del figlio⁴⁹, il bacile della fontana⁵⁰ e i vasi d'oro in cui il cavaliere e la damigella biancovestiti raccolgono i resti della bestia –⁵¹, ossia da altrettanti *doubles* del «Santo Vaso»: si può quindi supporre che nel *Perlesvaus* gli enigma dell'allegoria non siano altro che gli enigma del Graal. La deissi allusiva dell'autore, mentre descrive i gesti del chierico che si accosta alla fontana, tradisce la volontà di accrescere il mistero attorno al contenuto dei recipienti:

E vient au vessel d'or qui estoit au piler de marbre, e esgarde dedenz, e puis recince l'autre vessel d'or qu'il tient, e met ce en l'un qu'il trova en l'autre⁵².

Alle domande di Galvano sul vaso d'oro e sul suo contenuto, il chierico risponde solamente che il medicamento misterioso è destinato al Buon Cavaliere che giace malato presso il Re Eremita. L'ammicco al *Conte du*

⁴⁸ Cfr. H. BOUGET, *Repenser le Perlesvaus: «Le sens de l'équivoque»*, cit., p. 38.

⁴⁹ *Perlesvaus*, 2061-2066: «Aprés fet alumer .i. grant feu enmi la cité, et fit metre son fil en un vaissel d'araim tot plain d'eue, et le fet cuire et bollir a ce feu [...]; et quant la char de son fil fu cuite, il la fet detrenchier au plus menuement qu'il pot, et fet mander toz ses homes de sa terre, et en done a chascun tant com la char dure».

⁵⁰ *Ibid.*, 1949-1952: «E entra en la plus ennuieuse forest du mont, e trova endroit l'eure de midi une fontainne qui close estoit de marbre; e ert aonbree de la forest par deseure autressi com de foilliee, e avoit riches pilers de marbre tot environ a listes d'or e a pierres precieuses, e au mestre piler penoit *uns vessiax* d'or a une chaainne d'argent».

⁵¹ *Ibid.*, 5520-5524: «Li chevaliers et la damoisele vindrent la ou la beste gisoit par pieces a la croiz, si en prent chascuns sa partie, et mistrent e[n] lor *veseaus* d'or. Il prenent le sane qui gisoit sor la terre ausi comme la char, et besent le leu, et aorent la croiz, et puis se metent en la forest».

⁵² *Ibid.*, 1960-1963.

Graal di Chrétien fa del bacile dell'episodio della fontana un altro sostituto del Graal, che nel *Perlesvaus*, sulla scorta di Robert de Boron, è definitivamente assunto a simbolo cristiano:

Li estoires du saintisme vessel que on apele Graal, o quel li precieus sans au Sauveur fu receüz au jor qu'il fu crucefiez por le pueple rachater d'enfer⁵³.

Per quanto il Graal del *Perlesvaus* sia eucaristico, tuttavia, la sua simbologia è lungi dal ridursi alla dimensione ecclesiale; questa è anzi del tutto assente, sostituita da una liturgia laica, spesso amministrata non da prelati ma dai cavalieri e delle fanciulle del corteggio del Graal, e da un'ascesi volta al conseguimento di una visione⁵⁴. Il Graal stesso, nel romanzo, non designa un referente reale, oggettuale, come lascerebbe intendere l'*incipit*, ma qualcosa di multiforme e ineffabile nella sua sostanza, anche se suscettibile di reificarsi in ipostasi concrete. Quando è Galvano a vederlo, il Santo Vaso non è mai descritto – quantunque si dica che *al suo interno* vi arde una candela, suggerendo un "contenente" di qualche sorta –; ad Artù, invece, il Graal appare in cinque «varianti» (*muances*) di cui solo l'ultima, un calice, è svelata: infatti, «i segreti del sacramento non devono essere svelati apertamente, se non quelli che per grazia ci sono dati»:

Li Graaux s'aparut eu secré de la messe en .v. manieres que l'on ne doit mie dire, *car les secrees choses dou sacrement ne doit nus dire en apert*, se cil non a qui Dex en a grace donee. Li rois Artu vit totes les muances. La desraainne fu eu galice⁵⁵.

Se quindi è vero che il Graal del *Perlesvaus* è un simbolo eucaristico, è la nozione stessa di eucaristia a dover essere intesa in senso mistico, e cioè in quanto *mysterium*⁵⁶ nell'accezione squisitamente cristiana del termine⁵⁷. Al concetto di *enigma*, in un romanzo la cui allegoria si pone de-

⁵³ *Ibid.*, 1-3.

⁵⁴ Per la liturgia laica del Graal, si vedano P. J. GEARY, *Liturgical Perspective in «La Queste del Saint Graal»*, «Historical Reflections/Réflexions historiques», 1985, XII (2), pp. 205-217; J.-R. VALETTE, *La Queste del Saint Graal, une hagiographie en semblance: défi laïque et spiritualité décléricalisée*, in *Lire et écrire des Vies de saints: regards croisés XVII^e/XIX^e siècles*, éd. par S. Houdard, M. de Lencquesaing, D. Philippot («Les Dossiers du Grihl»), 2015, IX [1], <<https://journals.openedition.org/dossiersgrihl/6324> (10 ottobre 2023).

⁵⁵ *Perlesvaus*, 7723-7726.

⁵⁶ Si potrebbe indicare in *mysterium* l'equivalente latino dei *secrez* di cui parlano gli eremiti: la perifrasi «les secrees choses dou sacrement» appare non a caso sovrapponibile a formule quali *Mystica sacramenta* o *Typica mysteria*, ricorrenti nei trattati liturgici a proposito dei rapporti tipologici connessi ai sacramenti (cfr. H. DE LUBAC, *Corpus Mysticum: l'Eucarestia e la Chiesa nel Medioevo*, Jaca Book, Milano 1996, pp. 74-75).

⁵⁷ Dove esso indica non solo il rituale, ma il modo di operare e significare proprio alla

cisamente sul *côté* dell'«allegoria dei teologi» e che guarda alla sua scrittura come ad una «Scrittura Santa», bisogna forse sostituire, almeno sulla linea della *factio* letteraria, l'idea di *mistero*, trascorrendo così dal *tropo* al *sensus Scripturae*. Se fra i tre (o quattro) sensi quello che espone le verità di Cristo e la Chiesa è l'allegorico⁵⁸, e questo corrisponde al Nuovo Testamento, l'anagogico è il senso del Testamento eterno: in una prospettiva ascetica, individuale, come per molti aspetti può essere considerata quella della *Queste*, l'anagoge è intesa in quanto *sublevatio*, viatico per la visione beatifica; ma nella visione oggettiva e universalistica dell'*Historia Verbi*, che più si attaglia al *Perlesvaus*, essa ha a che fare con le «ultime cose» della storia umana, ovvero con l'escatologia⁵⁹. Nel *Perlesvaus* l'oggetto dell'esegesi negativa degli eremiti sono i segreti del Graal, e cioè i *mysteria*, i rapporti tipologici connessi con il mistero eucaristico in quanto prefigurazione e adempimento, sia pure *in mysterio* e *in figura*, della parusia:

liturgia e alla Scrittura: «[N]on è impossibile – scrive De Lubac, *ibid.*, p. 72 – circoscrivere un po' la portata fondamentale del vocabolo [*mysterium*], determinando le due grandi zone – ora distinte ora confuse ma sempre strettamente apparentate – all'interno delle quali esso più ordinariamente viene usato. Sono le stesse di *sacramentum*: da una parte la zona che, per evitare la tautologia di “misterico” e per non dare l'impressione di avvalersi di certe analogie contestabili, chiameremo rituale o cerimoniale, e, dall'altra parte, la zona che qualificheremo come scritturistica, intendendo con ciò non la Scrittura stessa ma l'ambito – così vasto – delle speculazioni sulla Bibbia, sul suo significato spirituale e sui rapporti tra i due Testamenti». L'Eucaristia, mentre realizza ogni volta la Passione nella *virtus* attuale del sacramento – «qui e ora» – è al contempo analesi e profezia – «già e non ancora»: ricorda la Passione, che sancisce il passaggio dall'Antico al Nuovo Testamento («Viez» e «Novele Loi») e prefigura la parusia alla fine dei tempi, quando «Dio sarà tutto in tutti» (1 Cor 15, 28); è quindi *veritas* attuale rispetto ai sacrifici cruenti dell'Antica Legge e a sua volta *figura* rispetto alla parusia.

⁵⁸ Sull'uso del termine *allegoria* nell'esegesi cristiana a partire da san Paolo, cfr. H. DE LUBAC, *Esegesi Medievale*, cit., II, p. 140. *Allegoria* è d'altra parte il termine più comune, nel Medioevo, per designare il senso riguardante Cristo (o Cristo e la Chiesa) nelle formulazioni del triplice o quadruplice significato della Scrittura.

⁵⁹ Nella continuità tra la sfera cerimoniale e quella scritturale, la stessa semiotica del *mysterium* pertiene all'esegesi, o piuttosto al ritmo interno della Scrittura che l'esegesi si limita a riconoscere nella concordia fra Antico e Nuovo Testamento. Per riprendere Erich Auerbach, che citava a sua volta Agostino, il Nuovo Testamento è l'adempimento dell'Antico, ma esso è allo stesso tempo figura in relazione alla realizzazione definitiva, che si situa in una dimensione sovrastorica, vd. E. AUERBACH, *Figura*, in Id., *Studi su Dante*, trad. M.L. De Pieri Bonino e D. della Terza, Feltrinelli, Milano 2017 (1944¹); già in «Archivum romanicum», 1938, XII, pp. 436-489), p. 199: «[L'] adempimento delle “cose celesti” non è ancora avvenuto; e appare quindi, in Agostino e anche più chiaramente in alcuni suoi predecessori, che la contrapposizione di due poli, figura e adempimento, è sostituita a volte da un'attuazione in tre gradi: la Legge o la storia degli Ebrei come “figura” profetica per la venuta di Cristo; l'Incarnazione come adempimento di questa “figura”; e infine l'attuazione futura di questi avvenimenti come adempimento finale».

Senefiance implicita /
negativa (enigma)

Anagogia

Senso mistico

La semiosi del *mysterium*, dove il significato (*res*), benché misticamente presente al significante, è temporalmente spostato in avanti⁶⁰, si distingue quindi da quella della *devinaille* a partire dalla categoria del tempo (concretamente storico) necessario al suo disvelamento. Ci si accorge allora che nei misteri del *Perlesvaus* è decisiva la dimensione dell'attesa e che la risposta è il più spesso differita, non semplicemente occultata, sebbene in molti casi il suo *délai* superi il limite del romanzo stesso. Alcuni enigmi le cui soluzioni esigono l'attesa più che l'acume dei protagonisti⁶¹ sono indice di quella che, in alternativa ad una "scrittura di enigma", si potrebbe definire una "scrittura della rivelazione", dove la risposta, solo provvisoriamente inaccessibile, risplenderà infine chiara, anzi, inevitabile. Rispetto al presente enunciativo, tuttavia, essa è sempre differita, perché richiede tutto il tempo della Scrittura per il proprio disvelamento – tempo che, essendo il *Perlesvaus* una «Storia Santa», si può supporre coestensivo a quello romanzesco, almeno idealmente. Così, la sequenza più intramata di echi escatologici è anche quella in cui la retorica dell'oscuro, intrecciata a quella dell'attesa, giunge come all'apice di una *gradatio*, caricando la scena di emblemi silenti e di enigmi che non verranno mai svelati: si tratta dell'episodio dell'Isola dei Quattro Corni, dove Perlesvaus giunge dopo una lunga navigazione e incontra un innominato cavaliere in una botte di vetro che ad ogni domanda risponde solo con un ostinato silenzio. Per Bouget, si ha qui il vero enigma – enigma che tuttavia non può dispiegarsi appieno:

[L]es grandes énigmes du roman ne sont pas celles auxquelles on prétend nous faire croire. Elles se trouvent ailleurs, sur l'Île des quatre Cors, où Perlesvaus ne parviendra à connaître jamais l'identité du mystérieux chevalier dans le tonneau de verre⁶².

Nell'impropria equazione tra le due figure di pensiero, anche l'enigma,

⁶⁰ H. DE LUBAC, *Corpus mysticum: l'Eucarestia e la Chiesa nel Medioevo*, cit., p. 78: «Il senso originario delle parole [*mysterium*] presenta qui qualcosa di confuso e di fluido. È sintetico e dinamico. Concerne non tanto il segno apparente o, al contrario, la realtà nascosta, quanto piuttosto l'uno e l'altra insieme: il loro rapporto, la loro unione, la loro mutua implicanza, il passaggio dall'uno all'altro o la penetrazione dell'uno nell'altro».

⁶¹ *Soffrir* racchiude così, nella duplice accezione che il termine assume in antico-francese, il compito della cavalleria del *Perlesvaus*, chiamata al martirio – «soffrir painne et travail» (6) – e all'attesa.

⁶² H. BOUGET, *Écritures de l'énigme et fiction romanesque*, cit., p. 52.

come l'allegoria, s'incarica di convertire i materiali leggendari in *seneffiance* teologiche, e di conseguenza l'«effetto di enigma» si ha nel deposito di immagini che risultano irriducibili al senso cristiano. Ancora una volta, alla difficoltà di cogliere una coerenza nel metodo dell'anonimo del *Perlesvaus* vengono incontro pregiudizi antichi, e le aporie sono liquidate nell'idea che l'anonimo non abbia saputo, più che voluto, portare fino in fondo la sua doppia finzione⁶³. Al contrario, la tesi di una allegoria negativa rimette queste intermittenze al controllo dell'autore e può fornire la chiave per sciogliere alcuni degli enigmi che tende al lettore.

2. Struttura e *muance*

L'unico studio che ambisce a un'interpretazione complessiva dell'allegoresi del *Perlesvaus* si deve a Thomas E. Kelly, la cui ipotesi strutturale si fonda sulla corrispondenza tra l'itinerario cavalleresco di *Perlesvaus* e quello messianico del Salvatore. Ciò avviene nei crismi di un'esegesi che, pur nei suoi guasti, ricorda quella *figurale* o *tipologica*, dove un fatto, un'istituzione o una persona dell'Antico Testamento ne prefigura un altro del Nuovo: allo stesso modo, nell'*Haut Livre du Graal*, alcuni snodi cruciali dell'intreccio richiamerebbero gli eventi capitali della Storia Santa. Il perno di questa doppia finzione si ha nell'identificazione dell'eroe del Graal, *Perlesvaus*, con il Redentore che libererà la Gran Bretagna dalle *meschaances* che la affliggono, e al contempo, sulla scorta del rapporto, a sua volta tipologico, tra Adamo e Cristo esposto da san Paolo nella *Prima lettera ai Corinzi* – *Factus est primus homo Adam in animam viventem novissimus Adam in spiritum vivificantem*⁶⁴ –, con il Peccatore che le ha suscitate⁶⁵. Secondo Kelly, l'itinerario dell'eroe del Graal individua due sequenze: (a) la prima, corrispondente alla missione terrena di Cristo e (b) la seconda alle «ultime cose»:

⁶³ Il giudizio di Loomis sulla presunta patologia mentale dell'autore del *Perlesvaus* in relazione ai suoi eccessi violenti si estende parimenti anche al suo allegorismo schizofrenico, o «grotesque typology», per riprendere l'espressione dello stesso Loomis (cfr. R.S. LOOMIS, *The Grail*, cit., p. 100).

⁶⁴ *1 Cor* 15, 45.

⁶⁵ Secondo Kelly, la transizione da una figura all'altra sarebbe suggerita dalla duplice *interpretatio nominis* del nome dell'eroe, «Perd-les-vaux» e «Par-lui-fet», dove il cavaliere «che ha perduto le valli» (*Perlesvaus*, 458-463) evoca la dissipazione dell'«heritaje» (*Queste*, § 254, 36 = 213, 3) a causa del Peccato originale e l'appellativo «fatto da sé» allude alla concezione verginale di Cristo (*ibid.*, 1672-1674), cfr. T.E. KELLY, *A Structural Study*, cit., pp. 100-103.

Whereas the first narrative sequence in *Perlesvaus* may be said to look backward in time to the facts and preliminary consequences of Christ's historical intervention in human affairs, the second panel of the diptych turns our thoughts forward to man's present and ultimate relation with God, that is, the «new and eternal Testament»⁶⁶.

Alla luce di quanto si è detto nella prima parte, i due *tableaux* di questo "dittico" corrispondono rispettivamente ai due livelli d'interpretazione di cui si è parlato, allegoria e anagogia, ma sul piano del significato che procede dal racconto (dove il tempo semiotico coincide con quello romanzesco) la significazione si scarica sull'asse diegetico e l'interpretazione è lasciata al lettore: si può quindi guardare alla cornice esegetica del Castello dell'Inchiesta come ad un dispositivo di *mise en abyme*, in cui l'autore illustra il suo metodo allegorico e fornisce al lettore la chiave per interpretare gli scenari in cui l'esposizione allegorica è sospesa.

Dal momento che la prima sequenza (a) corrisponde al piano terreno della Salvezza, i suoi estremi non possono che essere il peccato originale e la Passione di Cristo. Se, quindi, il peccato è trasfigurato nella domanda mancata, i cui effetti segnano la luttuosa *ouverture* del romanzo, la Passione trova un'icastica trasposizione allegorica nella sconfitta di due fra i più temibili avversari del Buon Cavaliere, il Cavaliere del Dragone Ardente e il Re del Castello Mortale⁶⁷, e nella successiva conquista del Castello del Graal, che a buon diritto chiude la sequenza della missione terrena dell'eroe-redentore. Il lettore ne verrà a conoscenza in seguito, ma è qui che la Damigella Calva ritrova i suoi capelli, se è vero che Perlesvaus, come affermato dalla stessa messaggera, aveva due modi per guarirla: pronuncia-

⁶⁶ Cfr. *ibid.*, p. 106.

⁶⁷ La ferita inferta all'eroe dal Cavaliere del Dragone «desus la destre espaulle» (*Perlesvaus*, 5878) mimerebbe così la piaga del costato (cfr. *ibid.*, p. 104) e l'incoronazione di Perlesvaus con il Cerchio d'Oro – per una spontanea analogia tra le due reliquie, già resa esplicita in precedenza: «[Le Cercle d'Or] est la corone d'espines [...] que li Sauvere dou mont ot en el chef quant il fu mis en croiz» (*ibid.*, 4524-4526) – l'imposizione della Corona di Spine (*ibid.*). Anche nello scontro con il secondo avversario, che sancisce la riconquista del Castello del Graal, si ravvisano diversi elementi che rinviano alla Crocifissione, stavolta con un accento più marcato sull'idea della 'morte sconfitta dalla morte', evocata sin dal nome del nemico: per raggiungere il castello, Perlesvaus deve attraversare nove ponti pericolosi, dove l'ultimo richiama l'ora della morte di croce (cfr. J.N. CARMAN, *The Symbolism of the Perlesvaus*, cit., p. 46); così l'equivoca fine del Re del Castello Mortale, che vedendosi sconfitto si getta nelle acque che circondano la fortezza dopo essersi trapassato (*Perlesvaus*, 6215-6216), diventa per Kelly illustrazione diretta della celebre formula paolina: *Absorta est mors in victoria* (1 Cor 14, 54, cfr. T.E. KELLY, *A Structural Study*, cit., p. 106).

re la domanda o riconquistare il Graal (ovvero, per metonimia, il castello eponimo):

[G]e deving chauve por ce qu'il ne fist la demande; ne ja ne seré mes chevelue devant ce que chevaliers i ira qi melt fera la demande que cil ne fist, o chevaliers qui le Graal conqerra⁶⁸.

A questo punto, tuttavia, quella che poteva costituire una degna conclusione, almeno stando alle premesse chiarite dal prologo e dalla damigella, rilancia una nuova serie di cimenti il cui sovrasenso allegorico rinvia non più alla salvezza terrena della morte di croce, ma all'escatologia: la sequenza mondana (a) si rinnova così in una sequenza apocalittica (b) le cui scene capitali sono la conquista del Castello del Nero Eremita e i fatti prefigurati dall'episodio dell'Isola dei Quattro Corni⁶⁹.

Il Nero Eremita è menzionato di nuovo alla branche XI, quando Perlesvaus fa ritorno con la sorella a Camelot, senza tuttavia rimanervi a lungo, «car il n'avoit mie encore tot son afaire achevé»⁷⁰. Poco dopo l'eroe incontra un cavaliere che in nome della Damigella Calva lo esorta a raggiungere il castello infernale per riconquistare le teste rubate⁷¹. Ma prima di compiere la sua missione al Castello del Nero Eremita⁷² l'eroe si imbarca in una lunga navigazione che lo porta fino ad un'isola con un alto castello, dai cui bastioni, mentre la nave si avvicina, risuonano quattro corni. Sceso a terra, Perlesvaus è accolto da due vegliardi in bianche vesti che gli rivelano l'origine del suo scudo crociato, un tempo appartenuto a Giuseppe d'Arimatea, e scorge, oltre una fontana, un cavaliere in armi ancora vivo in una botte di vetro: lo interroga, ma il cavaliere nella botte non risponde, e alle ripetute domande di Perlesvaus sulla sua identità i vegliardi ribattono che non gli è dato saperla, almeno per il momento⁷³. Quindi l'eroe è condotto in una grande sala riccamente addobbata e gremita di gente festante, dove, al triplice rintocco di una campana, entrano trentatré uomini in vesti bianche, con una croce vermiglia trapunta sul

⁶⁸ *Perlesvaus*, 651-654.

⁶⁹ Cfr. *ibid.*, p. 109.

⁷⁰ *Perlesvaus*, 8927.

⁷¹ *Ibid.*, 8987-8991: «[L]a ou vos trouverez la Demoisele del Char tantost come vos i venrez; si vos mande par moi que vos exploitez vostre oirre, e que vos li alez reconquerre les chiés qui li furent toloit devant Monseignor Gavain, ou vos ne rientrerrez mais el chastel que vos avez conquis».

⁷² *Ibid.*, 9038-9041: «Il [li filz a la Veve Dame = Perlesvaus] set bien que se il avoit esté au chastel le Noir Hermite qu'il avroit auques achevé de sa besoigne, mais il li covenra avant autre chose mainte faire, dom il ne se done garde, de coi Dex li savra bon gré».

⁷³ *Ibid.*, 9573-9576: «Il revient arrieres au prodome e demande qui cist chevaliers est, et il li dit qu'il ne le puet ore mie savoir».

petto, che dopo aver pregato ed essersi battuti il petto siedono alle tavole d'oro e avorio. Ha inizio un sontuoso banchetto, e mentre Perlesvaus contempla assorto gli uomini in bianco, una catena d'oro con una corona scende dal soffitto e i due vegliardi scoperchiano una grande fossa da cui provengono grida strazianti. La catena scende fino all'orlo dell'abisso, e qui si arresta, rimanendovi per tutta la durata del banchetto; poi risale in cielo mentre i vegliardi ricoprono la fossa, facendo tacere i lamenti. I due maestri ottengono da Perlesvaus la promessa che un giorno si sarebbe imbarcato di nuovo su una nave dalla vela crociata per fare ritorno sull'Isola dei Quattro Corni, dove sarebbe stato incoronato re dell'Isola Ubertosa: il cavaliere avrebbe dovuto provvedere affinché l'isola fosse sempre prospera, altrimenti sarebbe stato esiliato sull'Isola Siccitosa, da cui provenivano le grida udite poco prima.

La descrizione dell'Isola dei Quattro Corni è una formidabile esibizione di perizia nell'arte della *conjointure* da parte dell'anonimo, che in un raffinato gioco combinatorio riunisce in un'unica scenografia accessori romanzeschi e leggendari con motivi dell'escatologia cristiana. Alcuni commentatori, come Nitze e Loomis, hanno riconosciuto le somiglianze fra l'Isola dei Quattro Corni e certe rappresentazioni dell'Altro Mondo celtico, come *Caer Sidi*⁷⁴, o una delle isole su cui approda san Brendano nella sua navigazione verso l'Eden⁷⁵; altri, come Thomas Kelly, più inte-

⁷⁴ Cfr. R.S. LOOMIS, *Celtic Myth and Arthurian Romance*, Haskell House, New York 1967, pp. 200 e sgg., e W.A. NITZE, *Perlesvaus*, II, cit., pp. 151-156.

⁷⁵ Più limpide rispetto agli echi di *Caer Sidi* sono le assonanze, già registrate da Loomis, tra l'episodio dell'isola e il referto dell'arrivo di Brendano ad Ailbe, nella *Navigatio* (R.S. LOOMIS, *The Grail: from Celtic Myth to Christian Symbol*, cit., pp. 128-130): il santo e i suoi monaci approdano all'isola dopo una navigazione che li aveva portati fino alle plaghe estreme del mondo, dove *nihil poterant videre nisi caelum et mare* (*Navigatio*, XII 2) = «Perlesvaus esloigne la terre si que il ne voit se la mer non, etc.» (*Perlesvaus*, 9544). Vi trovano due fonti (*et apparuerunt illis duo fontes ibidem, unus turbidus et alter clarus* [*Navigatio*, XII 6] = «Il esgarde desouz .i. molt bel arbre, qui granz estoit e larges, e voit la plus bele fontaine e la plus clere que nus poïst deviser, e estoit toute avironnee de riches pilers a or, e sembloit estre la gravele de pierres precioses» [*Perlesvaus*, 9553-9556]), e un uomo senza età, dai capelli e la barba bianchi come neve, che si getta ai piedi del santo (*Igitur ascendentibus illis de navi et considerantibus quam partem ituri essent, occurrit eis senex nimiae gravitatis, capillis niveo colore et facie clarus, qui tribus vicibus se ad terram prostravit antequam oscularetur virum Dei* [*Navigatio*, XI 10] = «Desouz cele fontainne avoit .ii. ornes seanz, plus blans de chevels e de barbe que n'est nois negiee, e sembloient estre jone de viaires. Tantost corn il voient Perlesvaus, il se drecent encontre li. Il l'enclinent e aorent son escu que il portoit a son col, e besent la croiz e puis la bocle la ou les reliques estoient» [*Perlesvaus*, 9557-9561]), ma ad ogni sua domanda risponde solo a cenni (*Ita sanctus pater diversis sermonibus senem interrogabat et numquam poterat ab illo ullum responsum accipere, sed tantum incredibili mansuetudine manu silentium insinuabat* [*Navigatio*, XII 15] = «Il

ressati ai significati cristiano-allegorici dell'episodio, hanno posto l'accento sui paralleli tra lo scenario insulare e quello dell'*Apocalisse* di san Giovanni⁷⁶. Quel che è curioso è che nella lettura simbolica del *Perlesvaus* gli interpreti abbiano sempre optato per l'uno o l'altro codice, biblico o leggendario⁷⁷, senza comprenderne le rispettive funzioni, di “significante” e “significato”, assegnate da una scrittura che, in quanto allegorica, necessita di entrambi. L'idea di una doppia finzione invita a distinguere

l'aresna maintes foiz, mes onques li chevaliers ne vost rien respondre» [*Perlesvaus*, 9573-9574]). I visitatori sono accolti prima nel monastero, dove gustano un pasto delizioso; quindi in una chiesa dagli altari di cristallo. L'abate rivela che la comunità, composta da ventiquattro monaci, vive nell'isola sin dalla morte del suo fondatore senza patire né fame né infermità, e quando Brendano manifesta il desiderio di trascorrere sull'isola il resto dei suoi giorni, l'abate risponde che il santo e quattordici dei suoi monaci devono fare ritorno in patria, dov'è già stata disposta la loro sepoltura – quanto ai due monaci restanti, l'uno sarà traghettato all'isola detta degli Anacoreti, l'altro condannato ad una fine vergognosa all'inferno. La descrizione dell'aspetto e dell'atteggiamento dei «.ii. mestres» ricorda da vicino quella dell'abate che accoglie Brendano sull'isola, mentre la sua ritrosia sembra trasferita sul misterioso cavaliere che non parla. Quanto al cofano di vetro – il batiscafo di Alessandro –, pur legato ai *glass motifs* (T.E. KELLY, *A Structural Study*, cit., p. 116) dell'Altro Mondo celtico, potrebbe richiamare più direttamente gli arredi liturgici di cristallo della chiesa della comunità (*Erant enim altaria de cristallo quadrato facta et eorum vascula similiter ex cristallo, idest patenae et calices et urceoli et cetera vasa quae pertinebant ad cultum divinum* [*Navigatio*, XII 43]). Vi sono poi i gesti rituali scanditi dalle pulsazioni della campana, come la lavanda delle mani e il banchetto (*His finitis, cum magno silentio excipit illos ad refectorium. Pulsato signo, lavatisque manibus fecit omnis residere. Iterum pulsato secundo signo surrexit unus et fratribus patris monasterii et coepit ministrare mensam panibus miri candoris et quibusdam radicibus incredibilis saporis. Sedebant autem mixtim fratres cum hospitibus in ordine; inter duos fratres semper panis integer ponebatur. Idem minister, pulsato signo, ministrabat potum fratribus* [*Navigatio*, XII 22-24] = «Il l'enmainent en une grant sale [...]. Li uns des mestres sonne .i. apel .iii. cox, e i vindrent .xxxiii. omes en la sale tout d'une compaignie. [...] Tantost com il vindrent en la sale, il aorent de fin cuer Nostre Seigneur, e batirent lor corpes; puis alerent laver a .i. riche lavoer d'or, e puis s'alerent asseoir as tables» [*Perlesvaus*, 9576-9593]), e soprattutto la contrapposizione tra un'isola paradisiaca – l'isola “degli anacoreti” – e un luogo infernale (*Te enim oportet reverti ad locum tuum cum quatuordecim fratribus tecum, ubi praeparavit Deus locum sepulturae vestrae. Duo vero supersunt, unus peregrinabitur in Insula quae vocatur Anachoritarum, porro alter morte turpissima condemnabitur apud inferos* [*Navigatio*, XII 63-64] = «e esteroiz rois d'une isle qui pres de ci est, molt plenteürose de toz biens, quar il n'est riens el monde qui i faille [...] mes gardez vos bien, puis que vos en esteroiz rois, que l'isle soit bien garnie, quar se vos ne le gardez bien, vos esseroiz mis en l'Isle Souffroitose» [*Perlesvaus*, 9625-9628], cfr. R.E. GUGLIELMETTI, G. ORLANDI [edd.], *Navigatio sancti Brendani: editio maior*, SISMELE, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2017, c. XII).

⁷⁶ T.E. KELLY, *A Structural Study*, cit., pp. 106-131.

⁷⁷ Pur ritenendola persuasiva, anche Kelly, *ibid.*, p. 113, liquida sbrigativamente la teoria celtica a vantaggio di quella apocalittica: «Without completely denying the persuasive arguments of those who would identify the Isle of the Four Horns with the Welsh Caer Sidi, one must, I think, seek the intended meaning of this locality – at least as it applies to *Perlesvaus* – in the apocalyptic literature of the Old and New Testaments».

almeno idealmente i due piani d'immagine come due momenti successivi della *conjointure*, dove il primo corrisponde alla raccolta e combinazione dei materiali romanzeschi e il secondo alla loro conversione in senso cristiano⁷⁸. Il metodo potrebbe essere illustrato attribuendo agli elementi dell'immaginario romanzesco (*matière*) il valore di significanti, laddove gli elementi dell'immaginario cristiano a cui sono congiunti – in virtù di un'analogia o di una semplice somiglianza – costituiscono i significati (*sen*).

Benché, sul piano della costruzione del racconto, il sondaggio delle fonti leggendarie non sia meno importante, è agli elementi cristiani che deve guardare una lettura intesa ad illuminarne il significato propriamente allegorico. Quello dell'episodio dell'Isola dei Quattro Corni non può essere compreso, secondo Kelly, se non in relazione alla sconfitta del Nero Eremita, con cui forma un'unica sequenza escatologica scandita dalle "due morti" del Maligno: se la fine del Nero Eremita, gettato in una fossa dai suoi stessi uomini, è una figura romanzesca della *mors prima*, quando Satana viene incatenato dall'angelo e relegato nell'abisso per mille anni, nella scenografia dell'Isola dei Quattro Corni si può vedere una rievocazione – o meglio, un'anticipazione – della vittoria definitiva sul male. In questo senso andrebbero intese alcune vistose somiglianze tra il *décor* dell'Isola e l'immaginario apocalittico della Rivelazione giovannea, come, ad esempio, i quattro trombettieri vestiti di bianco e i quattro angeli che trattengono i venti agli angoli della terra:

Perlesvaus, 9570-9574

Il aproucherent le chastel, et oïrent
.iiij. arainnes sonner au chief des
murs molt doucement, e estoient cil
de blans dras vestuz qui le sonnoient.

Apc 7, 1

*Post haec vidi quatuor angelos stantes
super quatuor angulos terrae tenentes
quatuor ventos terrae ne flarent super
terram, neque super mare neque in ul-
lam arborem.*

I «due maestri» senza età che accolgono Perlesvaus sulla riva sarebbero allora i due «testimoni» dell'*Apocalisse* che attendono la venuta

⁷⁸ Un tale metodo allegorico, quindi, si innesta nel principio "palinsestazione" che per Norris J. Lacy e Massimiliano Gaggero definisce l'atteggiamento del *Perlesvaus* rispetto al *Conte du Graal* e agli altri precedenti arturiani cui attinge (N.J. LACY, *Perlesvaus and the Perceval palimpsest*, «Philological Quarterly», 1990, LIX, pp. 263-271: 264; M. GAGGERO, *Enucleazione e palinsesto*, cit., p. 66), specie nella sua attitudine dialettica (cfr. *ibid.*, p. 64), o critica, già riconosciuta da P. MORAN, «*Perlesvaus*» *et le canon arthurien: la construction de l'imprévisibilité*, «Revue des langues romanes», 2014, CXVIII, pp. 53-72.

dell'Anticristo, Elia ed Enoch⁷⁹ – gli unici, insieme a san Giovanni, ai quali Dio accordò il privilegio di ascendere in cielo corporalmente. Più ostica, invece, sembra l'agnizione del cavaliere nella botte vitrea che si ostina a non rispondere – probabilmente l'enigma più difficile da risolvere tra i numerosi posti dal romanzo⁸⁰:

Perlesvaus esgarde outre la fontainne, e vit en .i. molt biau leu .i. tonel
 autresi fez come s'il fust touz de voirre, e estoit si grant que li avoit
 dedenz .i. chevalier tout armé. Il esgarde la dedenz, si le voit tot vif. Il
 l'aresna maintes foiz, mes onques li chevaliers ne vost rien respondre⁸¹.

Se Nitze esitava a identificare il misterioso cavaliere con Giuseppe d'Arimatea, come voleva Heinzl⁸², Kelly esclude recisamente questa ipotesi: le spoglie di Giuseppe d'Arimatea, infatti, vengono esumate da Perlesvaus (6120-6125) e deposte insieme a quelle di Nicodemo sulla nave con la vela crociata che avrebbe riportato Perlesvaus all'isola dei Quattro Corni (10150-10154), come preannunciato dai due «maestri» (9615-9616). Il cavaliere nella botte vitrea sarebbe piuttosto un *avatar* di Alessandro Magno nel suo viaggio sottomarino dentro un «tonniel de voirre»:

Li ouvrier li ont fait un molt riche vaissel,
 Tout iert de *voirre blanc*, ainc hom ne vit si bel.
 De meïsm font lampes environ *le tounel*,
 Qui la dedens ardoient a joie et a revel,
 Que ja n'avra en mer tant petit *poissoncel*
 Que li rois bien ne voie, ne agait ne cembel⁸³.

⁷⁹ Cfr. T.E. KELLY, *A Structural Study*, cit., p. 121.

⁸⁰ I più recenti contributi sul *Perlesvaus* ad aver chiamato in causa la categoria di «enigma» per il misterioso personaggio si devono a M. STANESCO, *Une merveille bien énigmatique: le chevalier dans un tonneau de verre*, in *Le Monde et l'Autre Monde*, Actes du Colloque arthurien de Rennes (8-9 mars 2001), éd. par D. Hue, C. Ferlampin-Acher, Paradigme, Orléans 2002, pp. 359-368, e alla stessa H. BOUGET, *Des rivages d'Arthur à l'île des quatre cors: Perlesvaus au gré des flots*, in *Mondes marins du Moyen Âge*. Actes du 30. colloque du CUER MA (3, 4 et 5 mars 2005), éd. par C. Connochie-Bourgne, Publications de l'Université de Provence, Aix en Provence 2006, pp. 69-78. Se il primo, tuttavia, si limita a ribadire gli influssi delle figurazioni dell'Altro Mondo celtiche e orientali nell'episodio, denunciati dai motivi del vetro e del silenzio, Bouget azzarda una soluzione che ascrive all'autore un gusto sorprendentemente moderno, quasi surrealista, per il paradosso: il vetro del *tonel* tradirebbe la sua natura di specchio, e nel guardare il misterioso cavaliere Perlesvaus non vedrebbe altri che sé stesso.

⁸¹ *Perlesvaus*, 9570-9574.

⁸² Cfr. R. HEINZEL, *Über die französischen Gralromane*, Tempsky, Wien 1891, p. 174; W.A. NITZE, *Perlesvaus*, II, cit., p. 156.

⁸³ *Roman d'Alexandre*, III 21, vv. 422-427.

Per Kelly il volo di Alessandro a bordo di una gabbia tenuta in volo da grifoni⁸⁴, *pendant* etereo al viaggio sottacqueo, incoraggiava l'accostamento tra il Macedone e le figure di Enoch ed Elia, tratti ancora vivi in cielo⁸⁵. Occorre precisare, tuttavia, che la presenza di Enoch ed Elia nella leggenda di Alessandro fa capo ad un motivo normalmente disgiunto dai referti del trasvolo e dell'inabissamento di Alessandro, e cioè il viaggio – di solito marino o fluviale – fino alle porte del paradiso terrestre, trasmesso nell'Occidente latino dall'*Iter ad paradisum*⁸⁶. L'autore del *Perlesvaus*, quindi, potrebbe aver volontariamente confuso le due immagini collocando in "paradiso" un Alessandro equipaggiato per la sua esplorazione sottomarina – tanto più che, in accordo con il filone dell'*Iter ad paradisum*, anche nel *Perlesvaus* l'"Eden" è un'isola in cui si giunge dopo un viaggio equoreo.

Per l'ipotesi strutturale di Kelly l'analogia fra l'ascensione di Alessandro e quella di Enoch ed Elia è cruciale in quanto rimanda al ruolo apocalittico, in positivo o in negativo, che la tradizione (soprattutto apocrifa)⁸⁷ assegnava al condottiero, facendone, a seconda dei casi, un tipo dell'Anticristo o il campione che avrebbe soggiogato le tribù di Gog e Magog riunite da Satana al termine della sua prigionia millenaria⁸⁸. L'episodio dell'Isola dei Quattro Corni sarebbe allora una vasta allegoria dell'*Apocalisse* per immagini tratte dalla materia romanzesca, dove il giorno del giudizio è solo prefigurato dall'apertura della *fosse* e dagli atroci lamenti di quelli che stanno sul fondo, e dove il «mysterious knight in the *tonel de voirre* should be identified as a figure of the Emperor at the End Time, the countertype of the Antichrist»⁸⁹.

⁸⁴ Per il fortunatissimo tema iconografico del «volo di Alessandro», cfr. almeno V. SCHMIDT, *A Legend and Its Image: The Aerial Flight of Alexander the Great in Medieval Art*, Forsten, Groningen 1999.

⁸⁵ Nella terza *branche* del *Roman d'Alexandre*, Enoc, «uns riches hom», si bagna nella Fontana della Giovinezza e così facendo la fa scomparire per un anno suscitando l'ira di Alessandro, che lo mura vivo: «Enoc, uns riches hom, en est alés avant, / La fontaine trova ains le midi passant» (*Roman d'Alexandre*, III 176, vv. 3079-3080 e 178, vv. 3100-3105, cfr. T.E. KELLY, *A Structural Study*, cit., p. 117).

⁸⁶ Cfr. almeno il terzo volume della serie «Alexander Redivivus», *Les voyages d'Alexandre au paradis: Orient et Occident, regards croisés*, sous la direction de C. Gaullier-Bougassas, M. Bridges, Brepols, Turnhout 2013.

⁸⁷ Cfr. G. CARY, *The Medieval Alexander*, Cambridge University Press, Cambridge 1967, p. 113.

⁸⁸ Nel prologo alla terza *branche* (*Roman d'Alexandre*, III, 1, vv. 6-7), Alessandro è l'eroe che rinchiude le tribù per il millennio, in attesa del tempo dell'Anticristo: «De Gos et Magos que li enclost et prist, / Que ja mais n'en istront juqu'au tans Antecrist».

⁸⁹ T.E. KELLY, *A Structural Study*, cit., p. 123.

Proprio nella *fosse* Kelly indica l'elemento di raccordo tra l'episodio dell'Isola dei Quattro Corni e lo scontro col Nero Eremita: dopo aver fatto promettere a Perlesvaus che sarebbe tornato per essere incoronato re dell'Isola Ubertosa, i due maestri lo ammoniscono di rispettare i suoi futuri doveri di sovrano, pena l'esilio nell'Isola Siccitosa da cui provengono gli stessi lamenti uditi dal fondo del baratro e dove il Nero Eremita (Lucifero) ha già inviato gran parte dei suoi uomini (gli angeli caduti?)⁹⁰. La menzione dell'oscuro personaggio da parte dei maestri dell'isola riporta in modo quasi inaspettato la sequenza metafisica dell'Isola dei Quattro Corni alle vicende mondane dell'*Haut Livre du Graal*, insinuando un triplice rapporto tra la *fosse* spalancata nella sala del banchetto, l'Isola Siccitosa e il Castello del Nero Eremita. Per Kelly, la menzione dei due pozzi sarebbe una chiara allusione alle «due morti» di Satana, prima relegato ancora vivo nell'*abyssum* per mille anni e poi definitivamente annientato nello stagno di fuoco. L'incatenamento di Satana (*mors prima*), infatti, inaugura la prima resurrezione (*resurrectio prima*), in cui tornano in vita coloro che perirono per testimoniare il Vangelo; il suo definitivo annientamento nello stagno di fuoco (*mors secunda*), la vita eterna:

*Et vidi sedes et sederunt super eas et iudicium datum est illis et animas decollatorum propter testimonium Iesu et propter verbum Dei et qui non adoraverunt bestiam neque imaginem eius nec acceperunt caracterem in frontibus aut in manibus suis et vixerunt et regnaverunt cum Christo mille annis. Ceteri mortuorum non vixerunt donec consummentur mille anni haec est resurrectio prima [...]. Et inferus et mors missi sunt in stagnum ignis haec mors secunda, etc.*⁹¹.

Se, quindi, il baratro dell'Isola preannuncia la vittoria definitiva su Satana, la provvisoria sconfitta del Nero Eremita si riferisce all'inizio del *Millennium*, l'interregno messianico di Cristo coi martiri:

⁹⁰ *Perlesvaus*, 9629-9640: «[M]es gardez vos bien, puis que vos en esteroiz rois, que l'isle soit bien garnie, quar se vos ne le gardez bien, vos esseroiz mis en l'Isle Souffroitose, dont vos oïstes orainz les criz en ceste sale, e si vos retoura en la corone; quar cil qui ont esté roi de l'Isle Plenteürose, e qui bien ne s'i proverent, sont avec ces genz que vos oïstes en l'isle souffroitos[e] de toz biens; e si vos di que li Noirs Hermites, sor qui vos devez aler, i a envoié de ses genz une grant partie. Il i sont li chief seelé en argent e li chief seelé en plon e [li] cors qui des chiés estoient avec, mes li chief seelé en or n'i sont mie; de cels vos di ge que vos les fetes avoec vos venir ça dedenz, e le chief del roi e de la reine, mes des autres vos di ge que il sont en l'Isle Soffroitose; mes nos ne savon se il en istront jamés».

⁹¹ *Apc* 20, 4-5 e 14.

Perlesvaus, 9987-9992:

[E] qant cil le virent chaoir qi la dedenz estoient, il ovrirent le pertuis d'une grant fosse qui estoit enmi la sale. Tantost com il l'orent overte, la graindre pueurs en oissi que nus sentist onques. Il prennent lor seigneur, e le gitent en tel abisme e en cele ordure. Après vienent a Perlesvaus, si li rendent le chastel et se metent en sa merci du tot.

Apc 9, 1-2

Et quintus angelus tuba cecinit et vidi stellam de caelo cecidisse in terram et data est illi clavis putei abyssi et aperuit puteum abyssi et ascendit fumus putei sicut fumus fornacis magnae et obscuratus est sol et aer de fumo putei, etc.

Apc 20, 1-3

Et vidi angelum descendentem de caelo habentem clavem abyssi et catenam magnam in manu sua et adprehendit draconem serpentem antiquum qui est diabolus et Satanas et ligavit eum per annos mille et misit eum in abyssum et clusit et signavit super illum ut non seducat amplius gentes donec consummentur mille anni post haec oportet illum solvi modico tempore, etc.

L'assonanza tra la *pueurs* dell'*abisme* di cui parla l'*Haut Livre du Gral* e il *puteus* della *Vulgata* non fa altro che rinsaldare il legame fra i due abissi, che nella cronologia del *Perlesvaus* comparirebbero così in ordine inverso rispetto alla cronologia apocalittica⁹², ma senza che ciò infirmi la struttura degli episodi⁹³, se è vero che nell'Isola dei Quattro Corni la fine dei tempi è solo preannunciata. Si deve allora supporre che anche il Re Eremita sia, come Satana, ancora vivo nell'*abisme* mentre attende la liberazione dopo i mille anni in cui Perlesvaus (Cristo) regnerà con i martiri – a riprova di ciò, il nemico è solo ferito quando viene gettato nel pozzo⁹⁴. È degno di nota, inoltre, che l'*Apocalisse* si riferisca ai martiri come ai «decapitati» che resero testimonianza di Cristo e «non vollero adorare la bestia e il suo simulacro»: proseguendo l'analogia, le teste sigillate nell'oro

⁹² T.E. KELLY, *A Structural Study*, cit., p. 124: «Chronologically speaking the two pits are in fact presented in reverse order – that under the island castle being a place of final and eternal punishment, while the pit beneath the Noir Hermite's castle quite obviously serves as a temporary place of imprisonment for a period prior to the End of Time».

⁹³ *Ibid.*, p. 125: «There remains little difficulty for us in trying to understand the presence of the two pits in reverse order when we consider the tendency of the apocalyptic writers to write of evens of the future as if they occurring in the present moment, or as if they already taken place – future, present and past tenses being used with almost complete indifference».

⁹⁴ *Ibid.*, p. 130.

di cui si parla fin dalla seconda branche sarebbero allora quelle dei santi martiri che il Messia trarrà dall'Inferno perché regnino con lui per mille anni, prima della liberazione di Satana:

By thus associating the heads sealed in gold with the reign of Perlesvaus (a Christ figure) as king of the earthly paradise, the author makes another clear reference to the millennium⁹⁵.

La sequenza “escatologica” del *Perlesvaus* (b) si svolgerebbe quindi in un trittico: il primo *tableau* è l'arrivo di Perlesvaus all'Isola dei Quattro corni, prefigurazione della fine dei tempi; il secondo è la sconfitta del Nero Eremita, figura della prigionia millenaria di Satana nell'abisso; il terzo l'incoronazione di Perlesvaus a re dell'Isola Ubertosa, che inaugura l'interregno messianico di Cristo coi martiri.

L'ipotesi di Kelly, a tutta prima persuasiva, pone alcuni problemi rispetto alla congruenza fra gli episodi del romanzo e lo schema millenaristico. Si è detto che l'Isola dei Quattro Corni prefigura la fine dei tempi: fatti, quindi, che devono avvenire necessariamente dopo l'interregno messianico, ossia, sempre secondo la tesi di Kelly, dopo il regno di Perlesvaus nell'Isola Ubertosa insieme ai martiri (i crani dorati). Ma ciò che Kelly sembra a più riprese trascurare è che Perlesvaus dovrà tornare all'Isola dei Quattro Corni *prima* di raggiungere l'Isola Ubertosa, perché è lì che sarà incoronato e gli sarà rivelata l'identità del cavaliere nella botte di vetro: qualunque sia l'evento prefigurato dall'enigmatico episodio dei Quattro Corni, esso deve precedere il ritiro all'Isola Ubertosa, se questa rappresenta il *millennium*. Inoltre, a ben vedere, l'equazione fra i due “pozzi” e gli “abissi” in cui viene gettato Satana nella *mors prima* – Castello del Nero Eremita – e *secunda* (prefigurata) – Isola dei Quattro Corni – fa problema. In effetti, Kelly sembra aver ragione quando riferisce il pozzo in cui viene gettato il Nero Eremita all'*abyssum* o *puteus abyssi* spalancato dall'angelo, distinguendolo al contempo dallo stagno di fuoco (*stagnum ignis*) della *mors secunda*, ma nessun indizio spinge a vedere inversamente il lago ignivomo in cui Satana è definitivamente sterminato nella *fosse* dell'Isola dei Quattro Corni. Lo stesso Kelly, all'inizio della sua esegesi, accosta la *fosse* dell'Isola dei Quattro Corni non allo *stagnum ignis*, ma all'*abyssum* della cattività millenaria di Satana, e dunque, necessariamente, allo stesso pozzo in cui viene gettato il Nero Eremita. E tuttavia, è difficile vedere «a number of striking parallels between the conclu-

⁹⁵ *Ibid.*, p. 112.

ding lines of the Noir Hermite episode and St. John's description of the bottomless pit»⁹⁶, perché ad assimilare i due baratri resta solo un'analogia debole, e forse impropria: quella tra la catena dell'angelo che getta Satana nell'abisso e la catena con una corona «en mileu», che scende sull'orlo del pertugio tra le grida di coloro che stanno sul fondo. Insomma, le due «catene» non sembrano affatto la stessa, così come le grida dei dannati suggeriscono che la *fosse* non sia lo *stagnum ignis* in cui viene gettato Satana.

Il primato accordato da Kelly all'escatologia del *millennium* è l'inevitabile conseguenza dell'elezione dell'*Apocalisse* di Giovanni ad ipotesto esclusivo dell'episodio. Se è difficile negare che l'autore abbia pensato al *puteus abyssi* apocalittico per l'*abisme puant* in cui viene gettato il Nero Eremita, è altrettanto vero che più elementi dell'episodio cospirano per una seconda fonte, mai davvero considerata dallo studioso: si tratta del *Vangelo di Nicodemo*, e segnatamente del *Descensus ad Inferos*, quando Cristo, dopo la Passione, scende nell'erebo per liberare Adamo e i Padri⁹⁷. Già J. Neale Carman notava le numerose e più stringenti analogie tra il *Perlesvaus* e l'apocrifo nella scena della caduta del Nero Eremita⁹⁸: quando Cristo rompe i serrami degli inferi e avanza circondato di luce, Satana è *confusus et deiectus*, come «folli e senza forza»⁹⁹ sono gli scherani del Nero Eremita alla vista di Perlesvaus, figura del *Rex gloriae*, mentre incede nel castello. Inoltre, proprio come avviene nel *Vangelo di Nicodemo*, dove Cristo consegna Satana a Inferno perché lo getti nel *profundum abyssi*, nell'*Haut Livre du Graal* sono gli stessi uomini del Nero Eremita ad aprire la *fosse* e a gettare il loro signore nell'*abisme*:

⁹⁶ *Ibid.*, p. 111.

⁹⁷ La prima traccia dell'apocrifo si ha proprio nello sdoppiamento dell'"ultimo nemico" in due personaggi, il Re del Castello Mortale (verosimilmente, la Morte) e il Nero Eremita (Satana), le cui sconfitte, per Kelly, rappresentano rispettivamente il punto culminante della missione terrena (a) e ultraterrena (b) di Perlesvaus-Redentore. Se infatti è vero che il binomio infernale trova un precedente nelle profezie di Osea, come nota Kelly (*ibid.*, p. 129) – *De manu mortis liberabo eos, de morte redimam eos. Ero mors tua, o Mors! morsus tuus ero, Inferne!* (Os 13, 14) –, è senza dubbio al *Vangelo di Nicodemo* che doveva riportare il suo trattamento epico-drammatico.

⁹⁸ J.N. CARMAN, *The Symbolism of the Perlesvaus*, cit., pp. 43-44.

⁹⁹ *Perlesvaus*, 9969-9974: «Adonques sorent il bien que c'estoit Perlesvaus qui venoit; la porte fu overte por lui recevoir, car cil de leenz cuidoient bien avoir pooir de lui ocirre; mes tantost com il le virent, il en perd[i]rent la volenté, e furent tuit mat e sanz poissance, e distrent que il metoient cest afere seur leur seigneur, qui forz estoit assez d'un home ocirre e poissanz» (corsivo nostro).

Perlesvaus, 9969-9992

Adonques sorent il bien que c'estoit Perlesvaus qui venoit ; la porte fu overte por lui recevoir, car cil de leenz cuidoiert bien avoir pooir de lui ocirre ; mes tantost com il le virent, il en perd[i]rent la volenté, e furent tuit mat e sanz poissance [...]. Il s'entrefierent de si très gant vertu que li Noirs Hermites brise son glaive seur Perlesvaus, mes Perlesvaus le fiert de si grant air a senestre desus l'escu que il le porta a terre jus de son cheval, si que il li froisse au chaoir q'il fist .ii. des mestres costes o ventre ; e quant cil le virent chaoir qi la dedenz estoient, il ovrirent le pertuis d'une grant fosse qui estoit enmi la sale. Tantost com il l'orent overte, la graindre pueurs en oissi que nus sentist onques. Il prennent leur seigneur, e le gietente en cele abisme e en cele ordure. Après viennent a Perlesvaus, si le rindrent le chastel e se metent en sa merci du tot.

Evangelium Nicodemi (B), VIII [XXIV] Et portae mortis et serae comminutae et vectes ferrei confracti sunt et ceciderunt in terram [...]. Et Satanas remansit in medium, stabatque confusus et deiectus, conligatus compede in pedibus. Et ecce dominus Iesus Christus veniens in claritate excelsi luminis mansuetus magnus et humilis, catenam suis deportans manibus Satan cum collo ligavit [...]. Vocatoque cito inferno ait illi praecipiens Tolle hunc pessimum et nequissimum, et sub tua habeto custodia usque in diem illum quo tibi praecepero. Qui accepto edoem sub pedibus domini demersus est cum eo in profundum abyssi.

Non si vuole, con questo, incorrere in un'oltranza speculare a quella di Kelly insinuando che l'autore avesse in mente solo l'apocrifo¹⁰⁰, ma suggerire che ad un'economia millenaristica sia da sovrapporre un'economia cristologica, com'è quella esposta dal *Vangelo di Nicodemo*: la differenza fondamentale tra l'escatologia del *Descensus* e quella dell'*Apocalisse* sta precisamente nel rapporto tra il Peccatore e il Redentore, cruciale nell'apocrifo e del tutto assente nel libro di Giovanni, dove Adamo non è neppure nominato. Così, anche Kelly enfatizzando i significati apocalittici del *Perlesvaus* ha indebitamente sottovalutato il ruolo simbolico del teschio di Adamo, qui una testa decollata e incrostata d'oro che viene gettata nel Castello del Nero Eremita (Inferno) insieme a quelle di Eva e dei

¹⁰⁰ Del resto, anche le analogie tra il *Descensus* e la *mors prima* non mancano: nell'apocrifo il *Christus Victor* avanza brandendo una catena, come l'angelo dell'*Apocalisse*; ed anche nel *Vangelo di Nicodemo* la prigionia di Satana, ancora vivo nel fondo dell'abisso, è solo temporanea: *Tolle hunc pessimum ac nequissimum, et sub tua habeto custodia usque in diem illum quo tibi praecepero*.

lapsi. Nel *Vangelo di Nicodemo* la caduta di Satana ha come effetto immediato la liberazione di Adamo e dei Patriarchi; allo stesso modo, dopo la sconfitta del Nero Eremita le teste d'oro, insieme a quelle del re (Adamo) e della regina (Eva), vengono rese alla Damigella del Carro¹⁰¹, che se ne va, «car ele set bien que Perlesvaus achevera son afere sanz li»¹⁰². Inoltre, mentre nell'*Apocalisse* la capitolazione di Satana avviene con la seconda venuta del Salvatore, nel *Vangelo di Nicodemo* questa è conseguenza immediata della morte di Cristo sulla croce, che versando il suo sangue libera Adamo e tutta l'umanità dalle spire dell'inferno: la missione infernale del messia rappresenta il necessario compimento dell'economia dell'Incarnazione, il suo «nadir»¹⁰³, e al contempo il contrappunto della caduta, di cui ripete il movimento al contrario.

Una volta postulato un principio “cristologico” nella concatenazione degli eventi “mondani” dell'*Haut Livre du Graal*, è evidente che l'*abisme* in cui viene gettato il Nero Eremita non ha nulla a che fare con la *fosse* dell'Isola dei Quattro corni, ma allude precisamente all'*abyssum* in cui viene gettato Satana dopo la Passione. Questa “economia” appare quindi meglio armonizzarsi tanto alla successione degli episodi del romanzo quanto alla sua geografia impossibile, che l'ipotesi di Kelly rendeva ancora più astrusa. I maestri dell'Isola dei Quattro Corni avevano rivelato al cavaliere che le voci della *fosse* provenivano dall'Isola Siccitosa, dove giacevano le teste otturate nell'argento e nel piombo (giudei e saraceni), ma non quelle dorate (cristiani): la *fosse* dell'Isola dei Quattro Corni non va quindi accostata all'*abisme* del Nero Eremita, ma all'Isola Siccitosa – anzi, tutto induce a pensare che i due luoghi siano lo stesso, l'inferno¹⁰⁴. Quanto al Castello del Nero Eremita, esso certamente «senefie enfer», come affermato a chiare lettere dall'anacoreta dell'Inchiesta, ma un inferno interinale, non la stabile geenna in cui giacciono le teste d'argento e piombo: quel luogo, più tardi chiamato limbo, in cui Adamo ed Eva precipitarono con tutta l'umanità – «li bon com li mal» – prima che Cristo li riscattasse con la sua morte.

¹⁰¹ «On li rent les chiés seelez en or e le chief du roi e de la roine, si s'en est partie atant, car ele set bien que Perlesvaus achevera bien son afere sanz li» (*Perlesvaus*, 9990-9995).

¹⁰² *Perlesvaus*, 9995. Proseguendo nello schema a dittico di Kelly, la precisazione dell'autore potrebbe alludere alla conclusione della missione terrestre di Perlesvaus-Redentore, che rimette i crani d'oro-cristiani alla Damigella Capelluta-Chiesa perché li guidi nel loro itinerario terreno.

¹⁰³ R. GOUNELLE, *La descente du Christ aux enfers. Institutionnalisation d'une croyance*, Institut d'études augustiniennes, Paris 2000, p. 229.

¹⁰⁴ Dallo schema riassuntivo che conclude il paragrafo sembra che lo stesso Kelly inclini infine per questa interpretazione (cfr. T.E. KELLY, *A Structural Study*, cit., p. 130).

Per far luce sul principio che governa la composizione degli episodi, la nozione di «struttura», decisiva nella teoria di Kelly e in generale propria ad ogni concezione chiliastica – si pensi solo ai diagrammi di Gioacchino da Fiore – deve tener conto di un'economia *figurale* che nell'affabulazione romanzesca si traduce in un principio di “variazione sul tema”. Nello sviluppo autonomo e in sé organico della «prima finzione», ossia del romanzo cavalleresco, l'allegoria si impone come stazione, che coglie a posteriori nelle scene continue ripetizioni del Peccato Originale, del passaggio dall'Antica alla Nuova Alleanza e, soprattutto, della Passione. Sul piano del significante romanzesco, fra il peccato originale e la sua conseguenza immediata (la caduta) si frappone un tempo imprecisato; quello che intercorre tra il silenzio di Perlesvaus di fronte al Graal – fatto, questo, che è ricordato come già avvenuto all'inizio del romanzo – e la razzia delle teste al Castello del Nero Eremita. Allo stesso modo, la Passione è dapprima trasfigurata in due scontri differenti (Dragone Ardente e Castello Mortale)¹⁰⁵, quindi ripresa nel suo effetto salvifico col *descensus* di Perlesvaus al Castello del Nero Eremita. La scrittura del *Perlesvaus*, così renitente, nella sua proliferazione indefinita, frattale, a ridursi a un'architettura scolastica, può essere meglio descritta a partire dall'idea di *variazione*, di *muance* (deverbale di *muer*), termine con cui sono chiamate le cinque forme in cui il Graal appare ad Artù e che ritorna quando l'autore dichiara, in un'apparente *mise en abyme* – ma, di nuovo, crittografata – del suo metodo, che Dio mutava l'aspetto delle isole perché i cavalieri traessero piacere da scenari ed avventure sempre nuovi¹⁰⁶:

Josephes nos tesmoigne que *les samblanches des isles se muoient* por les diverses aventures qui par le plaisir de Dieu i avenoient, e si ne plot mie as chevaliers tant la queste des aventures se [il nes] trovasent diverses, car quant il avoient entré en .i. forest en une isle o il avoient trové aucune aventure, se il i revenoient autre foiz si troveroient il recés e chasteaus e aventure[s] d'autre maniere, que la peine ne li travax ne lor anuiast, etc.¹⁰⁷

¹⁰⁵ A cui si potrebbe aggiungere, nella prospettiva del *labor passionis*, la morte del Re Pescatore-Messios (*branche VIII*), che provoca sconvolgimenti e fenomeni soprannaturali simili a quelli seguiti alla morte di Cristo, fra violenti terremoti e morti che escono dalle loro tombe, *Perlesvaus*, 5157-5159: «Et li mauvés esperite qui dehors estoient s'en partent tuit gaimentant; et firent tel esfrois au partir que ce senbloit que la terre crollast».

¹⁰⁶ Si può guardare alla “varianza” come al secondo principio metodologico dell'autore insieme alla “palinsestazione” (cfr. N.J. LACY, *Perlesvaus and the Perceval palimpsest*, cit., p. 264; M. GAGGERO, *Enucleazione e palinsesto*, cit., p. 66 e *supra*), questo operante sulla linea della “finzione romanzesca” o del “significante allegorico”, quella sulla linea della “finzione allegorica” o del “significato”.

¹⁰⁷ *Perlesvaus*, 6615-6621.

Infine, l'asse cristologico permette di meglio definire un tempo romanzesco che si identifica col tempo storico (*estoire*) – anche se la storia in questione è la Storia Santa (*Haute Estoire*) –, scandito dal Peccato e dalla Redenzione. Ciò non significa che il tempo figurale non abbia la sua escatologia, il suo “testamento eterno”: se Cristo, morendo, ha già redento l'uomo, la sua Seconda Venuta lo redimerà ancora, e definitivamente. Mentre il *Vangelo di Nicodemo* drammatizza il motivo della catabasi in relazione alla salvezza degli Antichi, come farà anche Dante¹⁰⁸, il teologema, formulato fin dal V secolo nel *Symbolum apostolorum*, lo destoricizza, perché Cristo, morendo, salva l'umanità di ogni tempo¹⁰⁹. È tutto qui il contenuto del *mysterium* eucaristico, dove la Presenza Reale è al tempo attuale e promessa, e nella finzione romanzesca esso è naturalmente catalizzato dal simbolo del Graal, che torna così al centro dell'escatologia del *Perlesvaus*, laddove la teoria millenaristica di Kelly l'aveva del tutto estromesso. Pur rilevando nelle ripetute esortazioni a *revenir* che i maestri rivolgono a Perlesvaus un richiamo alla parusia, e intuendo il ruolo che doveva avervi un Santo Vaso assunto come simbolo eucaristico, Kelly rinuncia a farne una chiave per la sua ipotesi strutturale. Certo, l'Isola dei Quattro Corni è una sequenza premonitrice e la sua posizione nell'ordine degli eventi significati è effettivamente prolettica rispetto agli eventi significanti, ma le «ultime cose» cui allude non riguardano l'ecpirosi, e neppure un giudizio finale, bensì la parusia colta in relazione al mistero eucaristico. L'atteggiamento dilatorio degli eremiti è sotteso da una “scrittura della rivelazione” dove, in senso agostiniano, il peccato originale e la parusia sono i due estremi di una condizione umana stretta fra una perduta e ritrovata pienezza del senso, la Presenza Reale di una parola caduta – sulla linea della “prima finzione” – nella domanda mancata del cavaliere. Nella scena il Graal non compare, ma altre immagini infiltrano un senso di sospensione e d'attesa per qualcuno che deve *revenir*: una corona senza re, un trono vuoto, la catena che scende fino all'orlo del baratro per poi risalire senza che nulla sia davvero accaduto. L'ipotesi di Carman per cui l'errore di un copista avrebbe potuto introdurre una *chaenne* («catena») laddove si trattava sempre di una *chaiere* («trono») non regge dal momento che *chaenne* torna in ben tre occorrenze, contro l'uni-

¹⁰⁸ *Inferno* IV e *Paradiso* X.

¹⁰⁹ Non a caso, Ruperto di Deutz vede un nesso tra la ricezione eucaristica e la discesa agli Inferi di Cristo: la prima è per i vivi ciò che la seconda è stata per i morti (RUPERTUS TUITIENSIS, *De victoria Verbi Dei*, in *Patrologia Latina*, 169, col. 1472C).

ca di *chaiere*¹¹⁰, in tutti i manoscritti¹¹¹; ma la soluzione di Kelly, che vede nella *fosse* dell'isola il baratro di Satana e nella *chaenne* la *catena* dell'angelo dell'*Apocalisse*, non è più persuasiva¹¹². Qui, anzi, si riconosce il vero *vulnus* della sua costruzione, perché essa ignora alcuni elementi che separano decisamente fra loro le due «catene» e i due «pozzi», offrendo al contempo la chiave per interpretare la sequenza dell'isola. Benché abbia riconosciuto la presenza cospicua di motivi che rimandano all'immaginario favoloso del *Romanzo di Alessandro*, Kelly sembra non essersi accorto che proprio nei *Fet des Romains*, da lui citati come una delle fonti occidentali del viaggio paradisiaco, è menzionata una catena che impedisce ai due luogotenenti del Macedone l'ingresso a palazzo:

Ja se voloient metre el retor quant Mistones choisi de loing sor l'iaue *un petit manoir belement atorné et clos d'un halt mur, et beau vergier i avoit*. Cil manoirs seoit sor la rive del flum por de l'une part. De l'autre part avoit une halte montaigne; il senbloit que ele tolchast as nues. Au pié de la montaigne estoit *une tres halte columbe de marbre* et uns haniaus de fer fermez en la columbe; *el chief de l'anel atachie une grosse chaene qui s'entendoit por desor le flun au travers de l'iaue droit al manoir si que li chiés de la chaene s'en passoit por mi oltre le mur la dedenz [...]*. [3] Il s'en vient jusque a la chaene; oltre ne pooient il pas passer senz abessier la. Il la crollerent comme cil qui voloient savoir que ce pooit estre. Al crolle de la chaene uns hons vielz et anciens lança son chief et ses espauls por mi une fenestre. *Il ot la barbe et les chevous drus et luns et plus blans que nule laine tant soit blanche, la chiere rovelente et vermeille, et ot vestu un blanc baudequin [...]*. «Soignor, dist il, qui estes vos et qu'alez vos querant?» Cil respondirent: «Nos alonmes el message le roi Alixandre et volomes savoir quel gent il hai contramont ceste iaue et renoncier li comme a celui qui veut estre sires de tot le monde; et se vos nos volies nostre nef remplir de viande et ceste chaene lever ou abessier tant que nos poissons passer, nos irienmes avant tant que los troverienmes aucune grant mervoille que nos reconteriemes a nostre soignor». «O! dist li hons anciens, vos n'estes pas saiche qui alez

¹¹⁰ Cfr. T.E. KELLY, *A Structural Study*, cit., p. 124.

¹¹¹ *Ibid.*: «I would agree that there seems to be a transfer of descriptive epithets to the object descending into the pit, but Carman's argument for a scribal error is not an entirely satisfactory hypothesis for disposing of the chain. The word "chaiere" appears but once in the entire episode, whereas "chaenne" ("chaanne") appears at least three times» (vd. *Perlesvaus*, 9596, 9598, 9613). A. STRUBEL (éd.), *Le Haut Livre du Graal: Perlesvaus*, Librairie générale française, Paris 2007, p. 1005, n. 1: «Cette chaîne qui descend, suspendue dans le vide, est bien énigmatique: que peut-elle représenter par rapport à la fosse et au cri? On est tenté de lire *chaiere* à la place de *chaene* (le trône ferait sens, annonçant le destin du héros), mais dans le manuscrit P, les deux sont parfaitement différenciés (*chaiere* apparaît au folio suivant, lorsque le maître évoque l'avenir de Perlesvaus, sur le trône), et les autres manuscrits ont *chaene*».

¹¹² Cfr. T.E. KELLY, *A Structural Study*, cit., p. 124.

enquerant les secrez al soignor del monde». «Coment, dist Mistones, est il autres sires del monde que Alixandres?» «Oïl, dit il, uns autres qui n'a point de pareil. Alissandres est ainz nez de lui ne por quant il fu ançois que Alissandres. Il m'a baillié cest leu et cest passage a garder, car ci outre a un riche vergier ou il ne vuet que nuls entre. Iluec a un arbre; qui avroit mengié del fruit il ne porroit morir. Il a plus de trois mile anz que je gart ceste chaene; onques puis n'i passerent que dui home: li uns devant le deluve, li autres après, et vivent et vivront en ce vergier sain et salf longuement. Ne je ne movrai de ci jusque il resoient passé por ci arriers, mes ce ne sera devant que uns autre rois vendra avant qui voldra son realme plus essaucier que Alissandres, car il voldra monter jusque as estoilles. Lors vendra mes rois qui ne porra cel orguel soffrir si envoiera por ci ces deus champions contre lui, et me convendra avaler ceste chaene. Ge ne vos en puis plus dire, mes ralez vos an a vostre soignor, car se vos aliés avant vos morriés, n'en porriés eschaper¹¹³.

I *Fet des Romains* sono la prima opera storiografica in lingua francese ad includere un rifacimento dell'*Iter ad Paradisum*, e con innovazioni decisive, non presenti negli altri adattamenti francesi, come i riferimenti ad Enoch ed Elia – i due uomini che, soli, hanno potuto varcare l'ingresso interdetto dalla catena –, all'Anticristo – l'«autre rois», più tracotante dello stesso Alessandro –, e al Messia – il «soignor del monde» che lo sconfiggerà dopo aver inviato contro di lui i due «champions» (Enoch ed Elia, appunto)¹¹⁴. Se poi si assegna il primato al filone escatologico – immagi-

¹¹³ *Li fet des Romains*, IV 2-3, si cita da L.P.G. ПЕCKHAM and M.S. LA DU (eds.), *La prise de Defur. And Le voyage d'Alexandre au Paradis terrestre*, Princeton University Press, Princeton 1935 (1965³), pp. L-LI.

¹¹⁴ Il *Roman d'Alexandre* del XII secolo non include l'*Iter ad Paradisum*, che viene interpolato, come per rimediare ad un'omissione, solo a partire dai manoscritti ciclici della prima metà del XIII secolo: l'episodio, tuttavia, non vi compare nella versione dei *Fet des Romains*, bensì in quelle della *Prise de Dafur* e del *Voyage d'Alexandre au paradis terrestre*, che vengono regolarmente giustapposte (cfr. C. GAULLIER-BOUGASSAS, *La pierre du paradis et son enseignement dans les œuvres latines et romanes*, in *Les voyage d'Alexandre au paradis: Orient et Occident, regards croisés*, éd. par C. Gaullier-Bougassas, M. Bridges, pp. 47-59: 53-54 e EAD., *Les eaux troublées de la quête d'Alexandre et les sources orientales du Roman d'Alexandre français: fontaine de vie, fleuve de mort et paradis terrestre*, pp. 165-210: 166, 202). Ma cfr. *Historia Alexandri Magni. Historia de preliis: Rezension J2 [Orosius-Rezension]*, hrsg. von A. Hilka, Hain, Meisenheim am Glan 1976, § 106: *Et exinde amoto exercitu venerunt ad quendam montem adamantinum in cuius ripa pendeat catena aurea, habebatque ipse mons gradus ex lapide saphiro duo milia quingentos per quos ascendebant homines in ipsum montem, et castra metatus est ibi. Alia vero die fecit Alexander diis suis victimas et assumptis secum aliquantis principibus suis ascendit per gradus sursum in ipsum montem et invenit ibi palatium nimis mirabile, habens limitares et fenestras et regias ex auro, et vocabatur ipsum palatium Domus Solis. Et erat ibi templum totum aureum ante cuius fores erat vinea aurea, ferens botros ex margaritis et unionibus. Et ingressus est Alexander et principes eius in ipsum palatium invertuntque ibi unum hominem iacentem in lecto aureo, ornatum ex pallio aurotextili, qui thus vescebatur et opobalsamum bibebat. Et era ipse homo corpore magnus*

nando che questo abbia tratto a sé i motivi dell' *iter paradisiacum* di Alessandro, e non viceversa – si può risalire fino allo pseudo-Metodio, autore del testo apocalittico più influente del Medioevo dopo quello giovanneo, dove la figura dell' «ultimo imperatore» riprende largamente l' Alessandro dello pseudo-Callistene¹¹⁵: nella versione latina dello pseudo-Metodio si legge che l' «ultimo imperatore» ascenderà il Golgota e lì porrà la sua corona sulla sommità della croce, che ascenderà al cielo¹¹⁶.

I richiami apocalittici sono suadenti, ma richiedono di soffermarsi una volta di più sulla sequenza del *Perlesvaus*:

La chaenne descendoit par grant compas, e ne tenoit a nule rien fors a la volenté Nostre Seignor non. Tantos comme li mestre la virent avaler, il ouvrirent une grant fosse large qui estoit enmi la sale, si que l'en en pot voir le pertuis tout en apert. Tantost corn l'entree de cele fosse fu descouverte, il en issirent li plus grant crie li plus dolereus que nus oïst onques. Quant li prodomme de laienz les entendirent, il tendirent lors mains vers Nostre Seignor, si commencerent toz a plorer. Perlesvaus oï cele dolor, si se merveille molt que ce puet estre¹¹⁷.

Infatti, a trovarsi giunta alla corona, qui, non è una croce, ma una catena che scende dal cielo fino all'orlo del pozzo, tra le grida dei dannati: il lettore se li immagina mentre tendono le mani, come per aggrapparvisi, e nulla, in effetti, induce a credere che questa sia un legaccio per Satana più di quanto sia una fune per risalire dal fondo. Inoltre, ciò su cui Kel-

nimis et speciosus valde, barbam et caput habens album sicut nix indutus veste bombicina. Qui cum vidisset eum Alexander, adoravit eum ipse et principes eius».

¹¹⁵ Cfr. G. J. REININK, *Alexandre et le dernier empereur du monde: Les développements du concept de la royauté chrétienne dans les sources syriaques du septième siècle*, in *Alexandre le Grand dans les littératures occidentales et proche-orientales*. Actes du Colloque de Paris (27-29 novembre 1997), éd. par L. Harf-Lancner, C. Kappler, F. Suard, Centre des sciences de la littérature-Université Paris X, Nanterre 1999, pp. 149-159.

¹¹⁶ PSEUDO-METHODIUS, *Die Apokalypse: die ältesten griechischen und lateinischen Übersetzungen*, hrsg. von W. J. Aerts, G. A. A. Kortekaas, Peeters, Leuven 1998, XIV 2-5: *Et cum apparuerit filius perditiones, ascendit rex Romanorum sursum in Golgotha, in quo confixum est lignum sanctae crucis, in quo loco pro nobis Dominus mortem sustenuit. [3] Et tollit rex coronam de capite suo et ponet eam super crucem et expandit manus suas in caelum et tradet regnum christianorum Deo et patri. [4] Et adsumetur crux in caelum simul cum coronam regis, propter quod [quia] crux, in qua pependit dominus noster Iesus Christus propter communem omnium salutem, ipsa crux incipiet apparere ante eum in adventum ipsius ad arguendum perfidiam infidelium. [5] Et complebitur propheta David, que dicit in novissimis diebus: "Aethiopia praeveniet manus eius Deo", eo quod ex semine filiorum Chuseth, filiae Phol regis Aethiopiae, ipsi novissimi praeveniunt manus sua<s> Deo". Sul significato apocalittico del giunto fra la croce e la corona, già presente nel *Romanzo siriano di Giuliano*, cfr. G. L. POTESTÀ, *L'ultimo messia. Profezia e sovranità nel Medioevo*, il Mulino, Bologna 2014, pp. 42-44.*

¹¹⁷ *Perlesvaus*, 9598-9606.

ly sorvola, ma che si rivela cruciale per l'intelligenza dell'episodio, è che tutta la scena si svolge durante un banchetto e, in particolare, che questo sembra trasmettere alla catena, per virtù misteriosa, il suo moto ascensionale-discensionale. La catena, infatti, scende dal cielo mentre Perlesvaus è incantato alla vista dei santi uomini che mangiano, e vi risale quando il pasto è terminato:

Il voit que cele chaanne d'or avale cele part, e s'asiét par desore le pertuis tant que l'an ot pres de mengié. Adonc se remet en air si s'en vet amont, mes Perlesvaus ne set qu'ele devient. E li mestre recouvrent la fosse, qui molt estoit hideuse a vooir e pitoses a oïr les voiz qui en issoient¹¹⁸.

Seguendo la traccia dei significati figurati del sacramento dell'altare, il *rebus* della catena, del trono e della fossa può essere risolto triangolando i materiali alessandrini (*Fet des Romains*) e apocalittici (pseudo-Methodio) con alcuni versi un tempo inclusi fra i *Carmina minora* di Ildeberto di Lavaradin e ora attribuiti a Pietro Pittore, canonico di Saint-Omer:

[XV. *Quod huius sacramenti perceptione et salutifere crucis virtute paradus homini reseratur et diabolus superatur*].
Iam paradisiacam repetit vetus incola sedem,
Iamque redemptus homo celum sibi vindicat edem.
Crux facit hoc, cuius rutilans super omnia splendor
Hostes humani generis prosternit in Endor.
Crux Domini thronus est celi baratrique catena,
Crux celi clavis, via vite, mortis habena.
Crux penetrat celos, replet orbem, scindit abyssum,
Frontibus in nostris crux impressit crucifixum
 [...]
Crux patefecit iter tendentibus ad paradisum,
Namque quod obstabat ius est fatale recisum.
Ensifer ille Dei cherubin, aditu patefacto,
Christicolas intrare modo sint ense retracto.
Flammivomus gladius versatilis ille quiescit,
Letaque christicolis paradisi porta patescit¹¹⁹.

Il verso *Crux domini est thronus et baratrisque catena* si candida a buon diritto tra le possibili fonti dell'immagine della catena che scende verso il baratro e del trono con cui, per bisticcio, si confonde. Ma il contesto non è meno pregnante. Il *carmen* in questione è tratto da una serie di componi-

¹¹⁸ *Perlesvaus*, 9606-9610.

¹¹⁹ PETRUS PICTOR, *Petri Pictoris Carmina; nec non Petri de Sancto Audemaro Librum de coloribus faciendis*, ed. L. van Acker, Brepols, Turnhout 1972 («Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis», 25), p. 30.

menti che illustrano i significati tipologici dell'eucaristia e, come indica il titolo, descrive drammaticamente l'effetto salvifico del sacramento eucaristico: la croce apre la via del paradiso al suo antico abitante (Adamo-uomo), che può infine varcarne le porte perché il cherubino che Dio vi aveva posto di guardia ha ritratto la sua spada fiammeggiante. L'ipotesi di una conoscenza diretta di questi versi da parte dell'autore del *Perlesvaus* dovrebbe essere suffragata da prove più concrete¹²⁰, ma resta molto probabile che la simbologia esposta dal Pittore corrisponda a quella adombrata dallo scenario dell'isola, dove la contiguità del trono e della catena potrebbe spiegare la loro presenza contestuale come *pendants* della corona e sciogliere l'enigma che ha disorientato i critici. Nei versi del Pittore, la loro posizione predicativa rispetto alla *crux*, posta in rilievo anaforico, offre forse la chiave per comprendere il senso di un'immagine altrimenti indecifrabile: la catena non è altro che la croce che scende nell'abisso per salvare i sommersi. Del resto, mentre getta il velo dell'enigma sull'allegoria, l'autore del *Perlesvaus* sembra ancora una volta ammiccare in tralice alla soluzione, se è vero che per tutto l'episodio la croce resta tanto elusa quanto presente, tracciata sullo scudo di Perlesvaus che fu già di Giuseppe d'Arimatea. La Damigella del Carro aveva affisso lo scudo a una colonna del palazzo di Artù, dove sarebbe rimasto in attesa dell'unico cavaliere degno di portarlo; e in seguito l'eremita dell'Inchiesta aveva spiegato a Galvano che «l'escuz ou la vermeille croiz estoit [...] senefie l'escu de la Croiz»¹²¹.

Non si tratta, qui, di una mera tautologia, perché la seconda specificazione ha valore denotativo. Poiché, dunque, lo scudo è la croce, assume un significato preciso il fatto che Perlesvaus debba lasciarlo all'Isola dei Quattro Corni come pegno per il suo ritorno: simbolo di sofferenza nel

¹²⁰ L'indagine dovrebbe muovere dai rapporti dei due autori con le Fiandre francesi, più sicuri per Pietro Pittore – che scrisse anche una *Laus Flandriae*, forse mentre era costretto altrove da un esilio volontario, e le cui pur scarse notizie biografiche conducono infallibilmente a Saint-Omer, dove probabilmente Lamberto, autore del *Liber floridus*, ne ritrovò le opere (cfr. PETRUS PICTOR, *Petri Pictoris Carmina*, cit., pp. VII-XII) – e ancora tutti da chiarire per Perlesvaus, il cui manoscritto *Br* reca, nel colophon, una dedica da parte di un non meglio precisato Signore di Cambrin ad un «signor de neele» in cui la critica è concorde nel riconoscere Jean de Nesle, castellano di Bruges: «Por le seingnor de neele fist li seingnor de cambrein cest liure escrire q'onques mes ne fu troitz que une seule foiz avec cestui en roumenz et cil qui auant cestui fust fez e[s]t si anteus qu'a grant poine an peust lan choisir la lestre et sache bien misires johan de neele que lan doit tenir cest contes cheir ne lan ne doit mie dire a ient malantendable quar bone chosse qui ert espendue outre mauueses genz nest onques en bien recordere par cels» (trascritto da W.A. NITZE, *Perlesvaus*, II, cit., p. 73).

¹²¹ *Perlesvaus*, 2198-2200.

labor passionis che per certi versi è la *quête* del protagonista – nella sua missione “terrena” Perlesvaus è il cavaliere che «non può vivere senza pena e travaglio» (8983-8984) –, ora lo scudo-croce è simbolo di trionfo, e si unisce agli altri emblemi regali (corona, trono) nell’attesa del Redentore alla sua parusia. L’episodio dell’Isola dei Quattro Corni è quindi una prefigurazione allegorica della parusia in relazione al significato tipologico e mistico della Santa Cena veicolato dal Graal, sul quale, a loro volta, si innestano i motivi apocalittici. Più che in una fantasmagoria apocalittica, la navigazione verso l’Altro Mondo / l’Eden appare risemantizzata in una visione anagogica che ha per oggetto i *mysteria* («secrez») divini cui dà accesso l’eucaristia¹²² – un’altra *muance* della Passione, quindi, colta stavolta non nel suo senso storico, bensì mistico.

Sotto questa luce, le allegorie dell’Isola dei Quattro Corni si dispongono in un mosaico coerente, cui manca, tuttavia, un’ultima tessera: il misterioso cavaliere nella botte di vetro che si rifiuta di parlare e di cui i maestri non vogliono rivelare il nome. Certo, il misterioso personaggio ricorda Alessandro, ma quanto al mandato escatologico che la tradizione apocrifia attribuiva al condottiero, difficilmente l’Anticristo potrebbe travisarsi nell’atteggiamento renitente, ma serafico, del cavaliere nella botte: più esattamente, assegnando ancora una volta il primato alle fonti apocalittiche sui motivi alessandrini, in lui si dovrebbe scorgere la figura dell’«ultimo imperatore» cui Perlesvaus si sostituisce come «secondo Alessandro», in armonia con la tipologia dello pseudo-Metodio. Ma a suggerire una seconda, possibile, agnizione vi è la cospicua presenza, insieme agli intarsi apocrifi, di elementi che rimandano all’escatologia canonica – nonché il gusto dell’autore per le polisemie, dove una certa allegoria non sembra, *a priori*, escluderne un’altra. L’espressione «toz vif», ricondotta da Kelly al motivo dell’*Alexander redivivus*¹²³, potrebbe egualmente richiamare l’ascesa in cielo dei due «testimoni» dell’*Apocalisse*, Enoch ed Elia, che nel *Vangelo di Nicodemo* sono detti *iterum vivi*. Per rendere la perifrasi, un rimatore duecentesco ricorre alla stessa espressione che nel *Perlesvaus* si trova riferita al cavaliere nella botte di vetro:

¹²² La navigazione come metafora del *transitus* verso l’immagine finale invita al parallelo con la *Queste*, quando Galaad e i compagni si imbarcano per raggiungere Sarras, figura della Gerusalemme celeste (*Queste*, § 325 = 273), e Galaad gode della visione di «ce que langue ne porroit descovrir ne cuer penser» (*Queste*, § 331 = 278).

¹²³ Cfr. T.E. KELLY, *A Structural Study*, cit., pp. 121-123.

Perlesvaus, 9557-9573.

Desouz cele fontainne avoit .ii. omes
seanz, plus blans de chevels et de bar-
be que n'est nois negiee, et sembloient
estre jone de viaries. Tantost com il
voient Perlesvaus, il se drecent encon-
tre li. Il l'enclinent aorent son escu
que il portoit a son col, besent la croiz
e puis la bocle la ou le reliques estoient.
[...]. Perlesvaus esgarde outre la
fontainne, e vit en .i. molt biau leu .i.
tonel autresi fez come s'il fust touz de
voirre, e estoit si grant que il avoit de-
denz .i. chevalier tout armé, Il esgarde
la dedenz, *si le voit tot vif*.

Chrétien, *Évangile de Nicodème en vers*, vv. 1935-1950.

Dous homes vindrent encontr'els,

E il demandèrent a cels:

«Ki estes vus ki ci venez,

Ki en enfer n'estes entrez,

En char e en os estes vis

Corporelment en parays?»

Li uns des dous lur respundi

«Je sui Enoch, veez mei ci

Ki Deus par sa parole fist a

Ici venir, e ci me mist.

Cist est Helyes veirement,

Ki raviz fut sudeinement

En un curre cler e luisant a

Cume fudre resplendissant.

a Einc ne sentimes mort,» ço dist,

Tut vifs atendum Antecrist».

Perciò, una volta assegnati i ruoli di Enoch ed Elia ai due «mestres» che accolgono l'eroe sull'isola, il cavaliere nella botte di vetro può a buon diritto impersonare Giovanni Evangelista – l'unico, insieme ai «testimoni dell'Apocalisse», a cui Dio abbia concesso di ascendere al cielo corporalmente. A questo proposito, vale la pena riprendere una nota dimenticata di Carman, che citava Isidoro di Siviglia:

The identity of the Knight of the Glass Barrel has been much discussed. Obviously he must be one of the three men traditionally found alive in the Earthly Paradise, Elijah, Enoch or John the Evangelist. The two *mestres* may represent or even be Elijah and Enoch (as well as angels later), and the knight within glass would then be John. John's disappearance as he lay still alive in a coffin fits the circumstances. See inter alia Isidore of Seville, *De Ortu et Obitu Patrum*, PL, 83, 152: [*Joannes*] *facta oratione vivens tumulum introivit, deinde tanquam in lectulo in eo requievit. Unde accidit ut quidam eum vivere asserant, nec mortuum in sepulcro, sed dormientem jacere contendant*¹²⁴.

Ed è da notare che, se questa identificazione fosse corretta, anche il misterioso silenzio del cavaliere troverebbe una spiegazione in forza della funzione prolettica dell'episodio, dove la fine dei tempi è solo presagita: Giovanni, autore dell'*Apocalisse*, tace perché il tempo della sua rivelazione non è ancora giunto¹²⁵.

¹²⁴ J.N. CARMAN, *The Symbolism of the Perlesvaus*, cit., p. 59, n. 37.

¹²⁵ Vien fatto così di colmare la possibile "glossa" mancante con alcuni versi della *Passion*

Conclusioni

L'«effetto di enigma» o «retorica dell'oscuro» del *Perlesvaus* scaturisce dall'occultamento *ex post* del significato allegorico attraverso strategie di reticenza – giochi di ellissi e preterizione, o dichiarata indicibilità del contenuto aletico – che silenziano una glossa operante a livello della composizione degli episodi: la cornice del Castello dell'Inchiesta, che sembra agire come sequenza metatestuale, definisce, nell'alternarsi di esegesi positiva e negativa, due livelli di intelligenza del testo – l'uno, incentrato sulla Passione storica, allegorico; l'altro, incentrato sulla Passione mistica, ovvero eucaristica, dei «secrez del Graal», anagogico – che, fatti agire nelle sequenze più criptiche o densamente allegoriche, hanno permesso di avanzare una soluzione ad alcuni problemi interpretativi del romanzo. Inoltre – e ciò è più importante – la definizione di enigma come allegoria negativa getta forse qualche lume sui principi che presiedono alla scrittura allegorica del *Perlesvaus*. In particolare, il riconoscimento di due linee di finzione (romanzesca e allegorica) prova, se mai ce ne fosse stato il bisogno, il profilo del tutto letterario del suo esoterismo e dimostra un controllo lucido sulla propria materia da parte di un autore a cui la critica ha spesso ascritto un'immaginazione vivace e una *conjointure* sottile, ma non il rigore e la disciplina necessari a sorvegliare una prosa che sembra diffondersi quasi spontaneamente, per slanci imprevedibili e ramificazioni esuberanti.

Bibliografia

- ARMSTRONG, E.C. et alii (eds.), *The Medieval French Roman d'Alexandre*, 7 vols., Princeton University Press-Presses universitaires de France, Princeton-Paris 1937; rist. Kraus Reprint Corporation, New York 1965.
- AUERBACH, E., *Figura*, in Id., *Studi su Dante*, trad. Maria Luisa De Pieri Bonino e Dante della Terza, Feltrinelli, Milano 2017 (ed. orig. *Neue Dantestudien*, Franke, Bern 1944; già in «Archivum romanicum», 1938, XII, pp. 436-489).

des Jongleurs, riconducendo ancora una volta lo scenario fantastico dell'Isola dei Quattro Corni alla cornice della Passione: «Jehans li bons ewangelistes / Tou[s] l[ij] meudre de ses deciples, / Endormis s'est desus son mestre, / Mieus len sera, si doit il estre. / Em petit d'eure fu ravis / Lasus amont ses esperis, / Tel cose vit, ne vot descire; / Car longe cose fust à dire» (*La Passion des Jongleurs*, ed. H. THEBEN, *Die altfranzösischen Achtsilbnerredaktion der "Passion"*, Greifswald, Kunike, 1909).

- BAUMGARTNER, E., "Del Graal cui l'an an servoit": variations sur un pronom, in *The Editor and the Text. In Honour of Professor Anthony J. Holden*, ed. by P.E. Bennett, G.A. Runnalls, Edinburgh University Press, Edinburgh 1990, pp. 137-144.
- BOGDANOW, F., *Le Perlesvaus*, in *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, IV, *Le roman jusqu'à la fin du XIII^e siècle*, II, éd. par R.R. Grimm, Winter-Universitätsverlag, Heidelberg 1984, pp. 43-67.
- BOGDANOW, F. (éd.), *La Quête del Saint Graal: roman en prose du XIII^e siècle*, Paris, Le Livre de Poche, 2006 («Le livre de poche. Lettres gothiques», 4571).
- BOUGET, H., *Des rivages d'Arthur à l'île des quatre cors: Perlesvaus au gré des flots*, in *Mondes marins du Moyen Âge. Actes du 30. colloque du CUERMA* (3, 4 et 5 mars 2005), éd. par C. Connochie-Bourgne, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence 2006, pp. 69-78.
- BOUGET, H., *Écritures de l'énigme et fiction romanesque: poétiques arthuriennes (XII^e-XIII^e siècles)*, Champion, Paris 2011.
- BOUGET, H., *Repenser le Perlesvaus: «Le sens de l'équivoque»*, «Revue des langues romanes», 2015, CXIX, pp. 23-42.
- CARMAN, J.N., *The Symbolism of the Perlesvaus*, «PMLA», 1946, LXI, pp. 42-83.
- CARY, G., *The medieval Alexander*, Cambridge University Press, Cambridge 1967, 1956¹.
- CHRÉTIEN, *Évangile de Nicodème en vers*, in *Trois versions rimées de l'Évangile de Nicodème par Chrétien, André de Coutances et un anonyme*, éd. par G. Paris, A. Bos, Didot, Paris 1875, pp. 1-69.
- CHRÉTIEN DE TROYES, *Le Roman de Perceval ou Le Conte du Graal*, éd. par K. Busby, Niemeyer, Tübingen 1993.
- DE LUBAC, H., *Corpus Mysticum: l'Eucarestia e la Chiesa nel Medioevo*, Jaca Book, Milano 1996 (ed. orig. *Corpus mysticum: l'Eucharistie et l'Église au Moyen Age: étude historique*, Aubier, Paris 1949).
- DE LUBAC, H., *Esegesi Medievale. I quattro sensi della Scrittura*, 4 voll., in Id., *Opera Omnia. Sezione quinta: Scrittura ed Eucarestia. Parte prima*, Jaca Book, Milano 2019-2021 (ed. orig. *Exégèse médiévale: les quatre sens de l'écriture*, Cerf, Paris 1959-1964).
- FERLAMPIN-ACHER, C., *Fausse créance, mauvaise loi et conversion dans Perlesvaus*, «Le Moyen Âge», 2005, CXI (2), pp. 293-312.
- FRAPPIER, J., *Le Graal et la chevalerie*, «Romania», 1954, LXXV (298), pp. 165-210.
- GAGGERO, M., *Enucleazione e palinsesto: Le Haut Livre du Graal e il Conte du Graal di Chrétien de Troyes*, «Romania», 2011, CXXIX (513-514), pp. 57-82.

- GAULLIER-BOUGASSAS, C., *La pierre du paradis et son enseignement dans les œuvres latines et romanes*, in *Les voyages d'Alexandre au paradis: Orient et Occident, regards croisés*, sous la direction de C. Gaullier-Bougassas, M. Bridges, Brepols, Turnhout 2013, pp. 47-59.
- GAULLIER-BOUGASSAS, C., *Les eaux troublées de la quête d'Alexandre et les sources orientales du Roman d'Alexandre français: fontaine de vie, fleuve de mort et paradis terrestre*, in *Les voyages d'Alexandre au paradis: Orient et Occident, regards croisés*, éd. par C. Gaullier-Bougassas, M. Bridges, Brepols, Turnhout 2013, pp. 165-210.
- GEARY, P.J., *Liturgical Perspective in «La Queste del Saint Graal»*, «Historical Reflections/Réflexions historiques», 1985, XII (2), pp. 205-217.
- GILBERTUS DE HOILANDIA, *Sermones In Canticum Canticorum*, in «Patrologia Latina», CLXXXIV (1859), coll. 11-252C.
- GOFFREDO DI VINOSALVO, *Poetria nova*, in E. FARAL, *Les arts poétiques du XI^e et du XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Champion, Paris 1962, 1924¹, pp. 195-262.
- GOUNELLE, R., *La descente du Christ aux enfers. Institutionnalisation d'une croyance*, Institut d'études augustinienes, Paris 2000.
- GRYSON, R. (ed.), *Biblia Sacra Iuxta Vulgatam Versionem*, adiuvantibus B. Fischer, I. Gribomont, H. F. D. Sparks, W. Thiele, recensuit et brevi apparatu critico instruxit R. Weber. Editionem quintam emendam retractatam, Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart 2007.
- GUGLIEMMETTI, R.E., G. ORLANDI (edd.), *Navigatio sancti Brendani: editio maior*, testo critico di G. Orlandi, R. E. Guglielmetti, SISMEL, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2017.
- HENRIET, P., J.-R. VALETTE, *Perlesvaus et le discours hagiographique*, «Revue des langues romanes», 2014, CXVIII, pp. 73-94.
- HILKA, A. (hrsg.), *Historia Alexandri Magni. Historia de preliis: Rezension J2 (Orosius-Rezension)*, Hain, Meisenheim am Glan 1976.
- HILKA, A., STEFFENS K. (hrsg.), *Historia Alexandri Magni. Historia de preliis: Rezension J1*, Hain, Meisenheim am Glan 1979.
- KELLY, T.E., *Le Haut Livre Du Graal, Perlesvaus: A Structural Study*, Droz, Genève 1974.
- LACY, N.J., *Perlesvaus and the Perceval palimpsest*, «Philological Quarterly», 1990, LXIX, pp. 263-271.
- LLOYD-MORGAN, C., *The Relationship between the "Perlesvaus" and the "Prose Lancelot"*, «Medium aevum», 1984, LIII (2), pp. 239-253.
- LOOMIS, R.S., *Some Additional Sources of Perlesvaus*, «Romania», 1960, LXXXI (324), pp. 492-499.
- LOOMIS, R.S., *Celtic Myth and Arthurian Romance*, Haskell House, New York 1967 (Columbia University Press, New York 1927¹).

- LOOMIS, R.S., *The Grail: from Celtic Myth to Christian Symbol*, Princeton University Press, Princeton 1991 (University of Wales Press-Columbia University Press, Cardiff-New York 1963¹).
- MATHEUS VINDOCINENSIS, *Mathei Vindocinensis Ars versificatoria*, in *Mathei Vindocinensis Opera*, 3 voll., ed. F. Munari, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1988.
- MORAN, P., *La violence du Perlesvaus: un défi à la critique?*, «*Questes. Revue pluridisciplinaire d'études médiévales*», 2008, XIV, pp. 8-21.
- MORAN, P., «*Perlesvaus*» et le canon arthurien: la construction de l'imprévisibilité, «*Revue des langues romanes*», 2014, CXVIII, pp. 53-72.
- MUCHNIC, H., *The Coward Knight and the Damsel of the Car*, «*PMLA*», 1928, XLIII (2), pp. 323-342.
- NITZE W.A., JENKINS T.A. (eds.), *Le Haut Livre du Graal: Perlesvaus*, 2 voll.: I. *Text, variants, and glossary*; II. *Commentary and notes*, University of Chicago Press, Chicago 1932-1937.
- PAUPHILET, A. (éd.), *La Queste del Saint Graal: roman du XIIIe siècle*, Paris, Champion, 1923.
- PECKHAM, L.P.G., M.S. LA DU (eds.), *La prise de Defur. And Le voyage d'Alexandre au Paradis terrestre*, Princeton University Press, Princeton 1935; rist. Kraus reprint, New York 1965.
- PETRUS PICTOR, *Petri Pictoris Carmina; nec non Petri de Sancto Audemaro Librum de coloribus faciendis*, ed. by L. van Acker, Brepols, Turnhout 1972 («*Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis*», 25).
- POTESTÀ, G.L., *L'ultimo messia. Profezia e sovranità nel Medioevo*, il Mulino, Bologna 2014.
- PSEUDO-METHODIUS, *Die Apokalypse: die ältesten griechischen und lateinischen Übersetzungen*, hrsg. von W.J. Aerts, G.A.A. Kortekaas, Peeters, Leuven 1998.
- QUINTILIANUS, *M. Fabi Quintiliani Institutionis oratoriae libri duodecim*, 2 vols., ed. by M. Winterbottom, Clarendon Press, Oxford 1970.
- REININK, G.J., *Alexandre et le dernier empereur du monde: Les développements du concept de la royauté chrétienne dans les sources syriaques du septième siècle*, in *Alexandre le Grand dans les littératures occidentales et proche-orientales*, Actes du Colloque de Paris (27-29 novembre 1997), réunis par L. Harf-Lancner, C. Kappler, F. Suard, Centre des sciences de la littérature-Université Paris X, Nanterre 1999, pp. 149-159.
- ROACH, W., *Eucharistic Tradition in the Perlesvaus*, «*Zeitschrift für romanische Philologie*», 1939, LIX (1), pp. 10-56.

- RUPERTUS TUITIENSIS, *De victoria Verbi Dei*, in *R.D.D. Ruperti Opera Omnia*, in «Patrologia Latina», CLXIX (1894), coll. 1215-1502B.
- SALY, A., *Le Perlesvaus et Gerbert de Montreuil*, in *Miscellanea Mediaevalia. Mélanges offerts à Philippe Ménard*, II, éd. par J.C. Faucon, A. Labbé, D. Quérueil, Champion, Paris 1998, pp. 1163-1182.
- SCHMIDT, V., *A Legend and Its Image: The Aerial Flight of Alexander the Great in Medieval Art*, Forsten, Groningen 1999.
- STANESCO, M., *Une merveille bien énigmatique: le chevalier dans un tonneau de verre*, in *Le Monde et l'Autre Monde. Actes du Colloque arthurien de Rennes*, 8-9 mars 2001, éd. par D. Hue, C. Ferlampin-Acher, Paradigme, Orléans 2002, pp. 359-368.
- STEFFENS, K. (hrsg.), *Die Historia de preliis Alixandri Magni: Rezension ʒ3*, Hain, Meisenheim am Glan 1975.
- STRUBEL, A. *Conjointure et senefiance dans le Perlesvaus: Les Apories du roman-parabole*, in «Furent les merveilles prueves et les aventures trueves». Hommage à Francis Dubost, études recueillies par F. Gingras, F. Laurent, F. Le Nan, J.-R. Valette, Champion, Paris 2005, pp. 599-618.
- STRUBEL, A. (éd.), *Le Haut Livre du Graal: Perlesvaus*, Librairie générale française, Paris 2007 («Le livre de poche, 4573. Lettres gothiques»).
- THEBEN, H. (hrsg.), *Die altfranzösische Achtsilbnerredaktion der "Passion"*, Künike, Greifswald 1909.
- VON TISCHENDORF, C. (hrsg.), *Evangelium Nicodemi*, in *Evangelia apocrypha: adhibitis plurimis codicibus Graeci et Latinis*, Olms, Hildesheim 1987; H. Mendelssohn, Leipzig 1876¹.
- TUVE, R., *Allegorical Imagery: Some Medieval Books and Their Posterity*, Princeton University Press, Princeton 1966.
- VALETTE, J.-R., *La Queste del Saint Graal, une hagiographie en semblance: défi laïque et spiritualité décléricalisée*, in *Lire et écrire des Vies de saints: regards croisés XVII^e/XIX^e siècles*, éd. par S. Houdard, M. de Lencquesaing, D. Philippot («Les Dossiers du Grihl», 2015, IX [1]), <<https://journals.openedition.org/dossiersgrihl/6324>> (10 octobre 2023).

C'è del metodo in questa follia? Enigma e indovinelli in Burchiello

Matteo Bosisio

*Università degli Studi di Milano
mtbosisio@gmail.com*

Il contributo si focalizza sulle rime di Burchiello, che si basano sull'enigma e sulle sue numerose forme e tipologie: alcune poesie descrivono situazioni strampalate, animali e oggetti umanizzati; in altre, spiccano personaggi irrazionali e divertenti, oppure accostamenti implausibili. Spesso sono chiamati in causa amici e intellettuali a cui Burchiello sottopone domande irriverenti; in bilico tra il paradosso e la soluzione oscena, gli indovinelli "alla burchia" propongono una visione disincantata e ironica della letteratura.

The article focuses on Burchiello's lyrics, which are based on the enigma and its many forms and types: some sonnets describe bizarre situations, animals and humanized objects; others sonnets show irrational and amusing characters, or implausible combinations. Burchiello often involves friends and intellectuals, to whom he submits irreverent questions; poised between the paradox and the obscene solution, the riddles "alla burchia" propose a disenchanting and ironic vision of literature.

Burchiello, enigma, indovinelli, letteratura comica, Firenze.

1. *Legeris inde nihil?*

Per «enigma» nel Medioevo si intende un «discorso generalmente breve e conciso, il cui stile oscuro e allusivo, ricco di simboli e di metafore, affida all'abilità dell'interprete la comprensione del significato nasco-

sto»¹. Dante, per esempio, parla di «narrazion buia» e di «enigma forte» nel canto XXXIII del *Purgatorio*, allorché Beatrice prospetta l'arrivo imminente del «cinquecento diece e cinque» (vv. 43, 46, 50)². I primi commentatori, sulla scorta di Isidoro di Siviglia (I 37, 26: *aenigma est quae stio obscura, quae difficile intelligitur nisi aperiatur*³), spiegano il termine «enigma» impiegato nella *Commedia* come «profezia scura a intendere» e «sermone oscuro»⁴.

Ora, l'enigma diventa una risorsa comica preziosa per le poesie di Burchiello⁵: le sue rime si caratterizzano frequentemente per l'ambiguità del messaggio, che punta a una decisa sperimentazione⁶. Benché la critica abbia provato l'inesattezza della categoria del *nonsense* assoluto per descrivere la produzione del poeta⁷, appare evidente la strategia volta a sorprendere i lettori grazie all'ausilio di soluzioni inedite; sicché, l'irrisione che Burchiello applica alla letteratura alta e ai verseggiatori pedanti del suo tempo si esplica in un enigma curioso⁸.

¹ Z. VERLATO, *Enigma*, in *Tesoro della Lingua italiana delle Origini*, fondato da P.G. Beltrami e diretto da P. Squillacioti, Istituto CNR - Opera del Vocabolario Italiano, Firenze 2006, § 1. Il TLIO è consultabile all'indirizzo tlio.ovi.cnr.it/TLIO.

² Si cita da DANTE ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, Mondadori, Milano 1966-1967.

³ ISIDORUS HISPALENSIS, *Etymologiarum sive Originum libri XX*, I, ed. by W.M. Lindsay, Clarendon Press, Oxford 1911.

⁴ Citiamo dal IACOMO DELLA LANA, *Commento alla Commedia*, a cura di M. Volpi, Salerno Editrice, Roma 2010 e dall'*Ottimo commento alla Commedia. Purgatorio*, II, a cura di G.B. Boccardo, M. Corrado, V. Celotto, Salerno Editrice, Roma 2018.

⁵ Domenico di Giovanni (detto il Burchiello) nasce a Firenze nel 1404. Esercita la professione di barbiere in città sino al 1434, anno in cui è costretto a fuggire dai creditori. Si trasferisce così a Siena e nel 1439 sconta alcuni mesi di prigionia, perché impossibilitato a pagare i debiti. Infine, soggiorna a Roma dal 1443, dove muore sei anni dopo. È ritenuto l'esponente principale della poesia «alla burchia»: l'espressione, da cui deriva l'appellativo stesso Burchiello, allude al movimento irregolare dei burchi (le barche del trasporto merci), come propone A. PARENTI, *Sul soprannome Burchiello*, «Lingua nostra», 2017, LXXVIII, pp. 9-21. Sulla vita dello scrittore si rimanda, tra tutti, a G. PATRIZI, *Domenico di Giovanni detto il Burchiello*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XL, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1991, pp. 621-625.

⁶ In merito, si veda il profilo sintetico di G. TELLINI, *Rifare il verso. La parodia nella letteratura italiana*, Mondadori, Milano 2008, pp. 19-22.

⁷ Cfr. almeno M. ZACCARELLO, *Schede esegetiche per l'enigma Burchiello*, in «*La fantasia fuor de' confini*». *Burchiello e dintorni a 550 anni dalla morte (1449-1999)*. Atti del Convegno (Firenze, 26 novembre 1999), a cura di M. Zaccarello, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2002, pp. 1-34; Id., *Off the Paths of Common Sense: from the Frottola to the "per motti" and "alla burchia"*, in *Nonsense and Other Senses: Regulated Absurdity in Literature*, ed. by E. Tarantino, C. Caruso, Cambridge Scholars Press, Newcastle 2009, pp. 89-116 e G. CRIMI, *L'oscura lingua e il parlar sottile. Tradizione e fortuna del Burchiello*, Vecchiarelli, Manziana 2005.

⁸ Il tema diventa centrale nel XVI secolo: cfr. A. STÄUBLE, *Parlar per lettera: il pedante*

L'alto tasso di enigmaticità delle poesie di Burchiello è avvertito già dai contemporanei, i quali rimangono colpiti dagli strumenti adottati dallo scrittore per suscitare spaesamento⁹. I componimenti del poeta, che vantano una clamorosa fortuna¹⁰, sono così il risultato di una comunicazione non sempre limpida: i noti epigrammi degli umanisti Cristoforo Landino (*plurima mitto tibi tonsoris carmina Burchi; / haec lege. Sed quid tum? Legeris inde nihil*) e Leonardo Dati (*Burchius, qui nihil est, cantu tamen allicit omnes; / esto parasitus vatibus Etruriae*) risultano concordi nella loro valutazione¹¹. In più, gli epigoni di Burchiello restano affascinati dalla sua scrittura: ad esempio, il poeta di corte Bernardo Bellincioni invia all'oratore fiorentino Francesco Guasconi un sonetto dal chiaro *incipit* (vv. 1-2: «io vi mando un sonnetto burchielesco, / che de l'enigma alquanto è foderato»)¹².

Dunque, alcuni testi mirano a descrivere situazioni strampalate, in cui vengono umanizzati animali e oggetti, mentre i personaggi sono colti in azioni assurde; in altri, spiccano ipotesi irrazionali e divertenti, oppure accostamenti implausibili. Sono poi chiamati in causa amici e intellettuali, ai quali Burchiello sottopone domande e indovinelli irriverenti, in bilico tra il paradosso e la soluzione oscena¹³.

Pertanto, l'enigmaticità del poeta è frutto di una strategia, che crea una sorta di stallo comunicativo: l'adesione dello scrittore alla letteratura

nella commedia del Cinquecento e altri saggi sul teatro rinascimentale, Bulzoni, Roma 1991 e M.C. FIGORILLI, *Meglio ignorante che dotto. L'elogio paradossale in prosa nel Cinquecento*, Liguori, Napoli 2008.

⁹ Il poeta Anselmo Calderoni al sonetto LXXXVIII 10 del *corpus* burchiellesco definisce «fantasia» l'inesauribile capacità creativa di Burchiello. Da qui in avanti si cita da *I sonetti del Burchiello*, a cura di M. Zaccarello, Einaudi, Torino 2004.

¹⁰ Le rime di Burchiello sono tramandate da undici incunaboli e da trentasei manoscritti quattrocenteschi (oltre cento, se includiamo i codici che riportano almeno una poesia). I risultati della *recensio* sono esposti ne *I sonetti del Burchiello. Edizione critica della vulgata quattrocentesca*, a cura di M. Zaccarello, Commissione per i testi di lingua, Bologna 2000.

¹¹ CRISTOFORO LANDINO, *Carmina omnia*, a cura di A. Perosa, Olschki, Firenze 1939, p. 79; i versi di Dati sono trascritti in GIOVAN MARIO CRESCIMBENI, *Comentari*, II, Basegio, Venezia 1730, p. 255.

¹² BERNARDO BELLINCIONI, *Rime*, Mantegazza, Milano 1493 (ISTC ib00303000), c. L 7^v. Come «enigma» sono rubricati anche alcuni sonetti burchielleschi del poeta di fine Quattrocento Antonio Cammelli, detto il Pistoia: cfr. le cc. 15^v-15^r e 19^r del ms. H 223 inf. della Biblioteca Ambrosiana di Milano; la digitalizzazione del codice è disponibile al sito <<https://ambrosiana.comperio.it/opac/detail/view/ambro:catalog:59351>> (ultima visualizzazione il 17 ottobre 2023).

¹³ La differenza tra indovinello ed enigma non è sempre netta nel Medioevo: la critica moderna tende ad attribuire una connotazione colta all'enigma e una componente più scherzosa all'indovinello. Per uno sguardo d'insieme, si rinvia a E. COOK, *Enigmas and Riddles in Literature*, Cambridge University Press, Cambridge 2006.

comica prevede però un lettore consapevole (talvolta in corrispondenza diretta con lui). Insomma, viene superata la letteratura più vieta e convenzionale con altre convenzioni, quelle della parodia e dell'enigma, che pretendono una conoscenza avvertita delle poesie sottoposte a riuso. L'operazione messa in campo appare un passatempo raffinato: non a caso, l'enigma si fonda sull'idea che si possa arrivare alla conoscenza solo tramite un percorso difficile¹⁴.

2. Questione di *elocutio*

Occorre concentrare l'attenzione sulle modalità stilistiche e retoriche che punteggiano gli enigmi di Burchiello. Innanzitutto, possiamo classificare l'enigmaticità del poeta in due diverse categorie, complementari e interconnesse tra loro: (a) l'enigma viene concepito come espediente letterario oscuro e incomprensibile; (b) l'enigma assurge a *lusus* privato, che sfida le regole costitutive e le classificazioni canoniche dell'indovinello.

Senza alcuna pretesa di esaurire un argomento tanto vasto, proponiamo qualche esempio, utile a saggiare la complessità dell'*elocutio* burchiellesca¹⁵. La prima categoria di enigma che abbiamo individuato fa leva su un'ampia gamma di tecniche e di situazioni comiche, che restituiscono l'immagine di un universo caleidoscopico. Nel sonetto II queste componenti coesistono nel medesimo tratto:

I' vidi un dì spogliar tutte in farsetto
 le noci e rivestir d'altra divisa,
 tal che ' fichi scoppiavan delle risa,
 ch'i' non ebbi giamai maggior diletto.
 Poi fra ora di cena et irsi a letto
 vidi cicale e granchi in Val di Pesa,
 e molti altri sbanditi dalla 'Ncisa
 che fabbricavano aria in sun un tetto.

¹⁴ Sull'argomento vanno visti P. ZUMTHOR, *Langue, texte, énigme*, Éditions du Seuil, Paris 1975, e G. POZZI, *La parola dipinta*, Adelphi, Milano 1981.

¹⁵ Nell'analisi facciamo tesoro delle indicazioni di metodo di C. GIUNTA, *A proposito de «I sonetti del Burchiello»*, a cura di Michelangelo Zaccarello (Torino, Einaudi 2004), «Nuova rivista di Letteratura italiana», 2004, VII, pp. 461-473: 469: «[L]a ricerca di un significato nascosto al di sotto della superficie dei testi non mi sembra una buona strategia, o lo è di rado, perché le poesie di Burchiello favoriscono per la loro stessa natura – per l'inventività verbale, per la labilità dei nessi logici, per l'oscurità delle allusioni alla realtà contemporanea – le letture plurivoche, e avrebbero bisogno, perciò, di un commento il più possibile asciutto e controllato, che dica ciò che è sicuro ma limiti al massimo le speculazioni sul possibile o sul probabile».

Molti aretini andavano in Buemia
 per imparare a favellare ebraico,
 nel tempo che l'aceto si vendemia:
 l'uno era padovano e l'altro laico,
 ma venne lor sì fatta la bestemia
 che ne fu presi più di cento al valico;
 e però il musaico
 non ci s'impasta più, perché in Mugnone
 vi si fa troppo cacio di castrone.

Il testo risulta abbastanza perspicuo, se esaminiamo a fondo l'espressione iniziale «i vidi», replicata ai vv. 5-6: come è stato ipotizzato in modo condivisibile¹⁶, Burchiello, quando usa la locuzione, fa il verso alle *visiones* medievali. L'insieme degli animali bizzarri, degli oggetti e delle azioni illogiche trova una certa coerenza all'interno di un contesto onirico¹⁷. L'enigmaticità non sembra tanto l'effetto di un linguaggio pirotecnico, di un'*inventio* caotica, quanto un meccanismo sottile e ben calibrato, che punta a riscrivere gli schemi di pensiero comuni e le impostazioni culturali più scontate: Burchiello, allora, deforma la scena di cui è protagonista in una dimensione straniante¹⁸.

Tuttavia, non giova fermarsi alla superficie, in quanto si può intuire, comunque, una parte delle combinazioni e dei significati velati del sonetto. Infatti, la prima quartina si focalizza sull'allegria dell'io poetico dopo aver visto sgusciare le noci¹⁹, i cui gherigli vengono impiegati come ripieno per farcire i fichi secchi. Il v. 3, con «scoppiavan delle risa», si riferisce all'apertura del frutto, che ricorda visivamente una bocca aperta, mentre i filamenti interni rappresentano i denti²⁰. Nelle rime di Burchiello non è strano imbattersi in descrizioni analoghe²¹: sorprende, però, la modalità

¹⁶ Si veda C. GIUNTA, *A proposito*, cit., pp. 457-458 e G. CRIMI, *L'oscura lingua*, cit., pp. 18-19.

¹⁷ L'utilizzo è frequente: cfr. V 9 e 15; VI 12 e 15; IX 12; X 15; XVI 2; XXIII 12; XXVI 9; XLVII 9; XCVI 3; CXLVI 3; CLII 3.

¹⁸ I sonetti di Burchiello iniziano con il pronome «io» anche a LXX; LXXII; XCVII; CLXII e CLXXXVII.

¹⁹ Il «farsetto» nel Medioevo è un indumento foderato. Nondimeno, l'espressione «spogliarsi in farsetto» significa «privarsi di ogni bene»; quindi, nel caso delle noci, è da intendere come «togliere il guscio». Cfr. M. GIULIANI, *Farsetto*, in *Tesoro della Lingua*, cit., 2006, § 1. 1. 1.

²⁰ Per questa interpretazione si vedano *I sonetti del Burchiello*, cit., p. 5 e G. CRIMI, *Burchiellerie. In margine ad un'edizione commentata dei sonetti del Burchiello*, «Letteratura italiana antica», 2007, VIII, pp. 363-380: 365.

²¹ Es. CLXXI 12-14: «ogni castagna in camicia, e in pelliccia / scoppia e salta pel caldo e fa «tritacche», / nasce in mezzo del mondo in cioppa riccia».

enigmatica e mai diretta con la quale si sviluppano racconti di gesti semplici e quotidiani²².

La seconda quartina si basa su tre circostanze molto connotate: lo scrittore propone accostamenti dissonanti (in Val di Pesa non mancano le cicale²³, che però non vivono nello stesso habitat dei granchi²⁴); espone cortocircuiti logici²⁵; infine, raggiunge la vetta dell'incongruenza con il verso «fabbricavano aria in sun un tetto». Non bisogna, a ogni buon conto, svelare alcun codice esoterico, perché Burchiello esprime, in modo vivido, un'azione inutile e goffa: in effetti, anche a VI 17 le anguille sono prese alla sprovvista mentre «'mbottavan nebbia». L'operazione burchiellesca non richiede tanto la decodifica di ogni singolo passaggio, quanto la comprensione generale del sonetto, che si serve di immagini, di figure retoriche e di combinazioni astruse. Insomma, non si può afferrare sempre la *parole* di Burchiello, così soggettiva da comunicare solo con sé stessa, ma si possiede certo la facoltà di ricostruire la *langue* dei componimenti e il loro senso complessivo.

Anche le terzine non sfuggono a questo sistema così farraginoso e, nel contempo, implacabile: gli aretini, spesso dipinti nelle rime come sciocchi (es. III 3 e XXXI 2), sono protagonisti di un'altra scena singolare, giacché, durante il periodo di vendemmia dell'aceto, partono per la Boemia²⁶, dove studieranno la lingua ebraica. In Burchiello il liquido è associato sovente a situazioni comiche: per esempio, gli scombinati personaggi del sonetto XXXI si dichiarano «vagli» di «aceto dolce» e di «finocchio forte», con probabile inversione dei due aggettivi (vv. 7-8)²⁷; al CLXXV un «senatore» rimane lucido grazie all'aceto ed evita così di essere responsabile della rovina di Orvieto (v. 9). Non è tuttavia da escludere che il riferimen-

²² Ad esempio, a XXVIII 9 si legge che «le ciriege avëan fatto l'uova», cioè erano state mangiate e ridotte ormai ai soli noccioli.

²³ Il clima comico poggia sulla dabbenaggine conclamata degli abitanti del contado: cfr. in merito G. CRIMI, *L'oscura lingua*, cit., pp. 303-305.

²⁴ Si veda parimenti XXXIX 3: «dossi di granchi e pance di ranocchi».

²⁵ Gli «sbanditi» non provengono certo da Incisa in Val d'Arno: semmai, il borgo è meta di politici confinati da Firenze. Si ricordi che la famiglia di Petrarca, dopo l'allontanamento del padre Petracco dalla città nel 1301, soggiorna per alcuni anni proprio a Incisa. Cfr. *Lettere familiari*, I 1; *Lettere senili*, X 2 e XIII 3.

²⁶ È ricorsivo il passaggio imprevedibile da una località toscana a una remota: vd. CI, là dove si passa dalla senese «fonte Branda» al «mar Rosso» (vv. 3 e 5). La soluzione è già in Orcagna: CXCv (vv. 3-4: «e l'ampolla di Napoli s'è rotta / perché in Mugel si fanno le scodelle»). Sulla poesia di Orcagna, precursore della letteratura «alla burchia», intervengono M. CURSIETTI, *Alle radici della poesia burchiellesca. L'Orcagna pittore e lo Za buffone*, «La parola del testo», 2002, VI, pp. 109-122, e F. CARBONI, *L'Orcagna e il Frusta*, «Cultura neolatina», 2009, LXIX, pp. 111-165.

²⁷ Su questa particolare tecnica si sofferma M. ZACCARELLO, *Schede*, cit., pp. 12-15.

to alla vendemmia si colleghi ai fichi secchi per precisare la collocazione temporale del sonetto (fine estate – inizio autunno)²⁸. Si osservi poi che nel Quattrocento l'Università Carolina di Praga si avvia a un progressivo declino²⁹. In più, la Boemia, ancorché frequentata da una discreta comunità ebraica³⁰, non è affatto una meta sicura³¹, perché il paese nel primo ventennio del XV secolo risulta sconvolto dalla feroce guerra tra Sigismondo di Lussemburgo e gli hussiti, che inizia nel 1420 con la Crociata indetta da Martino V³²: ancora una volta siamo di fronte a un'azione insensata, che rischia, per giunta, di diventare molto pericolosa. Sembra quasi che la *visio* si tramuti in un incubo sempre più inquietante: i vv. 13-14 forniscono un indizio ulteriore a riguardo («ma venne lor sì fatta la bestemia [*scil. «maledizione»*] / ne fu presi più di cento al valico»)³³.

La coda presenta, di nuovo, una situazione irrazionale, del tutto svincolata dai passi precedenti: nondimeno, la congiunzione conclusiva («però») sembrerebbe volta a chiudere un ragionamento serrato. Pure la sintassi contribuisce a sovvertire qualsiasi piano di natura argomentativa³⁴: il testo, come nei versi precedenti, fa cenno a un gesto inconsulto. In più, gli Ufficiali del musaico, che vigilano sulle opere d'arte della Chiesa di san Giovanni a Firenze, hanno smesso di produrre sostanze appiccicose, poiché ormai sul fiume Mugnone, famoso per le imprese farsesche di Calandrino (*Decameron* VIII 3), si trova in eccedenza un vischioso cacio di castrone (ovino castrato). Il riferimento mordace richiama circolarmente

²⁸ Cfr. XIII 3-4, che fonde lo spazio e il tempo in un unico contesto alternativo: «ballavan tutti al suon di Chirintana / fra Mugnone e settembre in una valle». Dopo la vendemmia sono ambientati pure i sonetti LXXXII 2; CCX 12 e CCXXI 8.

²⁹ Nel 1419 sono sciolte le Facoltà di Teologia e di Diritto e si riduce, perciò, notevolmente il numero dei docenti e degli studenti; inoltre, tra il 1417 e il 1430 non vengono rilasciati più diplomi. Cfr. K. HILGENREINER, *University of Prague*, in *Catholic Encyclopedia*, XII, ed. by C.G. Herbermann et al., Robert Appleton company, New York 1913, pp. 342-344.

³⁰ M. TISCHLER, *Böhmische Judengemeinden 1348-1519*, in *Die Juden in den Böhmischesen Ländern*, hrsg. von F. Seibt, Oldenbourg, München-Wien 1983, pp. 37-56.

³¹ Il tema è, di per sé, tipico della letteratura comica: cfr. VIII 17 («le civette studiano in gramatica») e LXXXI 1 («questi ch'andaron già a studiare Àthene»). L'ipotesi più importante per lo sviluppo del motivo è il poemetto *Lo studio di Atene* dello Za (1411-1412).

³² T. FUDGE, *The Crusade Against Heretics in Bohemia, 1418-1437: Sources and Documents for the Hussite Crusades*, Ashgate, Aldershot 2002.

³³ Situazioni cariche di inquietudine non mancano nei sonetti: si pensi al X, su cui si rinvia a M. BOSISIO, *Qualche nuova ipotesi su «Nominativi fritti e mappamondi» di Burchiello*, «L'Ellisse. Studi storici di letteratura italiana», 2019, XIV, pp. 9-26.

³⁴ Sulla questione si vedano D. POGGIOLLALI, *Dalle acque ai nicchi. Appunti sulla lingua burchiellesca*, «Studi di lessicografia italiana», 2003, XX, pp. 59-126: 98-118 e CRIMI, *L'oscura lingua*, cit., pp. 46-53.

le assurdità dei versi 6-8 e 9-10: l'enigma esibisce, in ogni caso, gli elementi che consentono una decodificazione soddisfacente.

L'illusionismo logico governa altresì il sonetto IV:

Se ' cappellucci fussin cavalieri
 e ' tegoli lasagne imbullettate,
 piagner vedresti insieme le giuncate
 per la fortuna che hanno i broccolieri;
 ma e' ci de' venir domani o ieri
 gran quantità di bugnole intarlate
 cariche di lupini e di granate:
 però son rinviliati gli sparvieri.
 La cupola di Norcia andando al fresco
 riscontrò una nave di frasconi
 che gli usciva il cervel pel guidalesco;
 et io ne so parlar perché i melloni
 m'apigionaron vie l'altr'ieri un pesco
 ch'era pieno di nidi di starnoni.
 Guarti dagli acquazzoni,
 perché a monte Morello è un vicario,
 che fa ragion secondo il calendario.

Notiamo, a tutta prima, connessioni schizofreniche, al limite dell'*adynaton*³⁵, che non intrattengono alcun rapporto con il reale³⁶; nel sonetto salta, già dall'inizio, qualsiasi vincolo di causa-effetto, di principio di non contraddizione³⁷. Dal punto di vista grammaticale, il testo si apre con un periodo ipotetico articolato, che prevede una doppia protasi (vv. 1-3)³⁸; il complemento di causa giustifica poi l'apodosi al v. 3; seguono un'avversativa ai vv. 5-7 e³⁹, in stretta relazione con essa, una conclusiva, che chiude

³⁵ D. POGGIOGALLI, *Dalle acque ai nicchi*, cit., pp. 122-123.

³⁶ Un antecedente del gusto "alla burchia" va rintracciato in alcune rime di Franco Sacchetti (es. *Nasi cornuti e visi digrignati* ed *Era Fetonte ne la somma gloria*): il codice Ashburnham 574 della Biblioteca Laurenziana antepone ai due testi una rubrica, «sonetto [...] per motti», che sintetizza il loro aspetto desultorio. Cfr. FRANCO SACCHETTI, *Il libro delle rime*, a cura di F. Brambilla Ageno, Olschki-University of Western Australia Press, Firenze-Perth 1990.

³⁷ Si noti l'*hysteron proteron* dell'espressione «doman o ieri»: locuzioni ossimoriche affini si registrano a VI 3 («ier mattina presso a sera») e a XCIX 1 («a meza notte, quasi in sulla nona»).

³⁸ Si veda in merito G. CRIMI, *L'oscura lingua*, cit., pp. 50-51.

³⁹ Come nel *Canzoniere*, I, l'avversativa è sovente impiegata in Burchiello dopo una pausa forte, nel passaggio da una strofa all'altra: cfr. IV 5; XIII 5; XIII 12; XXII 15; XXIV 9; XXVII 12; XXXIX 12; XLIII 9 e 12; L 12; C 12; CXXXI 5; CXXXII 5; CXXXV 5; CL 9; CLI 15; CLIII 5; CLXIII 12; CXCX 12 e CCXII 12.

le quartine⁴⁰. Le terzine, invece, sono occupate dal racconto di un episodio particolare (vv. 9-11), da cui l'io poetico sembrerebbe trarre un utile insegnamento ai vv. 12-14; da ciò discende il consiglio del v. 15, avvalorato da una causale⁴¹. Ebbene, l'apparente acribia argomentativa non è affatto al servizio di una situazione verosimile, né tantomeno della coerenza semantica. È probabile, a prescindere dal senso, che Burchiello intenda proporre una parodia dei sapienti⁴², i quali formulano ipotesi sofisticate mediante ragionamenti sillogistici e dispensano le loro raccomandazioni su basi squisitamente razionali⁴³.

Quindi, una parafrasi letterale delle due quartine potrebbe essere la seguente: «Se i cappelletti fossero cavalieri e i recipienti per la cottura del cibo (“tegoli”⁴⁴) lasagne con i chiodi (“imbullettati”⁴⁵), vedresti piangere insieme i cestelli di giunco [dove si faceva scolare il latte rappreso per produrre la ricotta] a causa della sfortuna che hanno gli scudi (“broccoli”⁴⁶); ma ci deve arrivare, domani o ieri, una grande quantità di ceste rotonde piene di tarli (“brugnoles intarlate”) e cariche di lupini e di melagrane (“granate”⁴⁷): perciò è diminuito il prezzo (“son rinviati”) degli sparvieri». Non solo il poeta si scaglia contro i dotti, ma, contemporaneamente, sembrerebbe portare in scena un rovesciamento del tema carnevalesco del Paese di Cuccagna, in cui tutto si trasforma in cibo, le vivande gustose crescono sugli alberi e il vino scorre a fiumi⁴⁸. Sicché, l'inizio del

⁴⁰ Sul ruolo straniante delle conclusive, che occupano di preferenza i versi cruciali dei sonetti di Burchiello, interviene D. POGGIOGALLI, *Dalle acque ai nicchi*, cit., pp. 100-105.

⁴¹ Le causali accentuano frequentemente un nesso paradossale (es. XXXIII 17), esaltano accostamenti linguistici funambolici (es. CXXX, 10-11), descrivono una situazione criptica (es. XXVI, 4).

⁴² Sull'argomento, cfr. M. ZACCARELLO, *Indovinelli, paradossi e satira del saccente: “naturale” e “accidentale” nei «Sonetti» del Burchiello*, «Rassegna europea di letteratura italiana», 2000, XV, pp. 111-127.

⁴³ Si veda anche il finale emblematico del sonetto XX 15-17: «guardatevi gottosi / di non mangiar ciriegie in di oziachi, / perché fanno l'uscita, e 'l mal de' bachi».

⁴⁴ Per questa accezione, si rinvia a S. RAVANI, *Tegolo*, in *Tesoro della Lingua*, cit., 2011, § 2.

⁴⁵ Cfr. L. MORLINO, *Imbullettato*, in *Tesoro della Lingua*, cit., 2013, § 1.

⁴⁶ Si veda R. CELLA, *Bocoliere*, in *Tesoro della Lingua*, cit., 2000, § 1.

⁴⁷ I «lupini» non mancano nelle rime di Burchiello con evidenti risvolti beffardi: a XL-VII 6 sono detti «amari», contrariamente al loro gusto dolce.

⁴⁸ Il pensiero va al Calandrino di *Decameron*, VIII 3, 9, che crede nell'esistenza della terra di Bengodi, «nella quale si legano le vigne con le salsicce e avevansi un'oca a denario e un papero giunta; e eravi una montagna tutta di formaggio parmigiano grattugiato, sopra la quale stavan genti che niuna altra cosa facevano che far maccheroni e raviuoli e cuocerli in brodo di capponi, e poi gli gittavan quindi giù, e chi più ne pigliava più se n'aveva; e ivi presso correva un fiumicel di vernaccia, della migliore che mai si bevve, senza avervi entro gocciola d'acqua». Si cita da GIOVANNI BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di A. Quondam, G. Alfano, M. Fiorilla, Rizzoli, Milano 2013.

sonetto prospetta una sorta di calamità apocalittica, esposta tramite una *enueg* drammatica:⁴⁹ le pietanze si modificano in simboli militari e oggetti di uso quotidiano, mentre la frutta e i legumi vanno perduti per colpa dei tarli. Nondimeno, al mercato, il prezzo degli sparvieri, utilizzati per la caccia, non aumenta, come prevedibile, anzi diminuisce paradossalmente⁵⁰.

Si aggiunga che la riscrittura del genere del *plazer* è suggerita da sonetti come il LII di Simone de' Prodenzani (1351-1438):

Tortelli in scudella e bramangieri,
suppa francesca, lasagnia e 'ntermesso,
raviuoli prima e poi ci venne el lessò:
polli sommate, cinghiale e' pevieri,
poi caprioli e lepori in civieri,
tordi, piccioni, starne arrosto apresso,
con vin vermegli et aranci con esso,
poi parmigiane, tartare e pastieri.
Bianchi savori, verdi e camellini,
composta, ulive concie qui si pone,
per far nostri apititi aguççi e fini;
pere cotte e treggia quivi sone,
uva passarmelle appie e nociellini,
poi anasi confetti e 'l ciantellone⁵¹.

Non è poi da escludere che Burchiello rivisitò i componimenti di fine Trecento sulla natura della frutta, che a Firenze venivano recitati dai canterini presso le mense dei magistrati del Comune. Si pensi al capitolo ternario *Chari signor, po' che cenato auete* di Pietro Viviani e alla canzone *O be' signior, poi che mangiato auete* di Benuccio da Orvieto, di cui riportiamo i vv. 16-22 della seconda stanza⁵²:

⁴⁹ Si veda M. ZACCARELLO, *Una forma istituzionale della poesia burchiellesca: la ricetta medica, cosmetica, culinaria tra parodia e nonsense*, in «Nominativi fritti e mappamondi». *Il nonsense nella letteratura italiana*. Atti del Convegno di Cassino (9-10 ottobre 2007), a cura di G. Antonelli, C. Chiummo, Salerno Editrice, Roma 2009, pp. 47-64.

⁵⁰ Invece, a CXXXV 17, a CI 12 e a CII 15-17 l'io poetico si meraviglia per il costo elevato delle «fave», delle «gru» e, con maggiore venatura comica, delle «farfalle». Si noti che l'informazione è spesso fornita alla fine del componimento, senza alcuna relazione con i ragionamenti precedenti.

⁵¹ SIMONE DE' PRODENZANI, *Rime*, a cura di F. Carboni, Vecchiarelli, Manziana 2003.

⁵² Citiamo da F. NOVATI, *Le poesie sulla natura delle frutta e i canterini del comune di Firenze nel Trecento*, «Giornale storico della letteratura italiana», 1892, XIX, pp. 55-79: 76. Sull'argomento è tornato più di recente P. Rosso, *Tra immagine e testimonianza. La frutta nella letteratura tardomedievale e umanistica*, in *Le parole della frutta. Storia, saperi, immagini tra Medioevo ed età contemporanea*, a cura di I. Naso, Zamorani editore, Torino 2012, pp. 185-208.

Di fichi e d'uee il primo [*scil.* «paniere»] è cholmo e pieno,
 di pere e mele (son pur testè cholte);
 chotognie anchor ci à molte,
 ciederni e muse che par un diletto;
 fraue e more chon esse son raccholte,
 sorbe dure e mature acholte in fieno
 da non venir mai meno.

Ora, passiamo all'esame delle terzine di *Se ' cappellucci fussin cavalieri*: al v. 9, con «Cupola di Norcia», forse si intende, per metafora, una persona corpulenta e sudata,⁵³ la quale si imbatte in una «nave di frasconi», mentre cerca refrigerio (v. 10).⁵⁴ In questo passaggio prevale il gusto per il bisticcio («fresco» – «frasconi»),⁵⁵ che distingue molte poesie burchiellesche:⁵⁶ la somiglianza fonica motiva talora accostamenti impossibili da spiegare con il semplice ausilio della coerenza logica⁵⁷. Al misterioso e ridicolo personaggio «usciva il cervel pel guidalesco»⁵⁸, cioè «il cervello gli usciva dalla testa per il dolore, causato da una piaga» (v. 11)⁵⁹. Burchiello, inoltre, tende a rappresentare contesti assolutamente privi di ogni consequenzialità interna: infatti, afferma di conoscere quello che è capitato alla «Cupola di Norcia» per averlo sentito raccontare in circostanze del tutto sconclusionate⁶⁰. Dunque, il giorno precedente i «melloni» del v. 12, da interpretare come “uomini sciocchi”⁶¹, hanno affittato al personaggio un

⁵³ G. CRIMI, *L'oscura lingua*, cit., pp. 350-351 richiama in proposito una lettera di Luigi Pulci, in cui viene descritta «cupola di Norcia, anzi [...] montagna di sugna» la principessa bizantina, Zoe Paleologina.

⁵⁴ Si noti, ovviamente, che nei pressi di Norcia non si trova alcuno sbocco sul mare o un fiume: ciò avvicina il passo a CXLVII 5, là dove sono evocati i «pescator di Fiesole», e a I 7-8, che sviluppa il tema parodico dell'imbarcazione («una galea carica d'impiastri / per guarir del catarro a Monte Albano»).

⁵⁵ Il «frascone» è un ramo robusto; nondimeno, il termine non è estraneo al linguaggio gergale, giacché, in senso lato, significa «discorso vano». Si veda E. PICCHIORRI, *Frascone*, in *Tesoro della Lingua*, cit., 2010, § 2.

⁵⁶ Si veda a proposito L. AVELLINI, *Metafora «regressiva» e degradazione comica nei sonetti del Burchiello*, «Lingua e stile», 1973, VIII, pp. 291-319.

⁵⁷ Cfr. su tutti CXLVIII 9-11: «gallina cappelluta senza cresta, / conoscer non si può quand'è castrata, / se non l'è fatta la terza richiesta».

⁵⁸ Il «guidalesco» risulta la «piaga che si forma sul dorso del cavallo a causa dell'attrito dei finimenti», cfr. L. MORLINO, *Guidalesco*, in *Tesoro della Lingua*, cit., 2014, § 2.

⁵⁹ L'espressione si può associare a IX 4 («gli esce lor la milza pegli orecchi»); però, visto il contesto militare del sonetto, è possibile che «cervella» alluda per metonimia alla «cervelliera» («elmetto») come a LXXII 6 («non veggendo né occhi [*scil.* “corazza”] né cervella»).

⁶⁰ Si osservi che, a dispetto della natura paradossale dei sonetti, Burchiello tende spesso a presentarsi quale personaggio all'interno delle sue rime. Si pensi solo a X 6 e 10 («et io risposi» e «m'hanno posto l'assedio»).

⁶¹ Cfr. la nota a *I sonetti del Burchiello*, cit., p. 8.

pesco, che risulta pieno di nidi di starnoni. La stupidità dei «melloni» appare conclamata, perché le starne, o pernici grigie, sono considerate pregiatissime nel Medioevo⁶². Il tema del cibo, che collega tramite una linea sottile le terzine alle quartine, giustifica il possibile incontro tra la vorace «Cupola di Norcia» e il poeta, ben fornito di carni appetitose in una stagione, peraltro, di angosciante penuria.

Il sonetto termina con un invito ridicolo ai lettori: Burchiello si raccomanda di prestare attenzione ai temporali, giacché sul monte Morello – rilievo di poco più di 900 metri a nord di Firenze⁶³ – opera un magistrato, pronto a esercitare le sue funzioni in modo arbitrario. Appare del tutto enigmatico il legame tra la paura delle precipitazioni atmosferiche e le scelte inique del personaggio in questione⁶⁴. Il significato risulta davvero nebuloso, anche se non è necessario chiarire ogni singolo passaggio, talora volutamente inattingibile, bensì comprendere il senso globale del discorso proposto: ebbene, il poeta, grazie a un ingegnoso cortocircuito tra logica e grammatica, tra realtà e finzione, sembra esibire un doppio rifacimento, che colpisce la dottrina dei sedicenti uomini di cultura e la rappresentazione popolare del Paese di Cuccagna. Il cibo, uno degli argomenti principali delle rime di Burchiello, funge da elemento guida⁶⁵: nelle quartine, viene descritta una scarsità allarmante di alimenti, laddove, nelle terzine, l'io poetico stesso dimostra di possedere viveri in abbondanza.

Il senso dell'operazione risulta meno aleatorio, se accostiamo il sonetto al CXCVI, che riprende la struttura di *Se ' cappellucci fussin cavalieri*:

Se ' tafani che tu hai alla cianfarda,
mellon da seme, fussino zaffini,
e non stimando que' che son piccini,
tu faresti allo stato qualche giarda.
Dalle bertucce quanto puoi ti guarda,
ch'elle son vaghe di que' granchiolini,
e tu pur troppo spesso la sciorini

⁶² G. ZARRA, *Starna*, in *Tesoro della Lingua*, cit., 2018, § 1. 1.

⁶³ La montagna è evocata in un contesto comico da frate Cipolla in *Decameron*, VI 10, 46 («e per ciò che io liberamente gli feci copia delle piagge di Monte Morello in volgare e d'alquanti capitoli del Caprezio, li quali egli lungamente era andati cercando, mi fece egli partefice delle sue sante reliquie») e poi da Maso a VIII 3, 19 («ma ècci di questi macigni sì gran quantità, che appo noi è poco prezzata, come appo loro gli smeraldi, de' quali v'ha maggior montagne che Monte Morello, che rilucon di mezzanotte vatti con Dio»).

⁶⁴ L'argomento non è estraneo alle poesie di Burchiello: a LXXXII 16-17 lo scrittore chiede al destinatario di fare sacrifici in onore di Apollo per non aver fatto piovere.

⁶⁵ Sul tema è d'obbligo il rinvio a P. CAMPORESTI, *Il paese della fame*, il Mulino, Bologna 1978.

per accendere il fuoco, alla tua Narda.
 Se 'l tu gattuccio vede Bartolino
 andare a zonzo senza vangaiuole,
 e' crederrà ch'e' sia un topolino,
 però coperto omai portar si vuole,
 che tu se' pur fuor di bambolino,
 che sta' la state al rezo e 'l verno al sole.
 O che sciocche parole
 son queste, Babbuasso, ch'io ti dico,
 che indarno âmunirti m'affatico.

Il testo si fonda sullo stesso schema del IV, giacché i due periodi ipotetici, variamente sviluppati ai vv. 1-4 e 9-14, portano a una conclusione nella quale si dovrebbe dare un consiglio. In *Se ' cappellucci fussin cavalieri* il poeta sembra effettivamente fornire al lettore un aiuto, ancorché strampalato; invece, in *Se ' tafani che tu hai alla cianfarda* l'io poetico desiste da tale proposito. L'interlocutore, in effetti, pare troppo ottuso da afferrare le indicazioni che gli vengono fornite: questi, nel corso del componimento, è chiamato, dapprima, «mellon da seme» («stupido», come maestro Simone in *Decameron*, VIII 9, 74) e poi Babbuasso («sciocco»⁶⁶). Lo scrittore non si esime, in seguito, da una vivace caricatura: se i tafani – insetti particolarmente molesti, che il personaggio tiene però nel copricapo («cianfarda») – fossero zaffiri, allora, il protagonista si farebbe beffe del tesoro pubblico. L'andamento novellistico spicca ai vv. 9-11, là dove il personaggio ricorda Berto Folchi, che nel *Trecentonovelle* di Sacchetti (CXXX) è aggredito da una gatta.

Il contesto diegetico del sonetto XII appare affine; in più, il cibo torna a occupare un ruolo simbolico significativo:

Le zanzare cantavan già il Tadeo
 quando senti' garrir duo mie vicine,
 che facevan quistion di duo galline
 ch'erono ite al perdon del Giubbileo.
 Lo spedalingo ch'era un poco reo
 fé comperar duo grasse cappelline
 e foderolle di zibibbo fine
 e poi le mandò lor per un romeo.

⁶⁶ In DOMENICO DI GIOVANNI DETTO IL BURCHIELLO, *Le poesie autentiche*, a cura di A. Lanza, Aracne, Roma 2010, pp. 555-556, si suppone che Burchiello alluda a Giovanni di Zanobi di Manno Betti, soprannominato “Babbuasso” in un sonetto del ms. II 4, 250 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze: Giovanni di Zanobi – lanaiolo fiorentino, in rapporti con Cosimo de' Medici – è autore di una raccolta di proverbi, intitolata *Libro de' ghiribizzi*.

El garofano intese quella giarda
 e ' torchi fecion segno che piovea
 e che rinforzerebbe la mostarda.
 E quando Troia sì si combattea,
 que' da Legnaia udiron la bombarda
 per una lor matrigna che piangea;
 e Mugnon si dolea
 che la minestra gli pareva sciocca
 e ' ciottoli gli avean guasto la bocca.

Burchiello non si appunta su una parodia della cultura alta o del folklore contadino, perché sembra riportare una storia faceta e giocosa abbastanza lineare. Il racconto, che si svolge inizialmente di sera⁶⁷, può essere riassunto in questi termini: l'io poetico sente litigare due vicine di casa, che discutono a causa della scomparsa delle loro galline⁶⁸. A questo punto subentra un altro personaggio, che si inserisce all'improvviso nella vicenda: il responsabile di un ospedale («spedalingo») decide di ingannare le donne e di inviare loro, attraverso un pellegrino, due cuffie da notte, unte e imbottite di uva passa («zibibbo»), fingendo che si tratti delle galline disperse⁶⁹. Per quanto il v. 4 sia assurdo («ite al perdon del Giubbileo»), il senso del discorso richiede un'interpretazione letterale: la burla è assai efficace proprio perché il compito di recapitare le «grasse cappelline» alle donne viene assegnato a un romeo di ritorno da Roma.

Nelle terzine e nella coda sono esposte tre situazioni, collegate dalle congiunzioni copulative in anafora, che sembrerebbero abbastanza af-

⁶⁷ Il v. 1 dischiude una perifrasi per alludere all'imbrunire, annunciato sì da un animale notturno, ma assolutamente estraneo al canto. Il «Tadeo» recitato dalle zanzare allude, attraverso un'ironica paronimia, all'inno liturgico del *Te Deum*. Le storpiature delle preghiere sono tipiche del linguaggio comico (cfr. *Dec* II, 2, 12: «bene è il vero che io uso [...] il *Dirupisti* o la *Ntemerata* o il *Deprofundi*, che sono, secondo che una mia avola mi solea dire, di grandissima virtù»). Burchiello usa spesso l'espiediente, come viene documentato in M. ZACCARELLO, *Domenico di Giovanni, detto il Burchiello*, in *Dizionario biblico della letteratura italiana*, a cura di M. Ballarini, P. Frare, G. Frasso, G. Langella, Biblioteca Ambrosiana, Milano 2018, pp. 333-338.

⁶⁸ Il tema del pellegrinaggio non è inusuale in Burchiello: vd. X, 15-17 («e vidi le lasagne / andare a Prato a vedere il sudario, / e ciascuna portava lo 'nventario») e XXIV, 4-6 («al Giubbileo fecion gran cilecca / andando in Cipri pel perdon d'Ascesi»).

⁶⁹ Giova ricordare che nel maggio del 1439 Burchiello viene incarcerato a Siena per debiti: il poeta non era riuscito a risarcire i danni a un maestro tedesco di nome Iohann, cui aveva rubato «duo cuffie». In verità, sembra che il furto sia servito da scusa un po' maldestra per motivare la presenza «di notte» di Burchiello nella casa di Iohann e per nascondere così la relazione dello scrittore con la moglie del maestro (CXXVIII, 16-17). Cfr. M. ZACCARELLO, *Tra sonetti e testimonianze biografiche del Burchiello: inediti e rari sulla prigionia senese del 1439*, in Id., *Reperta. Indagini, recuperi, ritrovamenti di letteratura italiana antica*, Fiorini, Verona 2008, pp. 217-245.

fini tra loro: il «garofano», forse un soprannome per indicare un personaggio in vista⁷⁰, si accorge dello scherzo; a questa constatazione segue, però, un avvenimento incoerente, perché i «torchi» si preoccupano che la pioggia possa guastare la mostarda⁷¹. Ai vv. 12-14 viene ripreso il motivo conduttore dopo la digressione, in quanto gli abitanti del rione fiorentino di Legnaia⁷², durante la guerra di Troia, avrebbero scambiato il rumore emesso dalla «bombarda» con il pianto di una donna⁷³. I versi si connettono alle quartine grazie al tema comune del fraintendimento e dello scambio tra apparenza e verità. Invece, la coda richiama la prima terzina – e, nel complesso, il motivo iniziale del sonetto medesimo – riferendosi alla preoccupazione legata al cibo: invero, il Mugnone si dispera a causa della minestra troppo insipida e dei «ciottoli» che gli avrebbero ferito la bocca. Burchiello si muove contemporaneamente su due piani distinti, che tende, oltretutto, a sovrapporre: da una parte, il fiume trova scipita la pietanza per via delle abbondanti piogge, temute già al v. 10, che hanno aumentato il livello dell'acqua; dall'altra, viene ricordata una vicenda celeberrima del *Decameron*, in cui Calandrino viene colpito ripetutamente da Bruno e Buffalmacco con i «codoli» del Mugnone (VIII 3, 48).

Nonostante le combinazioni lambiccate e gli accostamenti vertiginosi, proponiamo di interpretare il sonetto come originale rifacimento novellistico, ovviamente in chiave burchiellesca. D'altronde, i personaggi scaltri e quelli ottusi, le scene divertenti, le sviste e le beffe ricreano un'atmosfera familiare per il pubblico del tempo. Rimangono vari passaggi di incerta valutazione, anche se l'essenza del componimento sembra afferrabile. Si potrebbe spiegare, perciò, la tecnica che Burchiello impiega nelle rime richiamando una definizione di Aristotele: nella *Poetica* si legge che la natura dell'enigma consiste nel fare sì affermazioni reali, ma nel congiungerle tra di loro in modo impossibile⁷⁴. Insomma, il rischio di fare i

⁷⁰ Nel Medioevo le spezie che si ricavano dai chiodi di garofano sono un bene di lusso e diventano segno di distinzione sociale. Per esempio, Dante in *Inferno*, XXIX 127-129 critica lo stile di vita dei senesi e, in particolare, di «Niccolò che la costuma ricca / del garofano prima discoverse / ne l'orto dove tal seme s'appicca».

⁷¹ I «torchi» sono candele di cera di grandi dimensioni, utilizzati nelle processioni: il vocabolo rimanda, quindi, al «Giubbileo» e al «romeo». Cfr. L. BARBIERI, *Torchio*, in *Tesoro della Lingua*, cit., 2020.

⁷² I residenti sono un bersaglio caricaturale già a *Decameron*, VIII 9, 15, dove si parla di «mellonaggine da Legnaia».

⁷³ Il cenno al mitico conflitto tra Achei e Troiani giustifica il riferimento al frastuono provocato dalle catapulte; eppure, va tenuto presente il significato comico del termine «bombarda» («peto»). Cfr. M. PIERMARIA, *Bombarda*, in *Tesoro della Lingua*, cit., 2001, § 1. 1.

⁷⁴ ARISTOTELE, *Poetica*, 1458a25: αἰνίγματός τε γὰρ ἰδέα αὐτῆ ἐστὶ, τὸ λέγοντα ὑπάρχοντα ἀδύνατα συνάψαι: κατὰ μὲν οὖν τὴν τῶν <ἄλλων> ὀνομάτων σύνθεσιν οὐχ οἶόν τε τοῦτο

conti con “centomila” interpretazioni differenti e, di conseguenza, di non raggiungere nessuna certezza è, comunque, da preferire al progetto di chi propone una chiave di lettura valida per tutti i sonetti. Tale approccio non può che escludere a priori la polifonia e l'enigmaticità di fondo della letteratura “alla burchia”⁷⁵; rinunce onerose che i lettori di Burchiello non sono mai stati disposti a prendere in considerazione⁷⁶.

3. Un *lusus* tra amici

Il poeta non si avvale solo dell'enigma, in quanto dissemina i suoi sonetti di numerosi indovinelli⁷⁷. Lo scrittore scardina il senso stesso delle domande via via formulate, che sono al servizio di un *lusus* disimpegnato (es. XXXVIII); si nota poi un fine riuso del genere, che può offrire in Burchiello l'occasione per battute triviali (LIII-LV e CXXXIII) e per pretesti scherzosi (LXV, LXXXVI e CXXXVI).

Il destinatario di questi sonetti svolge un ruolo attivo e fa parte di un circolo di amici e di conoscenti abbastanza variegato. Ciò risulta davvero sorprendente se consideriamo il ceto di provenienza del poeta (il padre era legnaiolo; la madre una sarta), la sua professione modesta (barbiere), i non infrequenti problemi economici e giudiziari⁷⁸. È certo che la scrittura – e la contestuale dimestichezza con personalità influenti – abbia contribuito ad assicurare a Burchiello un miglioramento sensibile delle condizioni di vita: in effetti, dal settembre del 1443 lo scrittore lavora in *Urbe*

ποιῆσαι, κατὰ δὲ τὴν μεταφορῶν ἐνδέχεται.

⁷⁵ Da questa prospettiva si muove l'intero commento di BURCHIELLO, *Le poesie autentiche*, cit., in cui alle pp. XVIII-XIX si afferma: «[N]on c'è dubbio che la poesia di Burchiello possa essere ricondotta ad una immensa, sconfinata metafora erotica, con particolare attenzione alla sodomia etero ed omosessuale, da parte di un poeta perfettamente bisessuale, la cui natura lùbrica si mescola a quella eversiva». Serie obiezioni sono avanzate, da ultimo, in M. ZACCARELLO, *Burchiello autentico, storico, presunto: in margine a una recente edizione*, «Studi e problemi di critica testuale», 2012, LXXXV, pp. 59-84: 77-78.

⁷⁶ G. CRIMI, *Burchiello e le sue metamorfosi: personaggio e maschera*, «Studi (e testi) italiani», 2006, XVII, pp. 89-119 e M. ZACCARELLO, *Burchiello e i burchielleschi: appunti sulla codificazione e sulla fortuna del sonetto “alla burchia”*, in *Gli “irregolari” nella letteratura: eterodossi, parodisti, funamboli della parola*. Atti del Convegno di Catania (31 ottobre - 2 novembre 2005), Salerno Editrice, Roma 2007, pp. 117-144.

⁷⁷ È assai complessa la tradizione mediolatina e romanza degli indovinelli: cfr. M. ZACCARELLO, *Indovinelli*, cit., pp. 111-127 e C. GIUNTA, *A proposito*, cit., p. 84.

⁷⁸ L. BOSCHETTO, *Burchiello e il suo ambiente sociale: esplorazioni d'archivio sugli anni fiorentini*, in «*La fantasia fuor de' confini*», cit., pp. 35-57.

et romana curia, in virtù delle entrate che poteva vantare presso il séguito di Eugenio IV⁷⁹.

Il primo componimento da prendere in considerazione è il XXXVIII, inviato al noto umanista Francesco Filelfo⁸⁰:

Tre fette di popone e duo di seta
 e mestole forate bergamasche
 e costole di cavoli, e di lasche
 si fuggiron nel porto di Gaeta;
 e mona Ciola, come mal discreta,
 s'empì di berricuocoli le tasche
 sotto un tetto di tegoli di frasche
 dove fu la question fra 'l Biria e 'l Geta.
 E Siena è vecchia e porta ancor coralli,
 e 'l duca delle rape ha la pipita,
 e Vulcano ha le man piene di calli.
 E così truovo che, *ab Urbe condita*,
 che Cammillo sconfisse i fieri Galli
 di mezza notte, e tolse lor la vita;
 perdio, siemi chiarita
 da te questa quistion, e poi risposto
 s'e' gli fé lessi, o veramente arrosto.

Lo schema è abbastanza chiaro⁸¹: la prima quartina presenta ripetitivamente oggetti («seta», «mestole») e, soprattutto, cibi («popone»: «melone»; «cavoli»; «lasche»: «pesciolini d'acqua dolce»), che avrebbero trovato riparo presso il porto di Gaeta⁸². I numerali «tre [...] duo [...]» rispondono a una tecnica mirata: la precisione quasi diaristica e cronachistica, non estranea a diverse tipologie comiche medievali⁸³, non corri-

⁷⁹ L. BOSCHETTO, *Un documento sul soggiorno di Burchiello a Roma*, «Nuova rivista di letteratura italiana», 1998, I, pp. 271-275.

⁸⁰ Filelfo presta servizio presso lo *Studium* fiorentino dall'aprile del 1429 al dicembre del 1434; a causa dell'ostilità di Cosimo de' Medici, si trasferisce a Siena, in cui Burchiello si era rifugiato nel medesimo anno al fine di sottrarsi ai creditori.

⁸¹ La prevedibilità sintattica caratterizza tutto il sonetto, che si regge su tredici congiunzioni copulative. Il ritmo cadenzato e martellante, consueto nelle rime di Burchiello, accentua la scelta di inserire, da un verso all'altro, una serie di personaggi tra loro diversissimi. Sulla struttura elencatoria, si rinvia a D. DE ROBERTIS, *Una proposta per Burchiello*, in Id., *Carte d'identità*, Feltrinelli, Milano 1974, pp. 105-135.

⁸² La scelta è indice di una soluzione improvvida e non particolarmente accorta, in quanto Gaeta, nella prima metà del XV secolo, è al centro di continui conflitti: ad esempio, nel 1423 Milano la assoggetta a spese di Alfonso V, il quale nel 1435 stringe d'assedio la città, fondamentale in vista della conquista di Napoli. Cfr. G. CARIDI, *Alfonso il Magnanimo*, Salerno Editrice, Roma 2019.

⁸³ C. GIUNTA, *A proposito*, cit., pp. 457-459 e D. POGGIAGALLI, *Dalle acque ai nicchi*, cit.,

sponde affatto a una realtà concreta, né risulta funzionale al discorso da sviluppare⁸⁴.

La sfacciata Mona Ciola – popolana senese, protagonista pure a XXX-VI 6; XLII 14; CVI 1; CLXX 2 e CLXXXIII 3⁸⁵ – entra improvvisamente in scena: si riempie le tasche di moltissimi dolci (i «berricuocoli» sono biscotti di farina e miele, tipici di Siena) e assiste sotto un tetto a una «question». Il vocabolo è tecnico, giacché si rifà alla pratica universitaria e filosofica della *quaestio*⁸⁶: evidentemente Burchiello punta a divertire Filelfo, perché la disputa appare futile. Infatti, viene evocato il cantare di fine Trecento di *Geta e Birria*: l'opera di Ghigo di ser Attaviano Brunelleschi riprende la commedia elegiaca *Geta* di Vital de Blois e l'*Amphitruo* di Plauto⁸⁷. È, allora, ipotizzabile che Burchiello alluda alle discussioni strampalate tra Geta, servo di Anfitrione, e Mercurio, che assume le sembianze del servitore⁸⁸.

Nelle terzine si ritorna a parlare di Siena, tanto che il sonetto potrebbe essere stato scritto proprio in città dopo il 1434⁸⁹: si ricordi che Burchiello vi rimane sino al 1443, mentre Filelfo si trasferisce a Bologna nel gennaio del 1439 (forse *terminus ante quem* di composizione). La digressione dei vv. 9-11 separa, attraverso la consueta panoramica sorprendente⁹⁰, il tema della «question» dalla *pointe* comica del sonetto: lo scrittore, difatti, si riferisce a una controversia, che spera Filelfo possa dirimere.

Tuttavia, l'autorevolezza dell'umanista viene evocata allo scopo di risolvere un problema assurdo e volutamente ridicolo⁹¹: il titolo dell'opera storica di Livio viene storpiato ricorrendo, di nuovo, al lessico culinario («*condita*»⁹²); i Galli, piegati da Marco Furio Camillo nel 387 a.C., sono

pp. 121-122.

⁸⁴ Si vedano, per esempio, le «novantanove maniche infreddate» e i «vinteccattro e poi sette in sul posciaio» di XVIII, 1 e CLXX, 1.

⁸⁵ G. CRIMI, *L'oscura lingua*, cit., pp. 218-220.

⁸⁶ Cfr. su tutti la panoramica sintetica di R. SCHÖNBERGER, *La quaestio*, in ID., *La scolastica medievale: cenni per una definizione*, Vita e pensiero, Milano 1997, pp. 47-71.

⁸⁷ A. LANZA, *Il Geta e Birria*, in ID., *Spigolature di letteratura italiana antica*, Aracne, Roma 2010, pp. 231-264.

⁸⁸ La vicenda verrà ripresa da Luca Pulci nella seconda parte del *Driadeo* (1464).

⁸⁹ La satira antisenese è ricorsiva in Burchiello: cfr. per es. il sonetto XXXVI.

⁹⁰ Burchiello descrive tre personaggi impossibilitati a svolgere un'azione: «Siena» è anziana (si noti la probabile pseudoetimologia con *senex*) e dovrebbe desistere dal portare gioielli; «Vulcano», martoriato dai «calli», non costruisce più armi, mentre il «duca» non può mangiare, perché è afflitto dalla «pipita» (malattia dei polli, che impedisce di ingerire cibo). Per questa lettura si veda G. CRIMI, *Burchiellerie*, cit., p. 370.

⁹¹ L'uso degli imperativi («siemi chiarita» e «risposto») rispetta l'andamento incalzante degli indovinelli.

⁹² Si veda anche XXIV, 9-11: «ma s'egli è ver che Dante andassi in cielo / che gracchia il

confusi con i volatili⁹³; i cenni precisi – la locuzione temporale «mezza notte» sembra riferirsi all'episodio leggendario delle oche del Campidoglio (390 a.C.) – vengono equivocati in un vorticoso meccanismo comico; sicché, l'uccisione dei nemici diventa un metodo di cottura («lessi» o «arrosto») su cui riflettere. Burchiello, oltre a deridere le complesse discettazioni storiche e culturali degli studiosi, scardina il senso stesso dell'indovinello, che, per essere tale, dovrebbe possedere un certo grado di oscurità e basarsi su una sfida intellettuale. Ebbene, lo statuto dell'indovinello viene svuotato di senso, passando così da una prova arguta a un gioco leggero da condividere con un amico⁹⁴.

Parimenti, nel sonetto LXV assistiamo a un'operazione affine:

Dimmi, Albizotto, dopo la salute,
per che cagion, come il mellone è nato
si volge indietro, e poi per qual peccato
le zucche grosse nascono scrignute.
Ancor mi di' per che cagion ci pute
l'acqua del mare, essend'egli insalato,
ché veramente, s'io non sono errato,
natura manca qui di sua virtute.
E più l'animo mio forte sospetta
onde han tanta arroganza e pipistrelli
d'andar la notte fuor senza bulletta;
e se a mezzo gennaio e fegatelli
volessino ire al bagno alla Porretta,
se si disdice andandovi in guarnelli.
Il tuo Antonio Martelli
m'ha comandato questo, et io ti priego
che di risposta non mi facci niego.

Il destinatario risulta un'altra personalità di spicco: Iacopo d'Albizzotto Guidi è un ricco mercante fiorentino, stabilmente impegnato per affari a Venezia dal 1427⁹⁵; autore di un poemetto in terzine sulla città laguna-

testo della prima Deca / a dir che non si rada contra pelo». Su questi versi, che irrondono le *sententiae* medievali, cfr. D. POGGIOGALLI, *Dalle acque ai nicchi*, cit., pp. 123-124.

⁹³ L'abbaglio si collega, non senza un nesso tenue di raccordo, alla «pipita» del v. 10.

⁹⁴ Si osservi che pure il sonetto XL, inviato a Filelfo con toni amicali e spiritosi (v. 1: «fiacco magogo, barba di cipolla»), risulta un *lusus* adatto a un umanista: infatti, vengono affastellati e, nel contempo, sottoposti a *deminutio* personaggi del mondo antico (Medusa, Priamo, Megera, Filomena, Marzia, Apollo) e scrittori classici (Lucilio, Seneca). Si ravvisa perciò un rifacimento mirato della poesia erudita di inizio secolo, su cui si rimanda alla ricognizione di A. LANZA, *La rimeria tradizionalista*, in *Id.*, *La letteratura tardogotica: arte e poesia a Firenze e Siena nell'autunno del Medioevo*, De Rubeis, Anzio 1994, pp. 567-624.

⁹⁵ Sull'identificazione seguiamo BURCHIELLO, *Le poesie autentiche*, cit., pp. 214-215.

re⁹⁶, riceve da Burchiello anche il sonetto CXXXIII, di cui ci occuperemo. Nella coda il poeta afferma di avergli scritto su sollecitazione, forse dietro pagamento, di Antonio Martelli: figlio dell'influente Niccolò Martelli, collabora, insieme ai fratelli Roberto e Alessandro, alla filiale del banco dei Medici di Venezia dal 1435 (forse *terminus post quem* di composizione)⁹⁷. Emerge un quadro di amicizie e di alleanze piuttosto significativo: Burchiello si fa interprete dei bisogni culturali dei mercanti fiorentini, che condividono gli stessi interessi economici, finanziari e politici; dal sonetto deriva così l'immagine di un sodalizio coeso, che si fa beffe della cultura tradizionale. Dunque, occorre sottolineare che questa classe sociale, così desiderosa di pubblico riconoscimento e di potere (nel 1434 Cosimo si afferma sugli oligarchici di Firenze), individua proprio in Burchiello un punto di riferimento.

Gli indovinelli inseriti nel sonetto seguono, da una parte, il *topos* dei quesiti pedestri, formulati con l'obiettivo di mettere in crisi l'interlocutore, e, dall'altra, la pratica dei *problemata* naturalistici⁹⁸. Le domande astruse dei vv. 2-3, 3-4 e 5-8 non prevedono risposte mirate, giacché poggiano sull'equivoco verbale, sulla distrazione anfibologica⁹⁹. Forse Burchiello intende dire che il «mellone» si muove durante il suo sviluppo a causa del peso e delle irregolarità morfologiche, che inevitabilmente lo sbilanciano; nondimeno, gli altri due indovinelli (quale peccato faccia nascere le zucche più grosse con i bitorzoli e perché l'acqua del mare abbia un cattivo odore, se salata¹⁰⁰) non pretendono una soluzione, bensì puntano, tramite la freddura, al puro divertimento di chi legge.

Le terzine amplificano il gusto per situazioni atipiche: appare legittima la perplessità dell'io poetico nei confronti dei «pipistrelli», animali notturni per eccellenza¹⁰¹, che si aggirano nottetempo per la città senza portare con loro la «bulletta» (carta ufficiale di soggiorno o permesso ufficiale di vendita);¹⁰² spostarsi sprovvisti di documenti rappresenta, per-

⁹⁶ Cfr. IACOPO D'ALBIZZOTTO GUIDI, *El sommo della condizione di Vinegia*, a cura di M. Ceci, Zauli, Roma 1995.

⁹⁷ Sul personaggio, vd. R. DE ROOVER, *The Rise and Decline of the Medici Bank: 1397-1494*, Beard Books, Washington D.C. 1999, pp. 56, 82, 247-248, 250, 252 e 277.

⁹⁸ P. CHERCHI, *Il meraviglioso, il quotidiano e i problemata. Ministoria di un microgenere, «Intersezioni»*, 2001, XXI, pp. 234-275 e M. ZACCARELLO, *Indovinelli*, cit., pp. 112-113.

⁹⁹ M. ZACCARELLO, *Indovinelli*, cit., p. 118.

¹⁰⁰ Nella novella del piovano Arlotto, scritta nella seconda metà del XV secolo, si legge a LV 7-8: «come l'acqua del mare ci pute essendo ella insalata». Si cita da *Motti e facezie del piovano Arlotto*, a cura di G. Folea, Ricciardi, Milano-Napoli 1953.

¹⁰¹ I «pipistrelli» sono da intendere in modo traslato come «stupidi»: cfr. G. CRIMI, *L'oscura lingua*, cit., pp. 194-198.

¹⁰² E. GUADAGNINI, *Bulletta*, in *Tesoro della Lingua*, cit., 2001.

tanto, una scelta avventata.¹⁰³ La terzina successiva sembra confermare il ragionamento precedente attraverso una descrizione, al solito, bislacca: come i pipistrelli appaiono fuori luogo, così anche i frequentatori delle terme, i «fegatelli»¹⁰⁴, sono inopportuni, se pensano di recarsi ai bagni della Porretta – meta di ritrovo della nobiltà tosco-emiliana¹⁰⁵ – vestiti in modo sciatto e troppo leggero (il sonetto, difatti, allude a una visita in pieno inverno)¹⁰⁶.

Ebbene, l'operazione di Burchiello nei confronti della tradizione dischiude una caratteristica evidente della sua poesia: contestare i dotti significa rivolgersi a lettori esperti; il codice in uso appare selezionatissimo, tanto che può essere colto appieno solo da un gruppo ristretto¹⁰⁷. Burchiello – proprio perché aperto programmaticamente al nuovo, all'iperbole, all'enigma, alla dissacrazione – non può non utilizzare i moduli del passato, i grandi *auctores*, i generi più prestigiosi.

Una possibile conferma giunge dal sonetto CXXXIII, indirizzato, di nuovo, ad Albizzotto:

Egli è sì forte, o Albizzotto, il grido
suto infin qui del giugner del sonetto,
che tutti e sapienti dicon retto
che certo il tuo iudicio è molto fido.
Ma pur la plebe mette un altro strido

¹⁰³ Si veda l'analogo XVI 1-2: «un carnaiuolo da uccellar a pesche / vidi senza bulletta e con un sotio».

¹⁰⁴ I «fegatelli», presenze ricorrenti nelle poesie burchiellesche (es. I 15; XLV 7-8; CLXXV 5-8), sono identificati nel commento de *I sonetti del Burchiello*, cit., p. 4 come cinedi. Tuttavia, l'accostamento delle terme al cibo unto – nella ricetta toscana i fegatelli sono avvolti nelle frattaglie del maiale – riporta l'attenzione ai frequentatori dei bagni di X 13-14.

¹⁰⁵ Si ricordi che la silloge novellistica di Giovanni Sabadino degli Arienti (1492) mette in scena i riti sociali dell'aristocrazia bolognese, che si raccoglie presso le terme della Porretta attorno a Giovanni Bentivoglio e alla sua corte.

¹⁰⁶ I «guarnelli» sono stoffe di tela grezza di scarso pregio, usate per confezionare indumenti comuni: vd. L. MORLINO, *Guarnello*, in *Tesoro della Lingua*, cit., 2014.

¹⁰⁷ L'impressione di un certo desiderio di separatezza e di chiusura si avverte al sonetto LXXXIX ad Anselmo Calderoni, in cui Burchiello afferma (vv. 7-8 e 16-17): «sol questa / turba plebea il mio inchiostro stagna» e «certo sono / non se' degli ignoranti ch'io ragiono». D'altronde, il poeta stesso definisce i suoi «versi [...] coperti» e scritti «pegli amici» (LIX 3 e LXXIV 8). Anche un ramo della tradizione manoscritta documenta questa circolazione esclusiva: cfr. M. ZACCARELLO, «Buffon non di comun né d'alcun sire». *Il Burchiello posseduto da Lorenzo* (*Laur. XL 48*), in *La Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico. Politica economia cultura arte*. Convegno di studi promosso dalle Università di Firenze, Pisa, Siena (5-8 novembre 1992), II, a cura di R. Fubini, Pacini, Pisa 1996, pp. 609-636 e D. DEL PUPO, *Where "High" and "Low" Meet: Text and Document in a Humanistic Manuscript of Burchiello's Poetry* (*Pluteo XL. 48*), «Text», 1998, XI, pp. 207-223.

per più saper da te per buon rispetto,
 e fan quistion d'un altro animaletto
 del quale il padre sempre fa micido,
 et hallo senza madre ingenerato
 onde lo stringe sì il paterno amore
 che continovo è sempre al padre allato.
 Né 'n vedi spiagge, arbori, fronde e fiore
 ma' visto fu e sempre è mansueto,
 né mai canta, o fremisce o fa romore.
 E sa' tu quando el muore?
 Quando è discosto al padre, il tapinello,
 o 'l padre il fa morir: qual dunque è quello?

L'amico è invocato al fine di dirimere l'ennesimo indovinello: il sonetto replica, a sua volta, alla risposta che Iacopo d'Albizzotto Guidi dà a un componimento differente da LXV e a noi non pervenuto. Non si spiegherebbe, altrimenti, quale sia l'«altro animaletto», dal momento che a LXV si parla soltanto di vegetali (meloni, zucche) e di acqua marina maleodorante. Giova, quindi, segnalare che il rapporto giocoso tra Burchiello e Guidi si estende in almeno tre occasioni, rivelando una certa dimestichezza tra i due interlocutori. Il destinatario viene investito ironicamente di un compito impegnativo, giacché è raffigurato come un'*auctoritas* assoluta (vv. 1-4), acclamata di continuo dalla «plebe»¹⁰⁸. Il cenno alla «quistion» e la richiesta del «iudicio» riportano a una situazione formale, che viene sottoposta a parodia. La spiegazione dell'esteso quesito è stata fornita da Michelangelo Zaccarello, il quale scorge nell'«animaletto» il membro virile¹⁰⁹. La soluzione è prova della forte componente corrosiva del sonetto, che, in funzione triviale, riusa al v. 12 il lessico petrarchesco del *Canzoniere*, CCCIII 3 e sfibra, sino alle estreme conseguenze, i principi essenziali dell'indovinello¹¹⁰: infatti, la sentenza non solo potrebbe assomigliare molto a quella già data in precedenza da Guidi, ma viene sollecitata da una serie eccessiva di indizi e di precisazioni.

In questo senso, il componimento pare analogo al LXXXVI a Leon Battista Alberti:

Batista Alberti, per saper son mosso
 dal bel poema di tuo rima adorna,

¹⁰⁸ Si noti l'ennesima pretesa di distinzione sociale, che passa dal cenno denigratorio alla «plebe».

¹⁰⁹ M. ZACCARELLO, *Indovinelli*, cit., pp. 126-127.

¹¹⁰ Sull'elaborazione della lirica petrarchesca in Burchiello si concentra D. POGGIOLLI, *Dalle acque ai nicchi*, cit., pp. 59-126.

qual sia quel animal che porta corna
 e non ha moglie né nel suo corpo osso,
 e la buca in che e' fuggie porta addosso
 quando per violarlo alcun l'atorna,
 et ogni lëofante si ne scorna
 veggendoli una cupola a disdosso;
 ne' fruttiferi liti usa di Bacco
 e quando arrabbia divora e pratesi,
 che 'l drago in Cipri non fé mai tal macco.
 Michel dunque e 'l Coppino stiensi intesi,
 che mai di mitidar si vede stracco
 di costor soli per tutti i paesi;
 e molto par che pesi
 il nome tuo a certi corpi umani
 per sopranoime agli Omeri montani.

Segnaliamo, innanzitutto, la personalità notevole con cui Burchiello si trova in corrispondenza. Il testo non risulta affatto un *unicum*, perché ai sonetti LIII-LVI il poeta e Alberti sono protagonisti di una tenzone, che commenteremo più avanti. In più, al v. 12 sono nominati due ulteriori personaggi, «Michele» e «Coppino»: si tratta forse di figure rinomate e in stretto contatto con Leon Battista Alberti. Non è possibile svelare con sicurezza la loro identità, vista la mancanza di informazioni a nostra disposizione¹¹¹. Tuttavia, non è neppure un dato decisivo, perché importa, piuttosto, rilevare il gruppo a cui Burchiello dà risalto: dallo scrittore sembra così prendere le mosse una proposta letteraria apprezzata da umanisti (Filelfo, Alberti) e, contemporaneamente, anche da esponenti del mondo finanziario (Iacopo d'Albizzotto Guidi, Antonio Martelli). Ebbene, il poeta si avvale di una forma, penetrante e bonaria, di dileggio, che ha l'obiettivo di descrivere una cerchia di amici: il sarcastico «bel poema di tuo rima adorna» di Alberti e i versi canzonatori rivolti a Michele e a Coppino sono il segno di una certa sintonia e di una raggiunta familiarità (non sappiamo, però, sino a che punto ostentata e autopromozionale).

Osserviamo poi che, anche in questo caso, la soluzione individuata da Zaccarello, ossia la «chiocciola», potrebbe rimandare a significati equivoci.¹¹² Al di là dei possibili risvolti maliziosi, le domande poggiano su continui suggerimenti, che, alla fine, rendono davvero accessibile la risposta

¹¹¹ L. TRENTI, *Alberti e il Burchiello*, «Civiltà mantovana», 1994, XXIX, pp. 111-119: 113-114 pensa a Michele di Nofri del Giogante – scrittore in volgare e uomo d'affari vicino a Cosimo de' Medici – e al pratese Francesco Coppini, giurista, politico, bibliofilo in corrispondenza con Leon Battista Alberti.

¹¹² M. ZACCARELLO, *Indovinelli*, cit., pp. 125-126.

ad Alberti. Se l'indovinello è, di per sé, epigrammatico e vago, in Burchiello si assiste a una revisione delle sue regole: gli stessi aiuti concessi ai corrispondenti logorano il genere e ne sovvertono la struttura fondamentale. I paradossi dei vv. 4-5 non destano perplessità, anzi mostrano la pista da seguire; l'iperbole («cupola») e le espressioni auliche («ne' fruttiferi liti usa di Bacco») non sviano Alberti dalla risposta, perché sono finalizzate soltanto a proiettare l'indovinello su uno sfondo anomalo. Scompare, insomma, qualsiasi traccia di enigmaticità – là dove, invece, sarebbe attesa – in nome di un quesito spiritoso.

La prospettiva oscena e la facilità della risposta contraddistinguono la tenzone, scritta probabilmente tra il 1439 e il 1445¹¹³. I sonetti sono tra i più studiati della produzione burchiellesca¹¹⁴; dunque, ci limitiamo a qualche riflessione utile alla nostra analisi:

1a. Leon Battista Alberti (LIII)	1b. Risposta di Burchiello (LIV)
<p>Burchiello sgangherato, senza remi, composto insieme di zane sfondate, non posson più le Muse far lellate po' che per prora sì copioso gemi. Ingegno svelto da pedali estremi in cui le rime fioche e svariate tengon memoria dell'alme beate a cui parlando di lor palma scemi, dimmi qual cielo germina o qual clima corpo che sia omai di vita privo, sentir si faccia di suo fauce strida. Io so un animal che non si stima, a cui grattargli il mento torna vivo quand'è più morto, e più feroce grida. Poi mi dirai ov'è l'aria sì cruda che per fatica pel ceffo si suda.¹¹⁵</p>	<p>Battista, perché paia ch'i' non temi, com'io non fo, le tuo frittelle erbate, per dignità le mie labbra sudate rasciugo spesso co' tuo gran proemi. E benché d'onestà mio pregio scemi, questo è l'uccel che getta le piumate e che per l'occhio del cocuzol pate la dolcezza che molti induce a stremi. Ma reverendo tua soverchia rima nel dir superbo ch'i' ho tanto a schivo, mestier non mi fu mai scorta né guida perché il ciel dalla più degna cima in me spirò virtù tosto i' fu' vivo, sotto il cui scudo il mie ingegno si fida, ché non son di voi altra gente ruda che senza accidentale andrest'ignuda.</p>

¹¹³ La proposta della datazione si legge in M. ZACCARELLO, *Ancora su Alberti e Burchiello. Sul testo e sull'esegesi della tenzone e di altri testi connessi*, in *Alberti e la cultura del Quattrocento*. Atti del Convegno internazionale del Comitato Nazionale VI centenario della nascita di Leon Battista Alberti (Firenze, 16-18 novembre 2004), a cura di R. Cardini, M. Regoliosi, Polistampa, Firenze 2007, pp. 387-414: 407-411.

¹¹⁴ Si vedano, in merito, G. TANTURLI, *Note alle rime dell'Alberti*, «Metrica», 1981, II, pp. 103-121; C. GIUNTA, *Premesse per un commento alle tenzoni di Burchiello*, in «*La fantasia fuor de' confini*», cit., pp. 75-100; M. ZACCARELLO, *Indovinelli*, cit., pp. 111-127 e *Id.*, *Ancora su Alberti e Burchiello*, cit., pp. 387-414.

¹¹⁵ Si cita da LEON BATTISTA ALBERTI, *Rime e versioni poetiche*, a cura di G. Gorni, Ricciardi, Milano-Napoli 1975.

2. Burchiello (Lv)

O ser Agresto mio che poeteggi
 e che tanto ben suoni il dabbudà,
 qual'è la carne che cocendo fa
 el savor s'ella stessi ne' laveggi?
 Ancor ti priego che chiarir mi deggi
 qual è l'uccel che mai non becca et ha
 in gorga sempre e nel calcetto sta:
 tu 'l de' saper, po' che tu studi in leggi.
 Dè, dimmi ancora, qual benigno cielo
 o quale stella con pietà s'inchina
 che ' pesci non si muoiono or di gelo:
 però ch'ì' sogno spesso la mattina
 Arno veder con di cristallo un velo
 e ' pesci senza gruogo in gelatina:
 Ancor colla dottrina
 delle cornacchie che ti presta Giove,
 dimmi a che tu t'avedi quando e' piove.

3. Burchiello (Lvi)

Dopo il tuo primo assalto, che la vista
 m'apristi oltre al ferirmi in sullo sbergo,
 il cui colpo mi dolfe inteso il gergo,
 se tu hai core in corpo o occhi in vista,
 uscian fuor di tention e fa' Battista,
 che una sera mi dia cena et albergo,
 con questo che menar vo' meco un ghiergo
 il qual sarà questo nuovo legista.
 E fa' che questo sia prima che 'l giorno
 entri di Carnascial, che verrà tosto,
 sì che i fanciulli il chiaman già col corno.
 Fa' di darci cappon lessi et arrosto,
 giovani, grassi e non sien cotti al forno,
 ma vòliti al fuoco adagio adagio e scosto.
 Fa' che mi sia risposto
 da te con qualche effetto et in maniera
 che le parole mie non sien da sera.

Innanzitutto, è bene osservare che la sfida è lanciata da Leon Battista Alberti; ciò pare di rilievo, poiché di solito la norma poetica prevede che sia lo scrittore «meno illustre» a esporsi per primo¹¹⁶. *Burchiello sgangherato, senza remi* presuppone una risposta analoga all'«animaletto» di CXXXIII; del resto, il termine «animal» del v. 12 inserisce il quesito in un contesto ben delineato. La soluzione viene poi sollecitata da ripetuti accenni (es. «omai di vita privo», «grattargli il mento torna vivo»¹¹⁷). La coda, infine, chiude il testo in modo volgare, alludendo metaforicamente alla defecazione¹¹⁸. Sembra quasi che il divertimento non consista tanto nel mettere sotto scacco il rivale e impedirgli di giungere a un responso esauriente, ma nel servirsi delle sue stesse armi poetiche per competere alla pari¹¹⁹. Il clima è assai cordiale e incline al motto canzonatorio, come

¹¹⁶ C. GIUNTA, *Premesse per un commento*, cit., p. 76.

¹¹⁷ Si veda, di rinalzo, il «novello ucelletto» descritto nei medesimi termini da Orcagna in CLXVI 1.

¹¹⁸ Esiti analoghi, eppure più espliciti, si registrano a CXXIX, 1-8: «di qua da Quercia-grossa un trar di freccia / cominciaronsi e nugoli a cimare / et Eolo sì forte a sospirare / che m'arrostia del viso la corteccia: / entravami per bocca nella peccia, / ch'io non potevo labbra serrare, / onde mel bisognava sbombardare / per la taverna ch'esce in Vacchereccia».

¹¹⁹ Uno scopo simile è ricercato dall'indovinello del poeta fiorentino Piero de' Ricci: «Burchiel, perché per fama udito io ho / del profondo saper che regna in te, / essendo tu cortese come se', / a te con sicurtà ricorro mo', // perché m'insegni tu quel ch'io non so: / se la gragnuola o neve format'è / d'acqua per freddo che lassù esser de', / come natura questo operar può; // e come per gran freddo, che 'l cielo ha, / piove la neve, ch'è tenera

documentano le quartine: il riferimento sarcastico al burchio («piccola imbarcazione») rappresenta un luogo comune dei sonetti di corrispondenza indirizzati a Burchiello¹²⁰. Analogamente, la derisione, motivata da ragioni di scarsa maestria poetica (vv. 7-8), interessa entrambe le risposte ad Alberti (LIV 4 e 9-16 e LV 1-2) e pure il sonetto LXXXVI 1-2 e 16-17. Oltretutto, va registrato che il tema non è estraneo all'*usus* delle rime di Burchiello; in effetti, al sonetto CXIX viene spronato Rosello Roselli – giurista, accademico e canonico – ad abbandonare il suo stile paludato e ad approcciarsi alla scrittura con maggiore spigliatezza¹²¹.

La prima replica di Burchiello appare sardonicamente velata e innocente: la premessa al v. 5 ostenta un candore tutto fittizio, volto a cogliere Alberti alla sprovvista; parimenti, la risposta si sviluppa attraverso una perifrasi che fa trasparire finto imbarazzo (vv. 6-8). Invece, nel secondo sonetto, *O ser Agresto mio che poeteggi*, Burchiello si pone sullo stesso piano dell'interlocutore e formula, a sua volta, quesiti sconci, che sottintendono sempre lo stesso tipo di responso (vv. 3-4, 5-7): l'indovinello diventa ormai un pretesto per sfoggiare una sorta di variazione sul tema. Dopo aver seguito lo schema di Alberti, lo scrittore si smarca ai vv. 9-14 e 15-17, in cui propone due domande surreali: nella prima chiede quale influsso celeste permetta di risparmiare i pesci, non appena l'acqua dell'Arno gela in inverno¹²²; nella seconda l'interlocutore è chiamato a spiegare come faccia a sapere sempre in anticipo quando pioverà¹²³. La polemica contro la cultura dei pedanti fa leva su una certa prassi argomentativa e scien-

si; / [s']è spesso il caldo che la state dà // dura gragnuola, come pare a mi, / e s'egli è 'l sol
 quel che 'l caldo ci dà; / come in montagna, che più presso ha' li, // meglio ch'al basso qui
 / regni la neve, che ci mostra l'arco, / nel tempo che di nugoli è il ciel carco». Si cita dai
Lirici toscani del '400, II, a cura di A. Lanza, Bulzoni, Roma 1973-1975, pp. 371-372.

¹²⁰ Nello specifico, rispettano il motivo, tanto da trasformarlo in *topos*, i sonetti in lode di Burchiello dopo la sua morte: cfr. CLXXVI (scritto da Antonio Manetti, noto architetto, matematico e copista) e CLXXVII (di Francesco d'Altobianco Alberti, agiato banchiere e poeta). Sul medesimo tema si veda pure *Se mai meritamente infra costoro* dello scrittore fiorentino Migliore di Lorenzo Cresci, che si legge in *Lirici toscani del '400*, cit., I, p. 393.

¹²¹ Si vedano i vv. 1-8: «Fior di borrana, se vuo' dire in rima / convienti esser più grasso d'aggettivi, / di nomi e verbi, con versi corsivi / salir bello e suave e vago in cima; // del falso accidental non fare stima, / che crèa versi crudi, aspri e cattivi, / ma naturale e facilmente scrivi, / poi nella fantasia gli specchia e lima».

¹²² La richiesta potrebbe nascondere una notazione sfacciata: Guglielmo Gorni, nel commento alla sua edizione albertiana, ipotizza che Burchiello si riferisca ai fratelli Napoleone e Alessandro Alberti, che in *Inferno*, XXXII 60 si trovano «fitti» nella «gelatina» del Cocito; anche il cenno al sogno mattutino (v. 12), ritenuto veritiero dagli antichi, amplificherebbe la portata della battuta.

¹²³ Il riferimento a Giove è giustificato dal celebre epiteto *Iuppiter pluvius*, mentre quello alle «cornacchie» si spiega con la credenza popolare che il canto degli uccelli dia segnali di precipitazioni imminenti. Si veda CRIMI, *L'oscura lingua*, cit., p. 73.

tifica, che affronta con continue domande i problemi della temperatura e dei moti dell'aria. Si vedano due esempi trecenteschi tratti da Cecco d'Ascoli e da Antonio Beccari:

Cecco d'Ascoli, <i>L'Acerba</i> (iv, 3679-3702)	Antonio Beccari, <i>Rime</i>, LXXV
<p>«Perché è più freddo quando è più sereno?» Dico che il vento che vien d'aquilone Allora li vapor mette al declino; Ma, respirando poi lo meridiano, La sua caldezza li vapor compone Sì che fa il tempo quasi dolce e piano.</p> <p>«Perché è più freddo nascendo l'aurora Che in mezza notte e quando il Sol si cela?» Ché la rosata stilla giù in quell'ora. In mezza notte l'ora vien più fredda Ché più remoto è il Sole e più congela: La sera è presso al Sole e non affredda.</p> <p>«Perché d'estate son maggior le vampe, La notte assai più che lo giorno, dico? O tu che scrivi, la tua man no inciampe!». Ché l'aquilone tien le penne strette D'estate, perché regna il suo nemico, Ma nel gelato tempo fuor le mette.</p> <p>«Perché d'estate, quando è l'aere bruno, Celato il Sole dalle nubi dense, V'è sì gran vampa da languir ciascuno?» Dico che allora il Sole è sì fervente Ché scalda queste nubi e falle accense; Poi la vampa nell'aère si sente¹²⁴.</p>	<p>Io te domando da che nasce el vento, e quanto ven da alto quando piove, la folgore saetta unde se move e in che le stelle fanno firmamento; la Luna e 'l Sole, ov'è suo nascimento, o se reluce qui più e meno altrove, o che cos'è de sopra al sommo Giove e ch'è de sotto a ogni scendimento.</p> <p>Te domando anco da che nasce el trono, perch'a molti animali egli è veleno, e s'egli è a nostra vita o rio o bono, o se prima de lui move 'l baleno, o perché 'l trono fa sì orribil sono, o qual cometa ten costoro a freno.</p> <p>Prego me dechiarati, Ser Francesco, nato de' Vergellesi, el gran maestro¹²⁵.</p>

In Burchiello questioni ridicole vengono trasformate in problemi teorici degni di dibattito. Le soluzioni medesime non sono puntuali, ma, contrariamente a qualsiasi abitudine, risultano vaghe e approssimative. L'indovinello serve, in ultima istanza, a screditare la boria dei dotti, a certificare il distacco dalla realtà dei loro ragionamenti astratti; pertanto, la letteratura "alla burchia" propone argomenti che entrano in contatto diretto con la materialità della vita e si fondano su una concretezza talora esplicita e persino cruda.

¹²⁴ CECCO D'ASCOLI, *L'Acerba*, a cura di A. Crespi, La vita felice, Milano 2011.

¹²⁵ ANTONIO BECCARI, *Rime*, a cura di L. Bellucci, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1967.

Infine, il sonetto LVI è finalizzato a concludere la tenzone e a riconciliarsi con una cena. Nondimeno, spiccano alcune richieste indiscrete: Burchiello pretende vitto e alloggio per una notte (v. 6); impone una data precisa, da fissarsi evidentemente prima dell'inizio della Quaresima (vv. 9-10); programma le portate e il metodo di cottura dei «capponi», molto pregiati al tempo (vv. 12-14);¹²⁶ esige una risposta immediata (vv. 15-17). L'invasione di Burchiello è segno di familiarità con Alberti, ma anche di un attento riuso della materia comica:¹²⁷ in effetti, il tema dell'autoinvito, che informa già il celebre carme XIII di Catullo, non è estraneo all'elaborazione quattrocentesca¹²⁸; lo stesso Burchiello talvolta sfrutta un motivo simile, come quello della richiesta di oggetti¹²⁹.

La sfrontatezza dell'io poetico è accentuata nel momento in cui si prende la licenza di portare con sé un amico: «menar vo' meco un ghiergo [...] il qual sarà questo nuovo legista». La proposta di identificare nel personaggio la figura di Rosello Roselli, seppure persuasiva, non può essere del tutto avallata¹³⁰. Ciò nondimeno, rileviamo l'esistenza di un contesto ramificato di relazioni, da cui si profilano i contorni di un possibile pubblico di riferimento: in più, occorre precisare che l'indovinello, inteso con criteri personali e *sui generis*, funge da mezzo per riconoscersi in un gruppo unito.

L'ultima conferma arriva dal sonetto CXXXVI, che Burchiello spedisce a Francesco d'Altobianco Alberti:

¹²⁶ Cfr. G. MARRANI, *Cappone*, in *Tesoro della Lingua*, cit., 2002.

¹²⁷ Una situazione analoga compare a XL 4, in cui Burchiello rimprovera a Filelfo di averlo tenuto molto tempo in sospenso «per uno orlicciuzzin [*scil.* “crosticina”] di pan di lolla [*scil.* “involucro, non commestibile, di chicchi di grano”]».

¹²⁸ Si pensi al sonetto CLXVII di Orcagna a Niccolò degli Albizi e, in ispecie, a *Se 'nanti Carnascial non ci dai cena*, che si legge nei *Sonetti del Burchiello, del Bellincioni e d'altri poeti fiorentini alla burchielesca*, a cura di A.M. Biscioni, s.e., Londra [i.e. Lucca-Pisa] 1757, p. 166.

¹²⁹ Si veda XLIX, LXII, CLV, CLXXXIV, CXCIX.

¹³⁰ G. TANTURLI, *Note alle rime dell'Alberti*, cit., p. 105.

1a. Burchiello (cxxxvi)	1b. Risposta di Francesco d'Altobianco Alberti
<p>Compar, s'i' non ho scritto al comparatico, non è rimasto per ingratitudine, ma per troppi pensier d'amaritudine che diventar m'han fatto un uom salvatico. E diventato sono arcilunatico, e ho perduto la consuetudine di dir, lo 'ingegno, l'arte e l'attitudine di che esser solevo già sì pratico. Ma se Iddio ab eterno ci liberi da Goro Lenzi, importuno e spiacevole e dalle chiose de' suo scuri liberi, chiarirmi questo dubbio quistienevole priego che ti disponga, e ti deliberi, difficile a me rozo et amaestrevole. E a te fia agevole: che cosa è quel che spesso uno è in due, e mangiasi una volta e caca due?</p>	<p>Compare, il tuo quesito matematico si masticò fra queste capitudine, e fu rimesso con gran prontitudine a giudizio de' saggi a Pazzolatico. Conclucion tutti, se l'omom fiematico misto è nel corpo ove sia ripletudine, ch'a lo sgombrar fia poca dolcitudine, perché 'l vento ch'abonda esce rematico. Ser Goro il pruova or che convien s'allibri, balzando e più noti convenevole, ma cupo ha 'l fondo come l'acqua in Tibri. Atteggia e ghigna e contraffa il piacevole, ma no' han tanti buchi adosso i cribri, quant'e' sare', potendo, rincrescevole. Burchio dolce amichevole, sappi che l'uovo e 'l mèle ognun è in due e mangiansi una volta e schizzan due¹³¹.</p>

Siamo dinanzi a un indovinello insignificante, «tanto da ridursi quasi a un gioco di parole»¹³². Oltretutto, il quesito giunge all'improvviso e in modo irrelato: sembra che Burchiello abbia preso a pretesto una labile associazione linguistica (il cenno estemporaneo agli «scuri liberi» potrebbe aver sollecitato, *per accidens*, il «dubbio» da sciogliere). Nondimeno, la domanda spiritosa della coda, che presuppone come risposta l'«uovo» e il «miele», si pone a chiusura di un rito sociale: il sonetto missivo manifesta un forte legame («compar»), ribadito, in seguito, da Francesco d'Altobianco Alberti al v. 1¹³³; per giunta, il rapporto è maturato all'interno di una cerchia affiatata («comparatico») ¹³⁴. Il testo sviluppa poi un discorso di carattere poetico ai versi 1-8, che ricorrono ad alcune immagini consuete della lirica, nella fattispecie comica («amaritudine», «uom salvatico», «arcilunatico», «dir», «ingegno», «arte» e «attitudine»¹³⁵), e indi-

¹³¹ Si cita dai *Lirici toscani del '400*, cit., I, p. 99.

¹³² C. GIUNTA, *Premesse per un commento*, cit., p. 84.

¹³³ Cfr. G.P. CODEBÒ, *Compare*, in *Tesoro della Lingua*, cit., 2003, § 2: «rapporto di collaborazione, amicizia, vicinato con qno; titolo di rispetto (nell'ambito di relazioni sociali strette)».

¹³⁴ Si veda G.P. CODEBÒ, *Comparatico*, in *Tesoro della Lingua*, cit., 2003: «rapporto che viene a sussistere tra il padrino o la madrina, il battezzato e i membri della sua famiglia».

¹³⁵ Sull'argomento si veda, tra tutti, M. CURSIETTI, *Motti e facezie da Rustico Filippi al Burchiello*, «La parola del testo», 2003, VII, pp. 63-90.

viduano in Goro Lenzi un bersaglio cui contrapporsi per affermare una diversa provenienza sociale e la propria identità letteraria¹³⁶.

La replica sta al gioco di Burchiello e ne asseconda le richieste: Alberti risponde correttamente al quesito, caricato di una *gravitas* tutta esteriore. In effetti, il dilemma appare «matematico», anche se, in realtà, risulta elementare («uno è in due» si legge in *Compar, s'i' non ho scritto al comparatico*); sull'indovinello si interroga iperbolicamente l'intera «capitudine», cioè i responsabili fiorentini delle Arti; il giudizio viene emesso dai «saggi a Pazzolatico», che non sono, però, espressione di alcuna autorità prestigiosa¹³⁷. Seguono una serie di insulti rivolti a Goro Lenzi, che fanno perno su immagini rozze (vv. 9-14); da ultima, arriva la soluzione con cui si capisce il valore dell'indovinello, trasformato in un *lusus* privato ed elitario.

4. Un obiettivo culturale

Per concludere, l'enigma in Burchiello non è il risultato di pura improvvisazione, bensì di un processo di riuso davvero raffinato e consapevole. Come ha acutamente scritto l'intellettuale settecentesco Domenico Maria Manni, il contributo dell'«erudizione» è fondamentale nei sonetti «alla burchia»¹³⁸. L'enigma, difatti, non rappresenta un semplice strumento destabilizzante, ma un obiettivo culturale verso cui tendere: le rime più impenetrabili sono il prodotto di una tramatura retorica e stilistica complessa. Per questa ragione, non si può sempre attingere al vero senso delle rime. Un compito possibile, per quanto impegnativo, è riconoscere, invece, le tecniche formali attraverso cui l'enigma viene descritto; i sonetti riflettono una *mise en abyme* labirintica, che talora non necessita di una risposta decisiva. L'oscurità, pertanto, è destinata a orientare, quasi a ogni atto di lettura, la ricezione del testo a seconda della sensibilità e dell'acume di chi lo interroga.

¹³⁶ Goro di Lorenzo Lenzi, spesso calunniato da Francesco d'Altobianco Alberti, appartiene a una famiglia di mercanti: titolare di alcune botteghe adibite all'esercizio dell'Arte della lana, gestisce altresì una compagnia dell'Arte della seta insieme a personaggi illustri, come l'umanista Carlo Marsuppini, Bonaccorso di Luca Rucellai, Iacopo Antonio Rucellai, Leonardo Del Bene. Si veda in proposito S. BISCHETTI, M. CURSI, *Per una codicologia dei volgarizzamenti. Il caso di Albertano da Brescia*, in *Toscana Bilingue. Storia sociale della traduzione medievale*, a cura di A. Montefusco, De Gruyter, Berlin-Boston 2021, pp. 221-245: 240.

¹³⁷ Il nome «Pazzolatico», caratterizzato dal bisticcio, rinvia a Pozzolatico, frazione di Impruneta, a sud di Firenze.

¹³⁸ D.M. MANNI, *Vita di Domenico detto il Burchiello*, in ID., *Le veglie piacevoli*, I, Zatta, Venezia 1759-1760, pp. 25-63: 37.

Bibliografia

- AVELLINI, L., *Metafora «regressiva» e degradazione comica nei sonetti del Burchiello*, «Lingua e stile», 1973, VIII, pp. 291-319.
- BARBIERI, L., *Torchio*, in *Tesoro della Lingua italiana delle Origini*, fondato da P.G. Beltrami e diretto da P. Squillacioti, Istituto CNR – Opera del Vocabolario Italiano, Firenze 2020.
- BECCARI, A., *Rime*, a cura di L. Bellucci, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1967.
- BELLINCIONI, *Rime*, Mantegazza, Milano 1493 (ISTC ib00303000).
- BISCHETTI, S., M. CURSI, *Per una codicologia dei volgarizzamenti. Il caso di Albertano da Brescia*, in *Toscana Bilingue. Storia sociale della traduzione medievale*, a cura di A. Montefusco, De Gruyter, Berlin-Boston 2021, pp. 221-245.
- BISCIONI, A.M. (a cura di), *Sonetti del Burchiello, del Bellincioni e d'altri poeti fiorentini alla burchielesca*, s.e., Londra [i.e. Lucca-Pisa] 1757.
- BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di A. Quondam, G. Alfano, M. Fiorilla, Rizzoli, Milano 2013.
- BOCCARDO, G.B., M. CORRADO, V. CELOTTO (a cura di), *Ottimo commento alla Commedia. Purgatorio*, 4 voll., Salerno Editrice, Roma 2018.
- BOSCHETTO, L., *Burchiello e il suo ambiente sociale: esplorazioni d'archivio sugli anni fiorentini*, in «*La fantasia fuor de' confini*». *Burchiello e dintorni a 550 anni dalla morte (1449-1999)*, Atti del Convegno (Firenze, 26 novembre 1999), a cura di M. Zaccarello, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2002, pp. 35-57.
- BOSISIO, M., *Qualche nuova ipotesi su «Nominativi fritti e mappamondi» di Burchiello*, «L'Ellisse. Studi storici di letteratura italiana», 2019, XIV, pp. 9-26.
- CAMPORESI, P., *Il paese della fame*, il Mulino, Bologna 1978.
- CARBONI F., *L'Orcagna e il Frusta*, «Cultura neolatina», 2009, LXIX, pp. 111-165.
- CARIDI, G., *Alfonso il Magnanimo*, Salerno Editrice, Roma 2019.
- CECCO D'ASCOLI, *L'Acerba*, a cura di A. Crespi, La vita felice, Milano 2011.
- CELLA, R., *Bocoliere*, in *Tesoro della Lingua italiana delle Origini*, fondato da P.G. Beltrami e diretto da P. Squillacioti, Istituto CNR – Opera del Vocabolario Italiano, Firenze 2000.
- CHERCHI, P., *Il meraviglioso, il quotidiano e i problemata. Ministoria di un microgenere*, «Intersezioni», 2001, XXI, pp. 234-275.
- CODEBÒ, G.P., *Compare*, in *Tesoro della Lingua italiana delle Origini*, fondato da P.G. Beltrami e diretto da P. Squillacioti, Istituto CNR – Opera del Vocabolario Italiano, Firenze 2003

- COOK, E., *Enigmas and Riddles in Literature*, Cambridge University Press, Cambridge 2006.
- CRESCIMBENI, *Comentari*, 2 voll., Basegio, Venezia 1730.
- CRIMI, G., *L'oscura lingua e il parlar sottile. Tradizione e fortuna del Burchiello*, Vecchiarelli, Manziana 2005.
- CRIMI, G., *Burchiello e le sue metamorfosi: personaggio e maschera*, «Studi (e testi) italiani», 2006, XVII, pp. 89-119.
- CRIMI, G., *Burchiellerie. In margine ad un'edizione commentata dei sonetti del Burchiello*, «Letteratura italiana antica», 2007, VIII, pp. 363-380.
- CRISTOFORO LANDINO, *Carmina omnia*, a cura di A. Perosa, Olschki, Firenze 1939.
- CURSIETTI, M., *Alle radici della poesia burchiellesca. L'Orcagna pittore e lo Za buffone*, «La parola del testo», 2002, VI, pp. 109-122.
- CURSIETTI, M., *Motti e facezie da Rustico Filippi al Burchiello*, «La parola del testo», 2003, VII, pp. 63-90.
- DANTE, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, Mondadori, Milano 1966-1967.
- DE ROBERTIS, D., *Una proposta per Burchiello*, in D. De Robertis, *Carte d'identità*, Feltrinelli, Milano 1974, pp. 105-135.
- DE ROOVER, R., *The Rise and Decline of the Medici Bank: 1397-1494*, Beard Books, Washington D.C. 1999.
- DEL PUPPO, D., *Where "High" and "Low" Meet: Text and Document in a Humanistic Manuscript of Burchiello's Poetry (Pluteo XL. 48)*, «Text», 1998, XI, pp. 207-223.
- DOMENICO DI GIOVANNI DETTO IL BURCHIELLO, *Le poesie autentiche*, a cura di A. Lanza, Aracne, Roma 2010.
- FIGORILLI, M.C., *Meglio ignorante che dotto. L'elogio paradossale in prosa nel Cinquecento*, Liguori, Napoli 2008.
- FUDGE, T., *The Crusade Against Heretics in Bohemia, 1418-1437: Sources and Documents for the Hussite Crusades*, Ashgate, Aldershot 2002.
- GIULIANI, M., *Farsetto*, in *Tesoro della Lingua italiana delle Origini*, fondato da P.G. Beltrami e diretto da P. Squillacioti, Istituto CNR - Opera del Vocabolario Italiano, Firenze 2006.
- GIUNTA, C., *Premesse per un commento alle tenzoni di Burchiello*, in «*La fantasia fuor de' confini*». *Burchiello e dintorni a 550 anni dalla morte (1449-1999)*, Atti del Convegno (Firenze, 26 novembre 1999), a cura di M. Zaccarello, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2002, pp. 75-100.
- GIUNTA, C., *A proposito de «I sonetti del Burchiello»*, a cura di Michelangelo Zaccarello (Torino, Einaudi 2004), «Nuova rivista di Letteratura italiana», 2004, VII, pp. 461-473.

- GUADAGNINI, E., *Bulletta*, in *Tesoro della Lingua italiana delle Origini*, fondato da P.G. Beltrami e diretto da P. Squillaciotti, Istituto CNR - Opera del Vocabolario Italiano, Firenze 2001.
- HILGENREINER, K., *University of Prague*, in *Catholic Encyclopedia*, XII, ed. by C.G. Herbermann et al., Robert Appleton company, New York 1913, pp. 342-344.
- IACOMO DELLA LANA, *Commento alla Commedia*, a cura di M. Volpi, Salerno Editrice, Roma 2010.
- IACOPO D'ALBIZZOTTO GUIDI, *El sommo della condizione di Vinegia*, a cura di M. Ceci, Zauli, Roma 1995.
- ISIDORUS HISPALENSIS, *Etymologiarum sive Originum libri XX*, 2 vols., ed. by W.M. Lindsay, Clarendon Press, Oxford 1911.
- LANZA, A. (a cura di), *Lirici toscani del '400*, 2 voll., Bulzoni, Roma 1973-1975.
- LANZA, A., *La rimeria tradizionalista*, in A. Lanza, *La letteratura tardogotica: arte e poesia a Firenze e Siena nell'autunno del Medioevo*, De Rubeis, Anzio 1994, pp. 567-624.
- LANZA, A., *Il Geta e Birria*, in A. Lanza, *Spigolature di letteratura italiana antica*, Aracne, Roma 2010, pp. 231-264.
- MANNI, D.M., *Vita di Domenico detto il Burchiello*, in D.M. Manni, *Le veglie piacevoli*, I, Zatta, Venezia 1759-1760, pp. 25-63.
- MARRANI, G., *Cappone*, in *Tesoro della Lingua italiana delle Origini*, fondato da P.G. Beltrami e diretto da P. Squillaciotti, Istituto CNR - Opera del Vocabolario Italiano, Firenze 2002.
- MORLINO, L., *Imbullettato*, in *Tesoro della Lingua italiana delle Origini*, fondato da P.G. Beltrami e diretto da P. Squillaciotti, Istituto CNR - Opera del Vocabolario Italiano, Firenze 2013.
- MORLINO, L., *Guarnello*, in *Tesoro della Lingua italiana delle Origini*, fondato da P.G. Beltrami e diretto da P. Squillaciotti, Istituto CNR - Opera del Vocabolario Italiano, Firenze 2014.
- MORLINO, L., *Guidalesco*, in *Tesoro della Lingua italiana delle Origini*, fondato da P.G. Beltrami e diretto da P. Squillaciotti, Istituto CNR - Opera del Vocabolario Italiano, Firenze 2014.
- NOVATI, F., *Le poesie sulla natura delle frutta e i canterini del comune di Firenze nel Trecento*, «Giornale storico della letteratura italiana», 1892, XIX, pp. 55-79.
- PARENTI, A., *Sul soprannome Burchiello*, «Lingua nostra», 2017, LXXVIII, pp. 9-21.
- PATRIZI, G., *Domenico di Giovanni detto il Burchiello*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XL, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1991, pp. 621-625.

- PICCHIORRI, E., *Frascone*, in *Tesoro della Lingua italiana delle Origini*, fondato da P.G. Beltrami e diretto da P. Squillacioti, Istituto CNR - Opera del Vocabolario Italiano, Firenze 2001.
- PIERMARIA, M., *Bombarda*, in *Tesoro della Lingua italiana delle Origini*, fondato da P.G. Beltrami e diretto da P. Squillacioti, Istituto CNR - Opera del Vocabolario Italiano, Firenze 2001.
- POGGIOGALLI, D., *Dalle acque ai nicchi. Appunti sulla lingua burchiellesca*, «Studi di lessicografia italiana», 2003, XX, pp. 59-126.
- POZZI, G., *La parola dipinta*, Adelphi, Milano 1981.
- ROSSO, P., *Tra immagine e testimonianza. La frutta nella letteratura tardomedievale e umanistica*, in *Le parole della frutta. Storia, saperi, immagini tra Medioevo ed età contemporanea*, a cura di I. Naso, Zamorani editore, Torino 2012, pp. 185-208.
- SACCHETTI, *Il libro delle rime*, a cura di F. Brambilla Ageno, Olschki-University of Western Australia Press, Firenze-Perth 1990.
- SCHÖNBERGER, R., *La quaestio*, in R. Schönberger, *La scolastica medievale: cenni per una definizione*, Vita e pensiero, Milano 1997, pp. 47-71.
- SIMONE DE' PRODENZANI, *Rime*, a cura di F. Carboni, Vecchiarelli, Manziana 2003.
- STÄUBLE, A., *Parlar per lettera: il pedante nella commedia del Cinquecento e altri saggi sul teatro rinascimentale*, Bulzoni, Roma 1991.
- TANTURLI, G., *Note alle rime dell'Alberti*, «Metrica», 1981, II, pp. 103-121
- TELLINI, G., *Rifare il verso. La parodia nella letteratura italiana*, Mondadori, Milano 2008.
- TISCHLER M., *Böhmische Judengemeinden 1348-1519*, in *Die Juden in den Böhmischesen Ländern*, hrsg. von F. Seibt, Oldenbourg, München-Wien 1983, pp. 37-56.
- TRENTI, L., *Alberti e il Burchiello*, «Civiltà mantovana», 1994, XXIX, pp. 111-119.
- VERLATO, Z., *Enigma*, in *Tesoro della Lingua italiana delle Origini*, fondato da P.G. Beltrami e diretto da P. Squillacioti, Istituto CNR - Opera del Vocabolario Italiano, Firenze 2006.
- ZACCARELLO, M., *"Buffon non di comun né d'alcun sire". Il Burchiello posseduto da Lorenzo (Laur. xl 48)*, in *La Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico. Politica economia cultura arte*. Convegno di studi promosso dalle Università di Firenze, Pisa, Siena (5-8 novembre 1992), II, a cura di R. Fubini, Pacini, Pisa 1996, pp. 609-636.
- ZACCARELLO, M., *Indovinelli, paradossi e satira del saccente: "naturale" e "accidentale" nei «Sonetti» del Burchiello*, «Rassegna europea di letteratura italiana», 2000, XV, pp. 111-127.

- ZACCARELLO, M. (a cura di), *I sonetti del Burchiello. Edizione critica della vulgata quattrocentesca*, Commissione per i testi di lingua, Bologna 2000.
- ZACCARELLO, M., *Schede esegetiche per l'enigma Burchiello*, in «*La fantasia fuor de' confini*». *Burchiello e dintorni a 550 anni dalla morte (1449-1999)*, Atti del Convegno (Firenze, 26 novembre 1999), a cura di M. Zaccarello, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2002, pp. 1-34.
- ZACCARELLO, M. (a cura di), *I sonetti del Burchiello*, Einaudi, Torino 2004.
- ZACCARELLO, M., *Burchiello e i burchielleschi: appunti sulla codificazione e sulla fortuna del sonetto "alla burchia"*, in *Gli "irregolari" nella letteratura: eterodossi, parodisti, funamboli della parola*. Atti del Convegno di Catania (31 ottobre - 2 novembre 2005), Salerno Editrice, Roma 2007, pp. 117-144.
- ZACCARELLO, M., *Tra sonetti e testimonianze biografiche del Burchiello: inediti e rari sulla prigionia senese del 1439*, in M. Zaccarello, *Reperta. Indagini, recuperi, ritrovamenti di letteratura italiana antica*, Fiorini, Verona 2008, pp. 217-245.
- ZACCARELLO, M., *Off the Paths of Common Sense: from the Frottola to the "per motti" and "alla burchia"*, in *Nonsense and Other Senses: Regulated Absurdity in Literature*, a cura di E. Tarantino, C. Caruso, Cambridge Scholars Press, Newcastle 2009, pp. 89-116.
- ZACCARELLO, M., *Una forma istituzionale della poesia burchiellesca: la ricetta medica, cosmetica, culinaria tra parodia e nonsense*, in «*Nominativi fritti e mappamondi*». Il nonsense nella letteratura italiana. Atti del Convegno di Cassino (9-10 ottobre 2007), a cura di G. Antonelli, C. Chiummo, Salerno Editrice, Roma 2009, pp. 47-64.
- ZACCARELLO, M., *Burchiello autentico, storico, presunto: in margine a una recente edizione*, «*Studi e problemi di critica testuale*», 2012, LXXXV, pp. 59-84.
- ZACCARELLO, M., *Domenico di Giovanni, detto il Burchiello*, in *Dizionario biblico della letteratura italiana*, a cura di M. Ballarini, P. Frare, G. Frasso, G. Langella, Biblioteca Ambrosiana, Milano 2018, pp. 333-338.
- ZARRA, G., *Starna*, in *Tesoro della Lingua italiana delle Origini*, fondato da P.G. Beltrami e diretto da P. Squillacioti, Istituto CNR - Opera del Vocabolario Italiano, Firenze 2018.
- ZUMTHOR, P., *Langue, texte, énigme*, Éditions du Seuil, Paris 1975.

**«Qual Proteo novel cangio figura».
L'indovinello barocco come rito iniziatico ludico**

Sara Pasquet

*Università degli Studi di Torino
sarapasquet8@gmail.com*

Nel Seicento il gusto per l'acutezza imposto dalla poetica della novità e della meraviglia fa sì che molti autori compongano poesie enigmatiche. Da un'analisi delle peculiarità formali e di contenuto dei singoli autori barocchi si nota subito che il genere dell'indovinello nel Seicento è ormai cristallizzato: esso nasce per essere letto per divertimento nelle Accademie, per essere recitato per diletto nelle corti, oppure per imitare un modello della tradizione popolare associato al periodo del Carnevale. Inoltre, la tendenza è di nobilitare l'indovinello con riferimenti alla classicità e al suo antico valore iniziatico. A tal proposito, distintivo della poetica degli autori enigmatici del Seicento è il paragone con il gergo, in riferimento alla criptolalia che caratterizza gli enigmi.

The literary riddle knows a big spread in Seventeenth century literature, because it gives the baroque spirit the opportunity to face up to various topics, expanding them in accordance with the taste of the time. This work tries to draw an exegetic line of baroque enigmatography: the great variety of production makes us think about a crystallised genre, where the initiation role does not disappear at all in our authors. The reference to the Sphinx enigma in almost every preface points out the intelligence required to solve riddles and, at the same time, ennobles these poems and the cleverness game between authors and readers.

Enigma, Barocco, Seicento, Accademie, Sfinge.

Descrizione del *corpus*

Nel Seicento il gusto per l'acutezza, per la dimostrazione di *esprit* e per l'esercizio di variazione, imposto dalla poetica della novità e della meraviglia, fa sì che molti autori componano poesie enigmatiche. Gli autori scelti per lo studio proposto durante questo intervento sono nati nella seconda metà del Cinquecento o nella prima metà del Seicento, e in generale vissuti in pieno Seicento. All'analisi della produzione degli autori del pieno Seicento si aggiungono le opere di Giulio Cesare Croce, vissuto alla fine del XVI secolo e morto nel 1609, i cui componimenti enigmatici sono rappresentativi di una transizione dalla poesia giocosa di tradizione cinquecentesca verso i componimenti del secolo successivo e, per questo, molto simili alla produzione degli autori secenteschi.

La produzione dei dodici autori rientra completamente nel periodo barocco, secondo il discrimine, ormai accettato abbastanza pacificamente¹, che ne colloca l'inizio nel 1623, anno della pubblicazione dell'*Adone* di Marino. Nonostante la sostanziale uniformità della distribuzione cronologica di tali autori – con l'esclusione di Stigliani, Buonarroti il Giovane e Banchieri, nati prima del 1623 – essi non sono equivalenti tra loro per tipo di produzione enigmistica. Se molti hanno scritto raccolte intere di indovinelli – è il caso della *Sfinge* di Antonio Malatesti, della *Centuria di enigmi* di Prospero Mandosio, della *Sfinge in Parnaso* di Francesco Moneti, degli *Enimmi di Caton l'Uticense lucchese* di Leone Santucci e degli *Enimmi* di Agostino Coltellini – altrettanti altri hanno inserito componimenti enigmatici all'interno di una sezione di un'opera – si pensi al quarto libro del *Canzoniero* di Tommaso Stigliani, ai sedici indovinelli nella raccolta di poesie di Loreto Mattei e ai pochi epitaffi in forma enigmistica del *Cimiterio* di Giovan Francesco Loredano e Pietro Michiele. Infine, vi è anche chi ha preferito inserire gli enigmi (di numero piuttosto esiguo rispetto al complesso della produzione poetica) in una cornice prosastica, come Adriano Banchieri nei *Trastulli della villa* e Giovanni Sagredo nell'*Arcadia in Brenta*. Un caso a parte è rappresentato da Buonarroti il Giovane, i cui 71 indovinelli, mai pubblicati dall'autore stesso, sono inseriti nell'edizione delle *Opere* di Buonarroti il Giovane raccolte da Fanfani. Di questi componimenti non si conosce nemmeno il contesto di composizione.

¹ Cfr. G. ALFIERI, *Il prosare in romanzi. Generi intercorrenti e intercorsi di stile nell'architettura testuale della narrativa barocca*, «Studi secenteschi», 2008, XLIX, pp. 43-64; M. GUGLIEMINETTI, *Manierismo e barocco*, UTET, Torino 1990, p. 1; E. Russo, *Sul barocco letterario in Italia. Giudizi, revisioni, distinzioni*, in *La notion de baroque. Approches historiques*, «Les dossiers du GRIHL», 2012, VI (2), <<http://dossiersgrihl.revues.org/5223>> (20 ottobre 2023).

Un dato interessante riguarda la provenienza geografica dei nostri autori: nonostante il grande rilievo del classicismo romano tra il 1610 e il 1640, legato a istituzioni di grande prestigio come le accademie degli Umoristi e dei Lincei, in un momento di grande fervore artistico e intellettuale che in quegli anni fa di Roma una delle capitali della cultura europea², e nonostante non vi siano dubbi che il pieno e tardo barocco gravitano su Napoli, dove risiedono le voci più risentite e audaci³, cinque dei nostri autori – Francesco Moneti (Cortona), Agostino Coltellini (Firenze), Antonio Malatesti (Firenze), Michelangelo Buonarroti il Giovane (Firenze) e Leone Santucci (Lucca) – provengono da città toscane. Il dato non va trascurato, perché significativo di una volontà di recupero della tradizione popolare toscana, veicolata attraverso un genere specifico – l'indovignello, appunto – in contrapposizione al radicalismo barocco dei grandi centri quali Roma e Napoli. Non è casuale che tutti questi autori abbiano scritto raccolte di enigmi o che, perlomeno, si siano dedicati al genere con costanza, tutt'altro che sporadicamente, a dimostrazione di una diffusione del genere soprattutto in area toscana. Nell'opera di Buonarroti il Giovane, in particolare, hanno molto spicco il mondo e il linguaggio rusticale, caratteristici anche degli autori eroicomici toscani, quali il Corsini del *Torrachione desolato*, il Lippi del *Malmantile* (un poema molto attento alle realtà dialettali e nel quale fa la sua comparsa anche Antonio Malatesti, sotto lo pseudonimo di Amostante Latoni, in veste di ridicolo guerriero e giocatore di carte incallito), Forteguerri con la favola rusticale *La Filippa* e Cicognini con le stanze *Pippo lavoratore di Legnaia alle dame fiorentine*. Lo stesso Antonio Malatesti si dedicò al genere rusticale, utilizzando il sonetto (caso eccezionale in tutto il Seicento); come i sonetti della Tina appartengono quasi tutti all'area della rusticale e della mascherata villanesca, così anche nei componimenti enigmistici hanno discreta frequenza il doppio senso e l'allusione oscena tipici del genere⁴.

Poesia dialettale e poesia giocosa sono affini, ma la prima non può in alcun modo essere descritta come un sottogenere della seconda, benché la poesia giocosa spesso abbia tra i suoi connotati più specifici la pratica del plurilinguismo⁵. Nel *Ragionamento sopra la poesia giocosa de' Greci, de' Latini e de' Toscani* (1634) Nicola Villani tenta un primo bilancio di questo genere fiorentino⁶, segnalandone la continuità storica con il genere comi-

² Cfr. C. JANNACO, M. CAPUCCI, *Il Seicento*, Vallardi, Padova 1986, pp. 264-271.

³ Cfr. *ibid.*, p. 298.

⁴ Cfr. *ibid.*, pp. 334-335.

⁵ Cfr. *ibid.*, pp. 339-341.

⁶ Cfr. N. VILLANI, *Ragionamento dello Academico Aldeano sopra la poesia giocosa de' greci, de' latini, e de' toscani con alcune poesie piacevoli del medesimo autore*, presso G.P. Pinelli,

co-burlesco e le molteplici possibilità che l'espressione burlesca offre ai moderni: impasti plurilinguistici, poesia maccheronica, lingua furbesca, burchiellesca, pedantesca, fidenziana, fino alla costruzione di lingue totalmente artificiali, come potrebbe essere il caso della poesia ionadattica⁷. I poeti giocosi guardano a Berni come al loro modello esemplare e a Redi come maestro mentale⁸, anche se la pratica sperimentale va oltre il ventaglio di possibilità offerto dalla poesia del Berni: si passa, così, dalle poesie giocose di Antonio Abati nelle *Frascherie*, al maccheronico dei *Capriccia macaronica Magistri Stopini Poetae Ponzanensis* di Cesare Orsini, alla lingua fidenziana di Giulio Cesare Croce e Bartolomeo Nappini, fino alle estreme conseguenze del bizzarro con i leporeambi di Lodovico Leporeo. Agostino Coltellini, ad esempio, spazia all'interno del genere, dedicandosi a esercizi di enigmistica poetica con la *Mantissa Fidenziana*, scrivendo satira pedantesca negli *Endecasillabi Fidenziani* e ricorrendo al latino macaronico nel *Gufonis de Gufonibus Epistolarum semicenturia prima*.

Per quanto riguarda la provenienza sociale dei dodici autori in questione, va notato che la maggior parte di essi discende da famiglie aristocratiche – nello specifico sette di essi, mentre altri due, Buonarroti il Giovane e Banchieri, appartengono a famiglie di antica tradizione fiorentina. Diverso il caso di Moneti, il cui padre è di umile estrazione e la madre discende da un'antica casata cortonese. Una tale preponderanza di membri di famiglie nobili lascia intendere che la corte, benché con un ruolo ridimensionato⁹, rimane un centro di riferimento¹⁰ e di attività dei nostri autori, anche soltanto come luogo di condivisione immaginario delle loro produzioni. Tuttavia, è curioso che un genere potenzialmente popolare

Venezia 1634, pp. 1-101.

⁷ Per ionadattico si intende un modo di parlare burlesco che consiste nella sostituzione di una parola con un'altra che comincia per le stesse lettere (per esempio «fagian» e «fagioli»). Tale strategia è tipica della tradizione popolare, e come linguaggio artificiale fu inventato a Firenze verso la fine del XVI secolo (nello stesso periodo in cui vennero in uso la lingua fidenziana e quella maccheronica), diventando in seguito un passatempo per i letterati del XVII e del XVIII secolo (vd. *Ionadattico*, in *Enciclopedia italiana*, <<http://www.treccani.it/enciclopedia/ionadattico/>> [13 settembre 2022]).

⁸ Cfr. C. JANNACO, M. CAPUCCI, *Il Seicento*, cit., pp. 342, 345-349.

⁹ Cfr. A. BATTISTINI, *La cultura del barocco*, in *Storia della letteratura italiana. La fine del Cinquecento e il Seicento*, V, a cura di E. Malato, Salerno Editrice, Roma 1997, p. 531: «E per giunta i centri si moltiplicano in seno alle città, ove non esiste più soltanto la realtà esclusiva della Corte, come nel Rinascimento, ma una maggiore varietà di aggregazioni culturali», ad esempio «le numerosissime accademie, tra le quali spiccano, per la loro specializzazione, quella dei Lincei, fondata dal principe Federico Cesi e, sorta nello stesso anno, il 1603, quella degli Umoristi, l'una a patrocinare il verbo della nuova scienza galileiana, l'altra a stabilire relazioni con i maggiori letterati».

¹⁰ Cfr. E. ARDISSINO, *Il Seicento*, Il Mulino, Bologna 2005, p. 10.

sia, in realtà, praticato in ambito elevato e colto. Si pensi alla prefazione di Prospero Mandosio, in cui l'autore afferma di aver composto i suoi enigmi «in sì nobili ed erudite vegghe», che «facevasi in casa di nobilissima dama»¹¹. Sicuramente, però, il luogo di ritrovo e di condivisione privilegiato nel Seicento sono le accademie, che in quel secolo conoscono un notevole sviluppo, diffondendosi in tutta la penisola italiana¹².

Contesto e modalità di diffusione degli indovinelli secenteschi

Agostino Coltellini si rivolge al lettore, nella premessa ai suoi enigmi:

Mentre il sig. Malatesti andava componendo i suoi ingegnossissimi Enimmi, e gli partecipava in casa mia a quei signori che vi si ritrovavano di nostra Università, dette occasione ad alcuni di far qualche cosa nel medesimo stile; e tra questi uno fui io, che alquanto v'applicai l'animo, e me ne vennero fatti non so che pochi, i quali nel metter insieme alcune mie rime piacevoli, essendomi capitati alle mani, veduti ed approvati da diversi amici, e fra gli altri ultimamente dal sig. Antonio Magliabechi, tanto mio amorevole, e di sì purgato giudizio, mi son lasciato persuadere a dare in luce, sì per non mi contrappor loro, sì ancora perché essendo di già fatti non ho voluto che s'abbiano a dolere che, a guisa di parti illegittimi, sieno stati da me tralasciati. Né sia alcuno che mi dica che non possano concorrere con quegli del sig. Malatesti, per che io non li ho fatti a competenza, ma per mio gusto, e perciò niente m'importa, e non intendo di spacciarli se non per quello che vagliono, e niente più; e così chi vuol sapere quel che sono, li legga; chi non se ne cura lasci stare e passi avanti, che io non ho altro gusto che di soddisfare a tutti, e se potessi contentar tutto 'l mondo me n'ingegnerei; e vivete felici¹³.

Coltellini, oltre a spiegare il contesto in cui sono nati i suoi componimenti, fornisce delle informazioni importanti riguardo al funzionamento dell'accademia degli Apatisti, da lui fondata, che in origine si sviluppò in forma di conversazione tra giovani amici, studiosi delle lettere umane, che andavano a veglia da Coltellini per fare pratica con gli esercizi di oratoria e poesia¹⁴. Questa «Conversazione Virtuosa» durò per circa un triennio; in seguito il ritrovo prese il nome di «Comunità de' virtuosi e letterati» (1633) e furono istituiti dei ruoli ufficiali, come quello del Priore. Con l'aumentare dei partecipanti alle riunioni, Coltellini decise di

¹¹ P. MANDOSIO, *Centuria d'enimmi*, s.e., Perugia 1670, pp. IV, VI.

¹² Cfr. M. MAYLENDER, *Storia delle accademie d'Italia*, Cappelli, Bologna 1930.

¹³ A. COLTELLINI, *Enimmi del Signore Ostilio Contalgeni Accademico Apatista*, nella Stamperia di Francesco Onofri, Firenze 1669, p. 6.

¹⁴ Cfr. M. MAYLENDER, *Storia delle Accademie d'Italia*, I, Forni, Bologna 1976, pp. 219-226.

chiamarla non più «comunità», ma «Università di letterati», in cui tutti i membri dovevano adottare un nome anagrammatico (come «Ostilio Contalgeni» per Coltellini stesso). Le accademie italiane del Rinascimento rappresentano la naturale evoluzione della cultura umanistica, del mecenatismo dei principi e del policentrismo che caratterizzava la vita culturale della penisola italiana durante il XIV e XV secolo. Se inizialmente le accademie hanno carattere enciclopedico, intorno alla metà del XVI secolo prevale la tendenza alla specializzazione: in vari centri della penisola si assiste alla nascita di accademie di carattere letterario, artistico, oppure filosofico¹⁵. Nel Seicento le accademie continuano a proliferare e a ope-

¹⁵ Cfr. A. CLERICUZIO, *Le accademie scientifiche del Seicento*, in *Il Contributo italiano alla storia del Pensiero: Scienze*, <http://www.treccani.it/enciclopedia/le-accademie-scientifiche-del-seicento_%28II-Contributo-italiano-alla-storia-del-Pensiero:-Scienze%29/> (12 settembre 2022); M.H. FISCH, *The Academy of the Investigators*, in *Science, Medicine and History*, I, ed. by E.A. Underwood, Oxford University Press, Oxford, pp. 521-563; W.E. KNOWLES MIDDLETON, *The Experimenters. A Study of the Accademia del Cimento*, The J. Hopkins Press, Baltimore-London 1971; P. GALLUZZI, *L'Accademia del Cimento. 'Gusti del principe, filosofia e ideologia dell'esperimento'*, «Quaderni storici», 1981, XVI, pp. 788-844; G. OLMÍ, *'In essercitio universale di contemplatione, e prattica'. Federico Cesi e i Lincei*, in *Università, accademie e società scientifiche in Italia e in Germania dal Cinquecento al Settecento*, a cura di L. Boehm, E. Raimondi, Il Mulino, Bologna 1981, pp. 169-235; M. TORRINI, *L'Accademia degli Investiganti. Napoli 1663-1670*, «Quaderni storici», 1981, XLVIII, pp. 845-883; P. GALLUZZI, *Motivi paracelsiani nella Toscana di Cosimo II e di don Antonio de' Medici: alchimia, medicina 'chimica' e riforma del sapere*, in *Scienze, credenze occulte, livelli di cultura*, Atti del Convegno internazionale di studi, Firenze (26-30 giugno 1980), Olschki, Firenze 1982 («Istituto nazionale di studi sul Rinascimento. Atti di convegni», 14), pp. 31-62; Z. WAZBINSKI, *L'Accademia medicea del disegno a Firenze nel Cinquecento. Idea e istituzione*, Olschki, Firenze 1987 («Studi / Accademia toscana di scienze e lettere La Colombaria», 84); S. DE RENZI, *Il progetto e il fatto. Nuovi studi sull'Accademia dei Lincei*, «Intersezioni», 1989, IX, pp. 501-517; G. GABRIELI, *Contributi alla storia della Accademia dei Lincei*, Accademia nazionale dei Lincei, Roma, 1989 («Storia dell'Accademia dei Lincei. Studi», 1); A. FANTOLI, *Galileo. Per il Copernicanesimo e per la Chiesa*, Specola vaticana, Città del Vaticano 1993; S. RICCI, «Una filosofica milizia». Tre studi sull'Accademia dei Lincei, Udine, Campanotto 1994; G. GABRIELI, (a cura di), *Il carteggio linceo*, Accademia nazionale dei Lincei, Roma, 1996 («Storia dell'Accademia dei Lincei. Fonti», 1); D. FREDBERG, *The Eye of the Lynx. Galileo, His Friends, and the Beginnings of Modern Natural History*, The University of Chicago Press, Chicago 2002 (trad. it. di L. Guerrini, *L'occhio della lince. Galileo, i suoi amici e gli inizi della moderna storia naturale*, Bononia University Press, Bologna 2007); L. GUERRINI, *I trattati naturalistici di Federico Cesi*, Accademia nazionale dei Lincei, Roma 2006 («Storia dell'Accademia dei Lincei. Fonti, 1120-1290», 4); L. BOSCHIERO, *Experiment and Natural Philosophy in Seventeenth-Century Tuscany. The History of the Accademia del Cimento*, Springer, Dordrecht 2007 («Australasian Studies in History and Philosophy of Science», 21); A. CLERICUZIO, M.G. ERNST, M. CONFORTI (a cura di), *Il Rinascimento italiano e l'Europa*, V, *Le scienze*, Angelo Colla Editore, Treviso-Costabissara 2008, (in particolare S. RICCI, «Una filosofica milizia». L'Accademia dei Lincei e la cultura scientifica a Roma, pp. 179-95); M. BERETTA, A. CLERICUZIO, L.M. PRINCIPE (a cura di), *The Accademia del Cimento and its European Context*, Science History Publications, Sagamore Beach 2009.

rare in tutta Italia, ospitando anche i nostri autori con le loro produzioni: Adriano Banchieri fece parte dell'Accademia dei Floridi¹⁶, che in origine ebbe per oggetto non il culto della musica, ma lo studio della letteratura e della poesia, e fondò l'Accademia dei Filomusi; Michelangelo Buonarroti il Giovane frequentò diverse accademie – Fiorentina, della Crusca, dei Pastori Antellesi, degli Elevati; Tommaso Stigliani prese parte alle riunioni dell'Accademia degli Innomati (Innominati); Giovan Francesco Loredano fondò l'Accademia degli Incogniti di Venezia, a cui partecipò anche Pietro Michiele; Antonio Malatesti fu accademico apatista insieme al fondatore di quella stessa Accademia, Agostino Coltellini; Loreto Mattei fu segretario dell'Accademia del Tizzone¹⁷ e fondò un'Accademia che servisse da seminario per quella già esistente, denominandola Accademia degli Snidati¹⁸; infine, Prospero Mandosio fu membro di più accademie – degli Scomposti di Fano, degli Infecondi di Prato e degli Umoristi di Roma – e in una lettera a Ludovico Muratori¹⁹ riferisce di aver fatto parte anche dell'Accademia degli Intrecciati di Roma, di cui sarebbe stato principe.

Quindi, l'Accademia è il contesto in cui i componimenti enigmatici dei nostri autori prendono forma, come dice Coltellini nella sua prefazione a proposito di se stesso, ma anche dell'amico Malatesti («Mentre il sig. Malatesti andava componendo i suoi ingegnossissimi Enimmi, e gli partecipava in casa mia a quei signori che vi si ritrovavano di nostra Università»). Continuando nella medesima introduzione per il lettore, Coltellini aggiunge che Malatesti, così facendo, ha ispirato molti altri accademici – tra cui Coltellini stesso – a seguire il suo esempio («dette occasione ad alcuni di far qualche cosa nel medesimo stile; e tra questi uno fui io, che alquanto v'applicai l'animo»). Nonostante la testimonianza di Coltellini lasci intendere che la condivisione dei propri componimenti in Accademia fosse una consuetudine usuale e, all'altezza del Sei-Settecento istituzionalizzata, non tutte le raccolte di enigmi dei nostri autori rientrano in questo tipo di produzione: alcuni, sulla scia dei novellieri del secolo precedente – come Ascanio de' Mori e Gianfrancesco Straparola – inseriscono gli enigmi all'interno di una cornice narrativa. Nei casi del Cinquecento la cornice stessa è collegata alla tradizione popolare di raccontare indovinelli durante le veglie delle sere di Carnevale: sia i racconti di Ascanio de' Mori sia le favole di Straparola sono ambientate in quel periodo. Nel

¹⁶ Cfr. M. MAYLENDER, *Storia delle Accademie d'Italia*, cit., III, pp. 29-31.

¹⁷ Cfr. *ibid.*, V, pp. 326-328.

¹⁸ Cfr. *ibid.*, pp. 198-199.

¹⁹ Modena, Biblioteca Estense e universitaria, *Archivio muratoriano*, 70, 11, 24 agosto 1697.

Seicento il legame con la tradizione popolare, orale, sembra venire meno, oppure rimanere come semplice vezzo. Tuttavia, sarebbe piuttosto da indagare lo sviluppo di certe forme al crocevia fra letteratura carnevalesca per la scena e letteratura giocosa cortigiana e accademica. L'asse lungo del discorso e degli autori che si dilata su un intero secolo, e soprattutto la vocazione sperimentale e il gusto per la mescolanza dei generi tipica delle poetiche del periodo, complica alquanto le questioni e suggerisce di evitare luoghi comuni storiografici²⁰.

I contesti in cui Banchieri e Sagredo inseriscono i loro indovinelli risultano più artificiali e sofisticati – barocchi, del resto – di quelli dei loro predecessori. Nel caso del primo autore, i suoi *Trastulli della villa*, che richiamano evidentemente anche ai *Freschi della villa* di Giulio Cesare Croce, sono divisi in sette giornate e contengono, oltre agli enigmi, anche novelle, proverbi, detti filosofici, paradossi e rime, raccolti da Asdrubale insieme al suo servitore Epifanio per il re del Perù Attabalippa²¹. Nell'*Arcadia in Brenta* di Sagredo si racconta, invece, di tre cavalieri e tre dame (Silvio, Foresto e Giacinto; Marina, Laura e Rosanna), che si ritrovano in una villa sul Brenta per una settimana. L'opera, di evidente ispirazione boccacciana, è divisa in giornate, con la prescrizione, da parte del principe della giornata, responsabile di decidere l'argomento, di novelle, indovinelli, giochi e esercizi poetici che aprono e chiudono ogni giornata. In questo caso è il desiderio di vacanza che spinge i sei protagonisti a risalire il Brenta e a trascorrere nella villa le ultime otto giornate di carnevale.

La prefazione degli enigmi di Prospero Mandosio racconta, invece, come questi sono stati composti: essi sono il risultato di giochi in società e sono stati scritti come punizione per alcune trasgressioni alle regole di quei giochi. Più nello specifico, essi furono scritti

in occasione che fuggendo l'ozio mi trattenevo in notti vegliate nella conversazione, che facevasi in casa di nobilissima dama, le di cui prerogative la rendono fra le sue pari superiore [...]. In congiuntura d'alcuni giuochi, in cui pena del trasgressore era in fallendo inviolabile l'ubbidienza, rimasi io (fosse fatalità prospera, o disavventurata) rimasi dico condannato da quella dama, che tiene sopra de' miei spiriti assoluto l'impero a proporre nelle vegnenti vegghie enimmi, come prontamente tutte sere eseguij. Riflettendo poscia l'unica direttrice dei miei voleri esser questi pervenuti impensatamente al numero di cento, in occasione

²⁰ Del resto, anche le «veglie», a partire da quelle senesi, che hanno sempre a capostipite il modello del Boccaccio, hanno una tradizione rilevante nella letteratura cortigiana e di gioco.

²¹ Cfr. A. BANCHIERI, *I trastulli della villa*, presso Giovan Antonio Giuliani, Venezia 1627, pp. 1-2.

d'impormi altra penitenza a cagione di mio errore inavertito, nel gioco mi comandò esporli (come con tutta ubbidienza faccio) alla luce²².

È ragionevole pensare che la donna avesse chiesto a Mandosio di comporre i suoi enigmi, ma sembra meno credibile che lo abbia costretto a pubblicarli. La prefazione è seguita da alcuni componimenti poetici indirizzati proprio alla nobildonna, Grazia Franchi Bimarsi, e da altri rivolti all'autore.

La percezione degli enigmi seicenteschi

Nel Seicento fiorentino l'enigmistica assurse ad importanza di primo ordine: l'opera che ebbe maggior successo fu la *Sfinge* di Malatesti che, stampata e ristampata, arricchì l'editore Giovan Battista Pusterla; nel frattempo fioccarono gli imitatori di Malatesti e l'enigma divenne un genere letterario che si volle nobilitare con dotte ricerche per dargli una paternità classica e un diploma di nobiltà greco-latina²³. In particolare, l'Accademia degli Apatisti nella seconda metà del Seicento diede corso a quelle forme di erudizione che intendevano convogliare le nuove espressioni e gli stili della scrittura barocca in genealogie retoriche di tradizione classica²⁴.

Come ricordato, Antonio Malatesti fu iscritto all'Accademia degli Apatisti²⁵ fra il 1632 e il 1634, insieme a Carlo Roberto Dati, di cui fu in-

²² P. MANDOSIO, *Centuria d'enimmi*, cit.

²³ Cfr. E. ALLODOLI, *Prefazione*, in A. Malatesti, *La Sfinge, enimmi. Con aggiunta la Tina*, Carabba, Lanciano, s.d., pp. III-IV.

²⁴ A tal proposito, è sufficiente ricordare Anton Maria Salvini che nel 1669 fu iscritto all'Accademia degli Apatisti, fondata da Agostino Coltellini (1632) con intenti enciclopedici e che Salvini ricorderà come «maestra e condottiera» della sua gioventù nei suoi *Discorsi accademici sopra alcuni dubbi proposti nell'Accademia degli Apatisti*, II, apud G. Manni all'insegna di S. Gio. di Dio, Firenze 1712, p. 118 (cfr. M.P. PAOLI, *Anton Maria Salvini (1653-1729). Il ritratto di un letterato nella Firenze di fine Seicento*, in *Naples, Rome, Florence: Une histoire comparée des milieux intellectuels italiens (XVII-XVIII siècles)*, a cura di J. Boutier, B. Marin, A. Romano, École française de Rome, Roma 2005, pp. 501-544, e N. BIANCHI, *Il codice del romanzo. Tradizione manoscritta e ricezione dei romanzi greci*, Dedalo, Bari 2006, pp. 83-147).

²⁵ Interessante, a questo proposito, il sonetto III 11 della *Sfinge* di Malatesti, in cui si fa riferimento proprio all'Accademia: «Com'un piccol coltello il sen m'apri / presso agli uomini di Pinti ormai si sa; / dical San Pier se il nome mio fiori / mentr'io servivo a una comunità. / Per la via d'un Apostol Santo qui / rifiorir tra le spine egli mi fa; / ond'io posso veder la notte e 'l dì / chi corre al gioco, e chi alla Santità. / Dormito ho poco tempo, ora non dormo più; / ma i figli sparsi raccogliendo vo, / per mieter gloria in seminar virtù. / Venite or, ch'Astrea vicina sto, / perché, chi è senza passion quaggiù, / nel terzo specchio mio mirar si può». Questo sonetto serba un significato nascosto in ogni verso, a partire

timo amico, e a casa del quale partecipò anche alle feste tenute al Canto alla Cuculia²⁶. Dati fu accolto in varie accademie in cui ricoprì cariche onorifiche sempre più importanti: nel 1635 fu iscritto, con lo pseudonimo anagrammatico di Currado Bartoletti, all'Accademia non ancora chiamata degli Apatisti, fondata da Agostino Coltellini; divenuto segretario dell'Accademia nel 1640, fu eletto apatista reggente con lo pseudonimo di Ardaclito il 13 ottobre 1649. All'adunanza che elesse, nel 1639, Dati socio dell'Accademia degli Svogliati, partecipò anche John Milton, allora residente a Firenze e amico fraterno del Dati. Milton avrebbe ricordato Coltellini e altri accademici, tra cui lo stesso Malatesti, nella corrispondenza con Dati dall'Inghilterra dieci anni dopo. Si ignora la data di ammissione di Dati nell'Accademia fiorentina dove, nel 1649, fu nominato console e prese possesso del suo incarico con una orazione in lode degli accademici. Membro dell'Accademia Platonica, ripristinata dal principe Leopoldo nel 1638, figurò anche tra i componenti dell'Accademia de' Percossi, ma il contributo di Dati fu particolarmente significativo nell'Accademia della Crusca che, dopo un periodo di stasi succeduto alla seconda edizione del Vocabolario, riprese le sue adunanze nel novembre 1640²⁷. Per la *Sfinge* Carlo Roberto Dati, allora nella sua prima età giovanile, scrisse la *Lettera*²⁸ «nella quale si discorre degli Enimmi» e l'autore propone delle ipotesi circa la genesi dell'enigma. Tutte le proposte si riferiscono all'antichità greca e latina:

Dico adunque (e siano i miei pensieri ricevuti da lei come semplici conietture, in mancanza di più sicure prove non disprezzabili) che molte probabili origini dell'enimma, da noi chiamato Indovinello, s'appresentano. Una sì è la somiglianza con gli oracoli antichi, i quali, confusi dalle intralciate trasposizioni, oscurati dai traslati e allusioni, resi dubbi dagli equivoci, difficilmente erano intesi dai popoli. Poterono per tanto i gentili, come quegli che si resero lecito il burlarsi dei loro dei, comporre artificiosi e burleschi oracoli, a imitazione dei divini e facendo questi venire a formare l'enimma, per eccitare gl'ingegni al ritrovamento della cosa nascosta, e pascere gli animi di quel diletto che universalmente apporta l'indovinare. [...]

dal primo, che contiene il nome di Coltellini («picciol coltello»), fondatore dell'accademia.

²⁶ Cfr. E. ALLODOLI, *Prefazione*, cit., p. v.

²⁷ Cfr. M. VIGILANTE, *Carlo Roberto Dati*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXIII, 1987, <[http://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-roberto-dati_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-roberto-dati_(Dizionario-Biografico)/)> (12 settembre 2022).

²⁸ Nonostante l'abitudine degli autori del secolo di scrivere le prefazioni e farle firmare ad altri colleghi, magari meno celebri, in questo caso si può immaginare che si tratti effettivamente di una lettera scritta da Dati, vista la fama dell'autore.

In oltre metto in considerazione a V. S. che i primi enimmi poterono esser fatti per imitare burlesvolmente quegli autori, i quali scrissero oscuramente, o per nascondere i lor misteri al volgo, come i pittagorici, e i cinici: o per imitazione di persone, come Licofrone nella Cassandra profetessa, similissima agli oracoli sibillini; o per affettazione, come quegli che son censurati da Aulo Gellio²⁹, e beffati graziosamente da Luciano sotto la persona di Lessifane³⁰, nel dialogo per tale nome chiamato³¹.

Dati propone, dunque, due possibili genesi dell'indovinello: l'enigma come modo per imitare e burlarsi degli oracoli divini – tra i quali l'esempio illustre è rappresentato dall'enigma della mitologica Sfinge, che propone l'indovinello per eccellenza –, oppure gli indovinelli nati come presa in giro di quegli autori, ad esempio i pitagorici o i cinici, che scrissero appositamente in modo oscuro, per non farsi comprendere dal volgo, senza dimenticare quegli indovinelli composti a imitazione dello stile enigmatico di alcuni personaggi, quale Cassandra nell'omonima opera di Licofrone o Lessifane nei *Prolegomena*, parodia di Luciano che deride la moda iperatticista nei suoi eccessi linguistici e ne dimostra la scorrettezza grammaticale. A proposito della *Cassandra* di Licofrone, viene il sospetto che quella di Dati sia una citazione “vuota”³², che l'opera non fosse cono-

²⁹ Aulo Gellio parla del *griphos*, da lui chiamato anche *scirpus* (pianta simile al giunco, usata per costruire nasse) e cita un esempio sul nome del dio *Terminus* (*Notti attiche*, XII 6). Un altro passo delle *Notti attiche* è dedicato alle sfide conviviali, consistenti nel ricordare il luogo di un verso, nello spiegare un testo intricato, nel risolvere un paradosso logico o un paralogismo o nel riconoscere forme verbali rare (*ibid.*, XVIII 2).

³⁰ Il testo, in forma dialogica, vede coinvolti due personaggi: il primo è Lessifane, pedante retore, ambizioso al punto tale da volersi confrontare con il modello di Platone componendo un *Simposio* in competizione con quello, più celebre, dell'altro autore. Licino è il suo interlocutore: figura dal ruolo socratico e alter ego abituale di Luciano. Egli viene travolto dal fiume in piena delle parole desuete e scorrette dell'amico, tanto da dubitare seriamente della sua salute. Sopraggiunge al momento opportuno il medico Sopoli, per purgare Lessifane dai paroloni incomprensibili che ha ingurgitato.

³¹ A. MALATESTI, *La Sfinge, I brindisi de' ciclopi e La Tina*, Corradetti e C. Tip.-Editori, Milano 1865, p. 14.

³² Non si hanno molte notizie sulla vita di Licofrone né sulle sue opere. Secondo *Suda*, l'enciclopedia storica bizantina del X secolo, Licofrone era nato a Calcide, in Eubea, attorno al 330 a.C. da Socle ed era stato adottato dallo storico Lico di Reggio, una delle fonti delle sue opere. Il filologo bizantino Giovanni Tzetzes (XII secolo) gli attribuì 64 o 46 drammi oltre la sistemazione, su incarico di Tolomeo II Filadelfo, delle opere dei poeti comici nella biblioteca di Alessandria. Da questa attività trasse spunto per la redazione del trattato *Sulla commedia*, in oltre nove libri, andato perduto., cfr. E. CIACERI, *La Alessandra di Licofrone*, Gaetano Macchiaroli editore, Napoli 1982; M.G. CIANI, *Lexikon zu Lycophron*, Hildesheim, New York 1975; LICOFRONE, *Alessandra*, a cura di V. Gigante Lanzara, Milano, BUR 2000; LYCOPHRON, *Alexandra*, éd. par André Hurst, Paris 2008 («Collection des universités de France. Sér. grecque», 468).

sciuta se non per il titolo³³, e che il testo venga ricordato perché emblematico ed efficace per la descrizione di uno stile enigmatico.

Un'altra dichiarazione di poetica interessante è quella di Agostino Coltellini che, nella dedica a Ferrante Capponi³⁴, paragona gli enigmi agli oracoli:

[N]el presente col dolce sarà mischiato l'utile, quando anche per intendere le parole e gli enigmi de' savi si richiede la sapienza, e le cose dell'altra visa, come per uno specchio, ed in un enigma si mirano. E che altro sono gli oracoli, che tanti enigmi?³⁵

Di nuovo, come già nella lettera del Dati per la *Sfinge* di Malatesti, è ripreso il *topos* dell'enigma nato dagli oracoli antichi, anche se Coltellini non afferma esplicitamente che vi sia un legame di continuità, o perlomeno di imitazione, tra i due elementi. Mentre Dati sostiene che all'origine dell'enigma ci sia lo scherno, il prendersi gioco degli oracoli antichi – quasi a scongiurare l'immenso potere che essi avevano anche nelle decisioni riguardanti le questioni politiche degli antichi – Coltellini, in modo forse più ingenuo, ricollega gli enigmi agli oracoli, che per essere decifrati avevano bisogno di scontrarsi con qualcuno di sapiente.

Proprio a Malatesti, da cui Coltellini si era sentito spinto «di far qualche cosa nel medesimo stile»,³⁶ è dedicato il primo sonetto, avente come soluzione l'enigma stesso³⁷:

Quanto più inganno, tanto più diletto,
né dico mai la cosa com'ell'è,
ma niuno ha perciò paur di me
e tutti quanti stanno con sospetto.

Senza magia mutar poss'ogni oggetto;
per virtù ch'a' miei carmi Apollo diè
fo spesso camminar chi non ha piè;
son molte volte letto, e non son letto.

Per la padrona a molti diedi morte,
ma poi che mi scoperse un pellegrino,
feci provar a lei l'ultima sorte.

³³ Spesso accade che molti riferimenti arrivino anche per via indiretta dalla trattatistica e letteratura sull'emblematica e l'impresistica ecc.; si vedano, in proposito, il dialogo tasciano *Il conte e Tesoro, Delle Imprese*.

³⁴ A. COLTELLINI, *Enigmi del signore Ostilio Contalgeni*, cit., pp. 3-4.

³⁵ *Ibid.*, p. 4.

³⁶ *Ibid.*, p. 5.

³⁷ Molti autori hanno dedicato degli enigmi alla definizione della parola «enigma», cfr. A. TAYLOR, *The Literary Riddle Before 1660*, University of California Press, Berkeley 1948, pp. 4-7.

Son greco, son toscano e son latino,
 ho, come le bugie, le gambe corte
 e studia ognun per me farsi indovino.
 Ma vuole il mio destino
 che oggi anch'io non sappia s'io son desso,
 né posso risparmiarla anche a me stesso.
 Or tu, che mi se' appresso
 guarda come tu parli, e sta in cervello,
 ch'io ti farei parer poscia un uccello³⁸.

La «padrona» è la Sfinge e il «pellegrino» Edipo che, risolvendo l'enigma, aveva costretto la Sfinge a buttarsi dal dirupo. Di nuovo, risulta immancabile il riferimento all'enigma per eccellenza.

Nella lettera di Dati a Malatesti vengono ricordati esempi più o meno celebri di autori che si sono serviti del parlare enigmatico per evitare la censura e sono riportate alcune, supposte, funzioni originarie dell'indovinello. Quello che non viene menzionato, né nella lettera del Dati, né all'interno delle varie prefazioni, è un certo valore iniziatico dell'enigma, che invece doveva essere valido nella Grecia antica. Nel mondo del mito e della favola la sfida che si disputa intorno all'enigma ha come penitenza la morte: così erano morti, divorati dalle mascelle della Sfinge, i tebani che, prima di Edipo, avevano cercato di sciogliere l'enigma. Ma se l'enigma viene risolto, tocca a chi aveva posto l'enigma morire: la Sfinge muore gettandosi dalla cima della montagna. L'enigma delle origini è una gara tra due contendenti in cui la posta in gioco è la vita di uno di loro e, per sottolineare questa caratteristica, la lingua inglese usa il termine *neck-riddle*, ovvero «indovinello capestro»³⁹. Secondo la tradizione, anche Omero muore per non essere riuscito a risolvere un indovinello che gli era stato rivolto dai pescatori dell'isola di Io⁴⁰. Sia nel caso di Edipo sia

³⁸ A. COLTELLINI, *Enimmi del signore Ostilio Contalgeni*, cit., p. 7.

³⁹ Cfr. S. BETA, *Il labirinto della parola. Enigmi, oracoli e sogni nella cultura antica*, Einaudi, Torino 2016, p. 9.

⁴⁰ «Alla fine dei giochi funebri, Omero fece vela verso l'isola di Io per trascorrervi gli ultimi anni della sua vecchiaia, ospite di Creofilo. Dicono che un giorno, mentre se ne stava seduto sulla riva del mare, il poeta abbia rivolto questa domanda ad alcuni ragazzi che tornavano dalla pesca: "Cacciatori d'Arcadia, abbiamo forse preso qualcosa?" E i ragazzi risposero: "Quel che abbiamo preso l'abbiamo lasciato, quel che non abbiamo preso lo portiamo con noi". Non avendo capito le loro parole, il poeta chiese che cosa volessero dire. I ragazzi risposero che non avevano pescato nulla, ma che avevano passato il tempo togliendosi i pidocchi dalle vesti: quelli che avevano preso li avevano gettati in mare, quelli che non avevano preso li portavano con sé. Omero si ricordò allora l'oracolo che gli aveva predetto che sarebbe morto in quel luogo: compose l'epigramma da incidere sulla sua tomba e, mentre si allontanava da lì, scivolò sul fango, cadde sul fianco e, dopo

in quello di Omero rivestono un ruolo di primo piano gli oracoli: Edipo si trova a confrontarsi con la Sfinge perché l'oracolo gli aveva predetto un destino terribile (uccidere il padre e sposare la madre) e la profezia ricevuta a Delfi lo spinge ad allontanarsi da quelli che credeva essere i suoi genitori (Polibo e Merope) e ad incontrare lungo il percorso il suo vero padre, Laio. Con Omero, invece, l'oracolo è stato molto meno ambiguo: secondo l'*Agone di Omero ed Esiodo*, Omero si recò a Delfi per chiedere al dio Apollo quale fosse la sua patria e ottenne dalla Pizia il responso: «Sarà l'isola di Io, la patria di tua madre, ad accoglierti / dopo la tua morte. Ma fa' attenzione all'enigma dei ragazzi!»⁴¹.

Il valore iniziatico dell'enigma seicentesco

A partire da questi esempi (ma se ne potrebbero addurre altri⁴²), si nota una sproporzione notevole tra il modo in cui viene inteso l'indovinello nell'antichità e la maniera in cui questo si sviluppa nel Seicento, anche se non si può affermare che il suo ruolo iniziatico sparisca del tutto negli enigmi dei nostri autori: il riferimento all'enigma della Sfinge nelle diverse prefazioni serve a sottolineare l'intelligenza necessaria a risolvere gli indovinelli e, allo stesso tempo, a nobilitare tali componimenti e il gioco di intelligenza che si viene a instaurare tra autore e lettore. Lo conferma anche il fatto che le soluzioni degli enigmi di Malatesti siano raccolte nella sezione intitolata, dall'autore stesso, *Edipo*. Nel caso degli enigmi seicenteschi l'incontro tra Edipo e la Sfinge è così traslato, con una sorta di manfrina nobilitante, nella sfida che si svolge tra autore e lettore.

tre giorni, morì», *Agone di Omero ed Esiodo*, vv. 321-334 (trans. S. BETA, *Il labirinto della parola*, cit., p. 9).

⁴¹ *Ibid.*, 59-60 (trans. S. BETA, *Il labirinto della parola*, cit., pp. 59-60).

⁴² Nell'*Agone di Omero ed Esiodo* si racconta nei dettagli il confronto fra i due poeti, Omero ed Esiodo, istituito per stabilire chi dei due fosse il più sapiente. La sfida si tenne a Calcide, in Eubea, durante i giochi funebri in onore del re Anfidamante, organizzati dal figlio Ganittore. Esiodo citava una coppia di versi e Omero rispondeva con una citazione appropriata: nella prima parte della gara Omero ebbe la meglio sul compagno, con risposte calzanti alle domande di Esiodo – difficili e ambigue. Tutti coloro che assistevano proposero di incoronare Omero, ma Panede, uno dei giudici, offrì a Esiodo un'ultima possibilità e chiese ai due poeti di recitare il passo dei loro poemi che ritenevano più bello: Esiodo scelse un passo delle *Opere* che descriveva il lavoro nei campi, mentre Omero scelse una scena di guerra dell'*Iliade*. Anche in questo caso Omero sembrò migliore ai presenti, ma Panede diede la corona a Esiodo, con la motivazione che questi esortava al pacifico lavoro nei campi, invece di cantare le stragi di guerra. La soluzione fornita da Omero, in questo caso, non provoca nessuna morte: chi dapprima appare sconfitto finisce per diventare, grazie all'intervento dei giudici, il vincitore. Cfr. S. BETA, *Il labirinto della parola*, cit., pp. 9-12.

Meritano, pertanto, attenzione i componimenti enigmatici che hanno per oggetto l'enigma stesso, in quanto rappresentativi delle concezioni che i nostri autori hanno del genere a cui si stanno dedicando e ricchi di dichiarazioni di poetica. Nelle raccolte che ci interessano compaiono due indovinelli aventi per soluzione l'enigma, uno di Coltellini e l'altro di Santucci:

Quanto più inganno, tanto più diletto,
né dico mai la cosa com'ell'è,
ma niuno ha perciò paura di me
e tutti quanti stanno con sospetto.

Senza magia mutar poss'ogni oggetto;
per virtù ch'a' miei carmi Apollo diè
fo spesso camminar chi non ha piè;
son molte volte letto, e non son letto.

Per la padrona a molti diedi morte,
ma poi che mi scoperse un pellegrino,
feci provar a lei l'ultima sorte.

Son greco, son toscano e son latino,
ho, come le bugie, le gambe corte
e studia ognun per me farsi indovino.

Ma vuole il mio destino
che oggi anch'io non sappia s'io son desso,
né posso risparmiarla anche a me stesso.

Or tu, che mi se' appresso
guarda come tu parli, e sta in cervello,
ch'io ti farei parer poscia un uccello⁴³.

Di chiaro genitor oscuro figlio,
ma quanto oscuro più, tanto più bello;
sconosciuto men vo, né mai son quello
ch'all'aspetto rassembro, e che somiglio.

Varie sembianze e strane forme piglio,
facendomi così Proteo novello.

Quei che già sa chi son, come m'appello,
vien per saper chi son meco a consiglio.

Senza nulla levar di quanto tegno
intorno per vestir, mi può scuoprire
tutto da capo a piè chi ha qualche ingegno.

Non ve l'abbiate a mal, io vi so dire
che 'l mio gusto maggior, vanto il più degno
è il vedervi per me starvi a impazzire⁴⁴.

⁴³ A. COLTELLINI, *Enimmi del signore Ostilio Contalgeni*, cit., p. 7.

⁴⁴ L. SANTUCCI, *Enimmi di Caton l'Uticense lucchese*, per Domenico Antonio Zenti, Viterbo 1765.

Coltellini esordisce con quello che potremmo definire il carattere fondamentale dell'enigma barocco: «tanto più inganno quanto più diletto». Questa affermazione è importante anche perché testimonia lo scopo per cui la maggior parte di questi enigmi è composta, ovvero il piacere e il divertimento – colto – degli intellettuali o della corte in generale. Lo stesso concetto esprime Santucci con «ma quanto oscuro più, tanto più bello», a sottolineare la sfida tra chi scrive e chi legge l'indovinello. Nel componimento di Santucci l'indovinello viene associato ad un «Proteo novello», una divinità marina greca capace di cambiare forma continuamente, molto apprezzata e ricorrente nelle liriche del Seicento. Nelle terzine, infine, si ha un gioco basato sui molteplici significati del verbo «scoprire», che può essere inteso come «svestirsi», oppure come «risolvere», «trovare»; per concludere, si segnala l'affermazione che la più grande soddisfazione nel proporre indovinelli consiste, appunto, nel veder «impazzire» chi cerca di risolverli.

Anche il testo di Coltellini, dopo il primo verso, rappresentativo del gusto dell'epoca, prosegue con una descrizione della forma dell'enigma: «senza magia mutar poss'io ogni oggetto». In seguito, il testo continua con «fo spesso camminar chi non ha piè», un verso oscuro che potrebbe fare riferimento agli oggetti o concetti inanimati che nell'indovinello compaiono come animati, oppure al fatto che l'enigma costringe a riflettere a lungo chi non riesce a capire. Non si possono nemmeno escludere del tutto le associazioni al mito di Edipo: da un lato potrebbe esserci un rimando all'etimologia del nome «Edipo», ovvero «dai piedi gonfi», dall'altra il riferimento potrebbe riguardare l'enigma della Sfinge, che ha per oggetto l'uomo, descritto come un animale dotato prima di quattro, poi di due e infine di tre zampe. Nella prima terzina si accenna al mito della Sfinge, che a Tebe uccide chi non riesce a risolvere l'enigma da lei proposto («per la padrona a molti diedi morte»), ma, una volta sconfitta da Edipo («un pellegrino»), è destinata a perire («feci provar a lei l'ultima sorte»). Nella terzina successiva si fa riferimento all'indovinello come fenomeno diffuso in ogni società, anche del passato («son greco, son toscano e son latino»). La coda del sonetto si chiude con un appello, per il lettore, ad aguzzare l'ingegno per non rischiare di «parer poscia un uccello».

Anche Galileo Galilei compone un sonetto sull'enigma, dedicato a Malatesti e inserito nella prefazione alla *Sfinge*:

Mostro son io più strano, e più difforme,
che l'arpia, la sirena o la chimera;
né in terra, in aria, in acqua è alcuna fiera

ch'abbia di membra così varie forme.

Parte a parte non ho che sia conforme
più che s'una sia bianca, e l'altra nera;
spesso di cacciator dietro ho una schiera
che de' miei piè van rintracciando l'orme.

Nelle tenebre oscure è il mio soggiorno;
che se dall'ombre al chiaro lume passo
tosto l'alma da me sen fugge, come
sen fugge il sogno all'apparir del giorno,
e le mie membra disunite lasso,
e l'esser perdo con la vita, e 'l nome⁴⁵.

In questo caso l'enigma non è più descritto come una creatura dalle molteplici forme, ma addirittura come un «mostro», da intendere come *monstrum* latino, ovvero «fenomeno portentoso», «più strano e più difforme / che l'aripa, la sirena o la chimera». Galilei rincara la dose aggiungendo che sulla terra, in acqua e nell'aria non esistono creature altrettanto suscettibili a mutare di forma. In seguito, l'enigma è paragonato a una belva incalzata da cacciatori che ne inseguono le orme, con allusione alla funzione venatoria della sapienza, l'*inquisitio*, cioè coloro che provano a risolvere l'indovinello mettendo insieme i vari indizi forniti da chi ha proposto l'enigma («spesso di cacciator dietro ho una schiera, / che de' miei piè van rintracciando l'orme»). Nelle terzine ritorna il motivo dell'oscurità («nelle tenebre oscure è il mio soggiorno»), comune anche agli altri due meta-indovinelli, ma stavolta esso è legato al nome stesso dell'oggetto in questione, il quale, una volta scoperto e risolto, smette di essere un enigma («e l'esser perdo con la vita, e 'l nome»).

Il gergo e i giochi linguistici come strumenti per evitare la censura

Dati offre una spiegazione molto curiosa riguardante lo scopo del parlare enigmatico:

Solo mi sia da lei concesso di soggiungere che alcuni si servirono dell'enimma, o per di [sic] meglio del parlare enigmatico, per bisogno. Persio, per timor di pena, oscurò in tal modo le sue maldicenze, e forse lo stesso fece il nostro Burchiello. E tale artificio è chiamato da noi gergo, ovvero parlar furbesco secondo il Casa, e Piero Segni alla post. 92, sopra Demetrio. Fu usato da Cicerone nelle lettere ad Attico, e questo da più luoghi si può cavare, ma in particolare dall'ep. 19. l. 2. dov'egli dice: *In*

⁴⁵ A. MALATESTI, *La Sfinge*, cit., p. XXXVII.

his epistolis me Caelium te Furiumfaciam, coeteraerunt in aenigmis e dal nostro Benedetto Busini scrivendo al Varchi. E ciascheduno fece questo perché si trattava d'affari pericolosi a discorrerne. Con soprumano avvedimento fu adoprato il gergo dal nostro Boccaccio, gior. 8 nov. 9, facendo copertamente burlare Mastro Simone, e gior. 7 nov. 1 da Monna Tessa dire l'occorrente a Federigo, senza che Gianni suo marito la intendesse⁴⁶.

È interessante che l'enigma venga associato, da Dati, al gergo «ovvero parlar furbesco» e che anche prima di lui (1556) Giovanni della Casa abbia scritto: «Le parole che tu arai per le mani saranno non di doppio intendimento, ma semplici; perciò che di quelle accozzate insieme si compone il favellare, che ha nome enigma e in più chiaro volgare si chiama gergo»⁴⁷. Anche Niccolò Villani, nel XVII secolo, scrive:

Talora si muove il riso con certi parlari oscuri e metaforici, che chiamano «gerghi», e di tali è piena la poesia del Burchiello e dei burchielleschi poeti. E Michelangelo Angelico, di cui parlato abbiamo di sopra, compose anch'egli alcune rime in questa maniera, la quale in parte è simile a quella de' proverbi, se non che il gergo è più privato, e men conosciuto. [...]. E tale è quella lingua che malavventurosamente dalle persone che la frequentano è chiamata furbesca, e di cui fu l'inventore un tal Broccardo, che poetò anche in essa leggiadramente, e senza cruccio d'Apolline. E non è altra differenza tra 'l gergo e 'l furbesco, se non che tutto quello che è furbesco è anche gergo, ma tutto quello che è gergo non è furbesco. Talora si muove il riso con sentenze, che innanzi innanzi paiono incredibili, e meravigliose; e trovatosi poscia il vero significato, che si nasconde sotto il velo di molte metafore, vengono a rimaner piane e ridicole. E questi si appellano *indovinelli* o *riboboli* e corrispondono agli *enimmi*, o a' *grifi* degli antichi⁴⁸.

E Francesco Moneti in un componimento burlesco, soggetto assai popolare per l'epoca⁴⁹, si rivolge al lettore-destinatario del testamento immaginato:

Porgi dunque l'orecchie, e a me parlante
con ascoltarmi prendi ora la mira,
né ti servir di quelle di mercante,
né far come il somaro al suon di lira,

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 16-17.

⁴⁷ G. DELLA CASA, *Galateo*, in *Prose di Giovanni Della Casa e altri trattatisti cinquecenteschi del comportamento*, a cura di A. Di Benedetto, UTET, Torino 1991, p. 248.

⁴⁸ N. VILLANI, *Ragionamento dello Academico Aldeano*, cit., pp. 80-81 (corsivo d'autore).

⁴⁹ L. RISCIONI, *Francesco Moneti*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, LXXV, 2011, <[http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-moneti_\(Dizionario-Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-moneti_(Dizionario-Biografico)/>) (13 settembre 2022).

che se il mio dir ti sembra stravagante
 e dalla bocca uscir d'un che delira,
 l'intenderai quando sarai ben pratico
 del mio parlare in gergo, ed enigmatico⁵⁰.

Per «parlare in gergo» Moneti intende parlare in modo oscuro, in maniera allusiva, e nel suo caso sembra abbastanza evidente il riferimento ai componimenti enigmatici della *Sfinge in Parnaso* (editi per la prima volta nel 1699, sei anni prima del *Testamento*).

Sulla base di questo campione di testi dell'epoca, o di poco precedenti a XVII secolo, risulta che nella percezione dei nostri autori gergo ed enigma hanno in comune la stessa funzione: attraverso il parlare oscuro gli enigmi servono a evitare la censura. Sembra opportuno, a questo punto, chiarire che il concetto di «gergo» si articola almeno su due livelli: da un lato si ha il gergo che, con l'enigma, ha in comune la criptolalia, il parlare enigmatico, e soltanto in funzione di tale caratteristica l'indovinello può essere paragonato al parlar furbesco. Le prime documentazioni del termine gergo inteso come «lingua speciale usata dai membri di un gruppo che non vuole essere capito dal resto della comunità» risalgono almeno agli inizi del Cinquecento con Berni e l'Aretino⁵¹. D'altra parte – ed è l'aspetto che non è stato approfondito in questo lavoro perché non pertinente – vi sono le testimonianze gergali vere e proprie, le cui maggiori potenzialità espressive si erano manifestate nel Quattro-Cinquecento⁵², ma che nella seconda metà del Seicento si rarefanno e successivamente diventano sporadiche. Inoltre, il gergo è una presenza frequente nel plurilinguismo delle commedie cinque-seicentesche, impiegato con finalità diverse: come espediente comico ed espressivo, come lingua segreta in canovacci che prevedono personaggi che non devono farsi capire, come modo di parlare di personaggi qualificati come truffatori, furbi, spesso dai nomi parlanti (Truffa, Monello), o anche – ed è il caso che più interessa questo studio –

⁵⁰ F. MONETI, *Testamento e ricordi lasciati dal gran villano di Garfagnana ad un suo figliuolo prima di morire*, in *La Cortona convertita [...] ed altri bizzarri componimenti poetici del medesimo autore*, presso Ernesto Fraymann, Amsterdam 1790, p. 302. L'opera si presenta come un testamento composto di novanta ottave in cui le raccomandazioni riguardanti la morte e tutto ciò che a essa concerne sono fornite dall'autore in forma scherzosa.

⁵¹ Cfr. S. BATTAGLIA, *Gergo*, in *Grande dizionario della lingua italiana*, VI, a cura di S. Battaglia, UTET, Torino 1970, p. 697.

⁵² Il teatro rinascimentale e la commedia dell'Arte sfruttano diverse risorse linguistiche per ottenere l'effetto comico: dal toscano ad altre lingue, impieghi pluridialettali, gergo, invenzioni e sperimentazioni plurilingui. Per approfondire, cfr. C. MARCATO, *Documentazioni e usi del gergo nella letteratura e nello spettacolo*, in ID., *I gerghi italiani*, il Mulino, Bologna 2013, pp. 93-114.

come espediente per mascherare contenuti osceni e scurrili⁵³. In questo ultimo caso si ha un avvicinamento alla funzione di evitare che entri in atto il meccanismo della censura, e anche qui, come negli enigmi secen-teschi oggetto di questo studio, si tratta di una attivazione ludica di tale meccanismo.

Dunque, partendo dal presupposto che il gergo non è altro che una

lingua convenzionale, ristretta ad un gruppo sociale ben preciso che la usa in modo consapevolmente e deliberatamente criptico, con gli scopi: (a) di distinguersi dagli altri; (b) di favorire l'intimità della comunicazione interna rafforzando con ciò la coesione del gruppo; (c) di non essere capiti dai non iniziati⁵⁴

emerge che, essenziale nella definizione di tale concetto, è la presenza di forme linguistiche convenzionali, ovvero di un lessico che risulta dalla creazione di voci dovute a un'intenzionale azione di rifacimento, di mascheramento, e dall'introduzione di prestiti. Sembra inoltre necessaria l'esistenza di un gruppo professionale o sociale, nonché l'esigenza di salvaguardare l'identità del gruppo e di non farsi intendere dagli estranei⁵⁵. Il fattore lessicale non è molto pertinente alla situazione dei nostri autori e dei loro enigmi, tuttavia l'elemento fondamentale che accomuna i vari tipi di gergo visti dall'esterno è «l'ermetismo, la non intelligibilità per gli estranei al gruppo», e da questa premessa si può comprendere come «da un gergo inteso come linguaggio con piene caratterizzazioni gergali si sia passati a usi estensivi del termine per ambiti le cui qualità non sono propriamente gergali»⁵⁶. E questo è il caso, appunto, del gergo inteso come enigma.

⁵³ *Ibid.*, p. 99.

⁵⁴ G.L. BECCARIA, *Gergo*, in *Dizionario di linguistica*, a cura di G.L. Beccaria, Einaudi, Torino 2004, p. 356. In G. BERRUTO, *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Carocci, Roma 2012, p. 178, si legge che i gerghi «hanno un lessico particolare con propri meccanismi semantici e di formazione (e deformazione) delle parole ma senza il carattere di nomenclatura, e sono legati non a sfere di argomenti ed aree extralinguisticamente ben definite, ma piuttosto a gruppi o cerchie di utenti (i gerghi sono in effetti allo stesso tempo varietà diafasiche e diastratiche)».

⁵⁵ Anche se, riguardo alla questione della segretezza, ci sono pareri più scettici: Sanga dice che «va respinto il luogo comune che vede nel bisogno di segretezza a fini illeciti la ragione dell'uso gergale. Il gergo non è una lingua oscura, una lingua segreta, una lingua occulta, come spesso è stato detto» (G. SANGA, *Gerghi*, in *Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazione e gli usi*, II, a cura di A.A. SOBRERO, Laterza, Roma-Bari 1997, p. 155); Cohen considera il gergo «una lingua di gruppo (piuttosto e prima che segreta) sotto l'aspetto sociale, e come formazione parassitaria sotto l'aspetto più propriamente linguistico» (M. COHEN, *Notes sur l'argot*, «Bulletin de la Société de Linguistique de Paris», 1919, XXI, pp. 132-147).

⁵⁶ C. MARCATO, *I gerghi italiani*, cit., p. 8.

Un importante aspetto da approfondire, proprio in relazione alla diffusione e alla circolazione delle opere giocose seicentesche, è quello della censura. Nella prefazione della sua opera, Tommaso Stigliani fornisce delle informazioni utili circa il rapporto della sua raccolta, il *Canzoniero* – nello specifico, la sezione degli *Amori giocosi*, contenente i componimenti enigmatici – e la censura: l'autore si dice certo, fin dalla stesura della sezione degli *Amori giocosi*, che si sarebbero scatenate delle polemiche, sia perché i componimenti enigmatici erano inseriti in mezzo a poesie serie, sia a causa dell'apparente superficialità (e oscenità) di tali componimenti⁵⁷. A queste due preoccupazioni l'autore aggiunge, scaricando sul lettore la responsabilità di una lettura maliziosa:

Ai primi ella risponderà che essendo la poesia lirica capace di tutti i soggetti viene per conseguenza a essere capace di tutti gli stili. Ai secondi dirà che poema scostumato è quello in cui l'interna elezione dello autore si riconosce vitiosa: ma nel vero sentimento degli enimmi, e delle altre composizioni essa non si conosce tale. Di Venetia il 1° d'Agosto 1605⁵⁸.

Ben 37, su un totale di 43, sono gli enigmi osceni presenti nella raccolta di Stigliani; tra di essi si possono trovare proprio il fuso e il naso, elementi tipici della tradizione oscena popolare:

Son pria sottile, e in prezzo maggiormente.
Le donne m'han, poi, che mi faccio grosso
e quanto più una giovane valente
mi frega e mi stropiccia, io più m'ingrosso.
Vero è che senza sputo, malamente
da principio attaccarmi al lavor posso,
ma cominciato, or mi fo lungi, or presso,
a un castel fuor peloso, e dentro fesso⁵⁹.

Qual è quel membro che mai non inghiotte,
e vomita umor bianco, e congelato?
E da l'un capo sta fra due ballotte,
ch'han su alcun pelo, e da l'altro è forato?
Senza di quel, non foste voi prodotte,
o belle donne, e poi ch'egli ha buttato,
voi lo forbite di man propria presto

⁵⁷ Cfr. M. DE FILIPPIS, *The Literary Riddle in Italy in the Seventeenth Century*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1953, pp. 79-80.

⁵⁸ T. STIGLIANI, *Rime di Tomaso Stigliani. Distinte in otto libri* [...], presso Gio. Battista Ciotti, Venezia 1605, p. 233.

⁵⁹ ID., *Enimmi giocosi. Libro IV del "Canzoniere"*, a cura di M. Acunzo, Fondazione Olga Rogatto, Roma 1961, indovinello 8.

con pezza netta appropriata a questo⁶⁰.

Nonostante le precauzioni dell'autore, l'opera non sfuggì alla censura. Il *Canzoniero* ebbe tre edizioni: la prima fu stampata a Venezia nel 1601; la seconda, ampliata, nel 1605 sempre a Venezia; la terza, definitiva, fu edita a Roma nel 1623 con il titolo di *Canzoniere*⁶¹. In quest'ultima edizione furono soppressi, per volere dell'Inquisizione, gli indovinelli a carattere dichiaratamente osceno.

Tuttavia, l'apparente oscenità degli enigmi di Stigliani non è un tratto speciale dell'autore, perché

Il carattere distintivo dell'indovinello plebeo, sia in Sicilia, che in ogni altro paese di Europa, è uno sforzo, quasi sempre ingegnoso, di rappresentare gli oggetti comuni con tale ambiguità di frase da convenire a cose o ad atti osceni: sicché la mente di chi ascolta venga tratta in errore, e corra non al vero, ma al significato apparente⁶².

Tra gli argomenti che più si prestano all'enigma apparentemente osceno si hanno la chitarra, il pettine, il naso e le narici, il baco da seta, il fuso, l'ago e il filo, la cornamusa⁶³. Tra i nostri autori, Sagredo dedica proprio alla chitarra un componimento ambiguo:

La pancia mia sopra d'un'altra appoggio
et al pertuggio poi la mano metto;
nel tastegiar io provo tal diletto,
ch'altra dolcezza in core non alloggio⁶⁴.

È interessante notare come, in tutte le raccolte degli autori secenteschi studiati, nessuno inserisca componimenti completamente e letteralmente osceni, ma si preferisca giocare sull'ambiguità e sfidare la malizia del lettore. Si perdono, così, quei tratti di oscenità urlata e mostrata senza pudore, tipica delle *fatrasies* medievali e dei sonetti "alla burchia", in favore di un'ambiguità costruita sulla metafora, espediente retorico per eccellenza del Barocco. Inoltre, si capovolge la situazione rispetto alla poesia comica precedente: se prima l'autore nascondeva l'osceno in un testo apparentemente casto e pulito, nel Seicento gli autori di enigmi e indovi-

⁶⁰ *Ibid.*, indovinello 12.

⁶¹ *Ibid.*, p. 4.

⁶² S.A. GUASTELLA, *Le domande carnascialesche e gli scioglilingua del circondario di Modica*, Piccitto & Antoci, Ragusa 1888, p. 9.

⁶³ Cfr. G. PITRÈ, *Degli indovinelli*, in *Indovinelli, dubbi, scioglilingua del popolo siciliano*, Forni, Bologna 1969, p. xxiii.

⁶⁴ G. SAGREDO, *L'Arcadia in Brenta*, a cura di Q. Marini, Salerno Editrice, Roma 2004, p. 8.

nelli preferiscono nascondere un significato innocente dietro a una – più saporita, per il lettore – facciata oscena.

Si nota, dunque, che in età barocca il codice a cui gli autori di enigmi ricorrono si fa più esclusivo sia per motivazioni intrinseche, rappresentate dalla volontà di ingaggiare una sfida intellettuale con il destinatario, in omaggio agli oracoli e agli episodi della mitologia classica, sia per ragioni estrinseche, per aggirare la censura letteraria, che nel Seicento agiva in modo piuttosto netto e non ha risparmiato nemmeno alcuni dei nostri autori.

Bibliografia

- ALFIERI, G., *Il prosare in romanzi. Generi intercorrenti e intercorsi di stile nell'architettura testuale della narrativa barocca*, «Studi secenteschi», 2008, XLIX, pp. 43-64.
- ARDISSINO, E., *Il Seicento*, Il Mulino, Bologna 2005.
- BANCHIERI, A., *I trastulli della villa*, presso Giovan Antonio Giuliani, Venezia 1627.
- BATTAGLIA, S., *Gergo*, in *Grande dizionario della lingua italiana*, VI, a cura di S. Battaglia, UTET, Torino 1970, p. 697.
- BATTISTINI, A., *La cultura del barocco*, in *Storia della letteratura italiana. La fine del Cinquecento e il Seicento*, V, a cura di E. Malato, Salerno Editrice, Roma, 1997, pp. 463-559.
- BECCARIA, G.L., *Gergo*, in *Dizionario di linguistica*, a cura di G.L. Beccaria, Einaudi, Torino 2004, p. 356.
- BERETTA, M., A. CLERICUZIO, L.M. PRINCIPE (eds.), *The Accademia del Cimento and its European Context*, Science History Publications, Sagamore Beach 2009.
- BERRUTO, G., *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Carocci, Roma 2012.
- BETA, S., *Il labirinto della parola. Enigmi, oracoli e sogni nella cultura antica*, Einaudi, Torino 2016.
- BIANCHI, N., *Il codice del romanzo. Tradizione manoscritta e ricezione dei romanzi greci*, Dedalo, Bari 2006.
- BOSCHIERO, L., *Experiment and Natural Philosophy in Seventeenth-Century Tuscany. The History of the Accademia del Cimento*, Springer, Dordrecht 2007 («Australasian Studies in History and Philosophy of Science», 21).
- CIACERI, E., *La Alessandra di Licofrone*, Gaetano Macchiaroli editore,

Napoli 1982.

- CIANI, M.G., *Lexikon zu Lycophron*, Hildesheim, New York 1975 («Alpha-omega», 22).
- CLERICUZIO, A., *Le accademie scientifiche del Seicento*, in *Il Contributo italiano alla storia del Pensiero: Scienze*, 2013, <http://www.treccani.it/enciclopedia/le-accademie-scientifiche-del-seicento_%28Il-Contributo-italiano-alla-storia-del-Pensiero:-Scienze%29/> (12 settembre 2022).
- CLERICUZIO, A., M.G. ERNST (a cura di), con la collaborazione di M. CONFORTI, *Il Rinascimento italiano e l'Europa*, V, *Le scienze*, Angelo Colla Editore, Treviso-Costabissara 2008.
- COHEN, M., *Notes sur l'argot*, «Bulletin de la Société de Linguistique de Paris», 1919, XXI, pp. 132-147.
- COLTELLINI, A., *Enimmi del Signore Ostilio Contalgeni Accademico Apatista*, nella Stamperia di Francesco Onofri, Firenze 1669.
- DE FILIPPIS, M., *The Literary Riddle in Italy in the Seventeenth Century*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1953.
- DE RENZI, S., *Il progetto e il fatto. Nuovi studi sull'Accademia dei Lincei*, «Intersezioni», 1989, IX, pp. 501-517.
- DELLA CASA, G., *Galateo*, in *Prose di Giovanni Della Casa e altri trattatisti cinquecenteschi del comportamento*, a cura di A. Di Benedetto, UTET, Torino 1991.
- FANTOLI, A., *Galileo. Per il Copernicanesimo e per la Chiesa*, Specola vaticana, Città del Vaticano 1993.
- FISCH, M.H., *The Academy of the Investigators*, in *Science, Medicine and History*, I, ed. by E.A. Underwood, Oxford University Press, Oxford 1953, pp. 521-563.
- FREEDBERG, D., *The Eye of the Lynx. Galileo, His Friends, and the Beginnings of Modern Natural History*, The University of Chicago Press, Chicago 2002 (trad. it. di L. Guerrini, *L'occhio della lince. Galileo, i suoi amici e gli inizi della moderna storia naturale*, Bononia University Press, Bologna 2007).
- GABRIELI, G., *Contributi alla storia della Accademia dei Lincei*, Accademia nazionale dei Lincei, Roma, 1989 («Storia dell'Accademia dei Lincei. Studi», 1).
- GABRIELI, G. (a cura di), *Il carteggio linceo*, Accademia nazionale dei Lincei, Roma, 1996 («Storia dell'Accademia dei Lincei. Fonti», 1).
- GALLUZZI, P., *L'Accademia del Cimento. 'Gusti del principe, filosofia e ideologia dell'esperimento'*, «Quaderni storici», 1981, XVI, pp. 788-844.
- GALLUZZI, P., *Motivi paracelsiani nella Toscana di Cosimo II e di don Antonio de' Medici: alchimia, medicina 'chimica' e riforma del sapere*, in *Scienze*,

- credenze occulte, livelli di cultura*, Atti del Convegno internazionale di studi, Firenze (26-30 giugno 1980), Olschki, Firenze 1982 («Istituto nazionale di studi sul Rinascimento. Atti di convegni», 14), pp. 31-62.
- GUASTELLA, S.A., *Le domande carnascialesche e gli scioglilingua del circondario di Modica*, Piccitto & Antoci, Ragusa 1888.
- GUERRINI, L., *I trattati naturalistici di Federico Cesi*, Accademia nazionale dei Lincei, Roma 2006 («Storia dell'Accademia dei Lincei. Fonti, 1120-1290», 4).
- GUGLIEMINETTI, M., *Manierismo e barocco*, UTET, Torino 1990.
- JANNACO, C., CAPUCCI, M., *Il Seicento*, Vallardi, Padova 1986.
- KNOWLES MIDDLETON, W. E., *The Experimenters. A Study of the Accademia del Cimento*, The J. Hopkins Press, Baltimore-London 1971.
- LICOFRONE, *Alessandra*, a cura di V. Gigante Lanzara, BUR, Milano 2000.
- LYCOPHRON, *Alexandra*, éd. par A. Hurst, Paris 2008 («Collection des universités de France. Sér. grecque», 468).
- MALATESTI, A., *La Sfinge, I brindisi de' ciclopi e La Tina*, Corradetti e C. Tip.-Editori, Milano 1865.
- MANDOSIO, P., *Centuria d'anime*, s.e., Perugia 1670.
- MARCATO, C., *I gerghi italiani*, Il Mulino, Bologna 2013.
- MAYLENDER, M., *Storia delle accademie d'Italia*, Cappelli, Bologna 1930.
- MAYLENDER, M., *Storia delle Accademie d'Italia*, 5 voll., Forni, Bologna 1976.
- MONETI, F., *Testamento e ricordi lasciati dal gran villano di Garfagnana ad un suo figliuolo prima di morire*, in *La Cortona convertita [...] ed altri bizzarri componimenti poetici del medesimo autore*, presso Ernesto Fraymann, Amsterdam 1790.
- OLMI, G., *'In essercitio universale di contemplatione, e pratica'. Federico Cesi e i Lincei*, in *Università, accademie e società scientifiche in Italia e in Germania dal Cinquecento al Settecento*, a cura di L. Boehm, E. Raimondi, Il Mulino, Bologna 1981, pp. 169-235.
- PAOLI, M.P., *Anton Maria Salvini (1653-1729). Il ritratto di un letterato nella Firenze di fine Seicento*, in *Naples, Rome, Florence: Une histoire comparée des milieux intellectuels italiens (XVII-XVIII^e siècles)*, a cura di J. Boutier, B. Marin, A. Romano, École française de Rome, Roma 2005, pp. 501-544.
- PITRÈ, G., *Degli indovinelli*, in *Indovinelli, dubbi, scioglilingua del popolo siciliano*, Forni, Bologna 1969, pp. xv-ccix.
- RICCI, S., «Una filosofica milizia». Tre studi sull'Accademia dei Lincei, Campanotto, Udine 1994.
- RICCI, S., «Una filosofica milizia». L'Accademia dei Lincei e la cultura

- scientifica a Roma, in *Il Rinascimento italiano e l'Europa*, V, *Le scienze*, a cura di A. Clericuzio, M.G. Ernst, con la collaborazione di M. Conforti, Angelo Colla Editore, Treviso-Costabissara 2008, pp. 179-195.
- RISCIONI, L., *Francesco Moneti*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, LXXV, 2011, <[http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-moneti_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-moneti_(Dizionario-Biografico)/)> (20 ottobre 2023).
- RUSO, E., *Sul barocco letterario in Italia. Giudizi, revisioni, distinzioni*, in *La notion de baroque. Approches historiographiques*, «Les dossier du GRIHL», 2012, VI (2), <<http://dossiersgrihl.revues.org/5223>> (## mese 20 ottobre 2023).
- SAGREDO, G., *L'Arcadia in Brenta*, a cura di Q. Marini, Salerno Editrice, Roma 2004.
- SALVINI, A.M., *Discorsi accademici sopra alcuni dubbi proposti nell'Accademia degli Apatisti*, II, apud G. Manni all'insegna di S. Gio. di Dio, Firenze 1712.
- SANGA, G., *Gerghi*, in *Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazione e gli usi*, II, a cura di A.A. Sobrero, Laterza, Roma-Bari, 1997, pp. 151-189.
- SANTUCCI, L., *Enimmi. Editi e inediti*, a cura di G. Arrighi, Fondazione Olga Rogatto, Roma 1959.
- SANTUCCI, L., *Enimmi di Caton l'Uticense lucchese*, per Domenico Antonio Zenti, Viterbo 1765.
- STIGLIANI, T., *Enimmi giocosi. Libro IV del "Canzoniere"*, a cura di M. Acunzo, Fondazione Olga Rogatto, Roma 1961.
- STIGLIANI, T., *Rime di Tomaso Stigliani. Distinte in otto libri [...]*, presso Gio. Battista Ciotti, Venezia 1605.
- TAYLOR, A., *The Literary Riddle Before 1600*, University of California Press, Berkeley 1948.
- TORRINI, M., *L'Accademia degli Investiganti. Napoli 1663-1670*, «Quaderni storici», 1981, XLVIII, pp. 845-83.
- VIGILANTE, M., *Carlo Roberto Dati*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXIII, 1987, <[http://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-roberto-dati_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-roberto-dati_(Dizionario-Biografico)/)> (12 settembre 2023).
- VILLANI, N., *Ragionamento dello Academico Aldeano sopra la poesia giocosa de' greci, de' latini, e de' toscani con alcune poesie piaceuoli del medesimo autore*, presso G.P. Pinelli, Venezia 1634.
- WAZBINSKI, Z., *L'Accademia medicea del disegno a Firenze nel Cinquecento. Idea e istituzione*, Olschki, Firenze 1987 («Studi. Accademia toscana di scienze e lettere "La Colombaria"», 84).

Il *neck riddle* e l'*anti-detective fiction*: scomparse irrisolvibili in Auster, Sciascia e Fowles

Aldo Baratta

Sapienza Università di Roma
aldo.baratta@uniroma1.it

L'obiettivo di questo contributo consiste nell'illustrare i caratteri dell'*anti-detective fiction* postmoderna attraverso una rilettura del genere enigmistico, e nella fattispecie di una particolare tipologia di indovinello irrisolvibile definito dagli studiosi *neck riddle*, o *Halslösungsrätsel*. Tale insolubilità deriva dalla diversità del contesto gnoseologico adoperato quale terreno di scontro: dove la soluzione dell'indovinello tradizionale è sempre potenzialmente conseguibile data l'attinenza del referente ad un sapere collettivo, al contrario l'enigma del *neck riddle* è impossibile da decifrare dal momento che il dato decrittatorio appartiene alle conoscenze private del *riddler* stesso, ad una conoscenza che si mantiene esclusiva perché frutto di un'esperienza individuale. È possibile equiparare gli attributi del *neck riddle* alle modalità narrative tipiche della *detective story* di matrice postmoderna: entrambi i costrutti semiotici delineano un prospetto epistemico che ha abbandonato la sicurezza della logica deterministica per accogliere la casualità, la verisimiglianza e la vertigine probabilistica, e soprattutto eleggono l'elemento finzionale come inedita garanzia di veridicità. L'analisi di tre opere accomunate dalla presenza di una scomparsa come motore delle vicende – *New York Trilogy* di Paul Auster, *The Enigma* di John Fowles e *La scomparsa di Majorana* di Leonardo Sciascia – tenterà di comprovare la suddetta ipotesi correlando definitivamente i caratteri del *neck riddle* e dell'*anti-detective fiction* postmoderna.

The aim of this contribution is to illustrate the features of postmodern anti-detective fiction through a reinterpretation of the enigmatic genre, and specifically of a particular type of unsolvable riddle defined by scholars as neck riddle, or *Halslösungsrätsel*. The insolubility derives from the diversity

of the gnoseological context used as a battleground: the solution of the traditional riddle is always potentially achievable given the relevance of the referent to a collective knowledge; on the contrary, the enigma of the neck riddle is impossible to decipher since the decrypting data belongs to the private knowledge of the riddler himself, to a knowledge that remains exclusive because it is the result of an individual experience. It is possible to equate the attributes of the neck riddle and the narrative modes of the postmodern detective story: both semiotic constructs outline an epistemic perspective that has abandoned the certainty of deterministic logic to accept randomness, verisimilitude and probabilistic vertigo, and above all they elect the fictional element as a new guarantee of truthfulness. The analysis of three texts united by the presence of a disappearance as the driving force of the events – *New York Trilogy* by Paul Auster, *The Enigma* by John Fowles and *La scomparsa di Majorana* by Leonardo Sciascia – will attempt to prove the aforementioned hypothesis by definitively correlating the characters of neck riddle and postmodern anti-detective fiction.

Neck riddle, anti-detective fiction, Paul Auster, New York Trilogy, John Fowles, The Enigma, Leonardo Sciascia, La scomparsa di Majorana.

1. *True riddle e neck riddle*

La nascita della pratica enigmistica è oscura e potenzialmente irrisolvibile come gli indovinelli che esprime, in una commistione di arcaico e arcano che contraddice la concezione di attività ludico-evasiva dettata dal senso comune.

Usanza antichissima – «The riddle originated in the infancy of the human race»¹ –, numerosi studi folkloristici ne hanno documentato la straordinaria ubiquità all'interno delle prime civiltà umane: ciò che è emerso è un vero e proprio archetipo, un atteggiamento storico-sociale condiviso dalle più importanti culture primordiali. Una definizione preliminare dell'indovinello – e dell'esercizio enigmistico in senso lato – prescinde infatti dalle sue implicazioni ricreative e disimpegnate, e si concentra al contrario sull'adempimento di una funzione strettamente collettiva. Bar-tezzaghi qualifica l'indovinello come un «dispositivo narrativo di artico-

¹ J. KELSO, *Riddle*, in *Encyclopaedia of Religion and Ethnics*, X, ed. by J. Hastings, T&T Clark, Edinburgh 1918, p. 765.

lazione e distribuzione del sapere»², in quanto sfida «tra chi detiene il sapere [...] e chi lo ricerca»³; la vocazione ludica è derivativa e accessoria, mentre il carattere gnoseologico e cooperativo è strutturante. È l'indovinello a sancire il circuito delle conoscenze di una comunità, e a identificare in quanto comunità un insieme di individui poiché appartenenti ad un patrimonio informativo da condividere. In tal senso, l'indovinello possiede un carattere fortemente democratico: il sapere che veicola è sempre accessibile, disponibile attraverso un utilizzo minimo dell'ingegno, dal momento che lo scibile contenuto è – almeno in via potenziale – appannaggio collettivo; tutti possono risolverlo.

Questa dimensione partecipativa ed egualitaria non è presente in una variante – utile da citare per un confronto fruttuoso – della pratica enigmistica, la cosiddetta *clever question*, nella quale «the solution cannot be guessed from the question but lies in specialized cultural knowledge»⁴. Il sapere in questo caso proviene da un deposito informativo estremamente elitario, selettivo, lontano dall'accessibilità democratica dell'indovinello tradizionale. Non a caso, la *clever question* è documentata per lo più all'interno dei circoli religiosi, una su tutti l'erudizione biblica: «How many names in the Bible begin with “h”?»⁵ non è certo una domanda a cui l'individuo comune può rispondere, più simile ad un interrogativo vero e proprio che ad un indovinello. Tale pratica enigmistica non congrega ma disgrega, non appiana le differenze ma le crea per comporre un gruppo più ristretto; la collettività e la condivisione sono sostituite dall'esclusività del sapere.

Gli indovinelli tradizionali, insomma, sono una faccenda più seria di quanto non appaia ad un primo sguardo. Essi si affermano sin dai vagiti delle storie culturali in qualità di fenomeni essenziali, motori di sviluppo sociale: sono adoperati per finalità pedagogiche – nei riti di iniziazione –, giuridiche – per risolvere dispute legali – e persino apotropache e propiziatorie – come accadeva nelle tribù tagalog delle Filippine, le quali si riunivano in occasioni specifiche e si sfidavano in gare di indovinelli per allontanare gli spiriti malvagi e ottenere un buon raccolto⁶. In gene-

² S. BARTEZZAGHI, *Parole in gioco. Per una semiotica del gioco linguistico*, Bompiani, Milano 2017, p. 93.

³ *Ibid.*

⁴ T. GREEN, *Folklore: An Encyclopedia of Beliefs, Customs, Tales, Music, and Art*, I, ABC-CLIO, Santa Barbara 1997, p. 130.

⁵ *Ibid.*, p. 131.

⁶ Cfr. *ibid.*, pp. 217-219: «There appears [...] to be a correlation between the prevalence of riddling in a society and the presence of oral interrogation as a means of carrying on such business as the education of children and the exercise of justice. [...] Although

rale sembra perciò che l'indovinello favorisse la risoluzione di un conflitto sociale, di una tensione – ora legale, ora educativa, ora religiosa – che minacciava la stabilità della comunità⁷. Tale competenza era connaturata alla struttura stessa dell'indovinello, in quanto costruito retorico finemente lavorato «in a particular balance between lucidity and obscurity»⁸: la configurazione duale è necessaria, e si ripresenta nello svolgimento argomentativo – «The true riddle may contain an introductory and a concluding element»⁹ –, nella suddivisione testuale – «Every riddle contains two parts of unequal length: the encoded text and revealed solution»¹⁰ – e nei suoi attori – un *riddler*, colui che pone la domanda, e un *riddlee*, colui che è chiamato a rispondere. A svolgere il ruolo di contraltare e intermezzo fondante del binomio interviene un «block element»¹¹, un referente della descrizione atto a impedire una comprensione immediata, un elemento di contraddizione e di incongruenza logico-informativa la cui ambiguità va corretta e sciolta per ottenere il sapere custodito. Alla luce di ciò, è facile intuire perché l'indovinello si affermò quale restauratore dell'ordine cosmico: l'attrito tra le due unità testuali e la contesa tra i due sfidanti viene traslata sul piano della collettività intera, declinandosi su una prospettiva storica che rende il particolare metafora dell'universale; estinti i primi due dissidi, repressa la tensione, lo stesso accade alle ostilità che insidiano lo status quo del gruppo. Riprendendo quanto affermato prima: non solo tutti possono risolvere l'indovinello, ma devono farlo pena la dispersione dell'armonia sociale.

children generally perpetuate riddling traditions on their own, without encouragement from adults, adults also appropriate the enigma as a technique of formal pedagogy. The Socratic method and the Christian catechism, not to mention school entrance examinations, are part of a worldwide use of enigmas in initiation ceremony, as the means of access to a restricted code and entry into a restricted group. [...] In some cultures, riddling is restricted to specific occasions. In traditional Philippine Tagalog society, riddles were told during wakes, at harvest time, and in courtship, and these are important occasions for riddling in many societies. The confusing language of riddles seems to be significant in the dangerous periods of wake and harvest, when spirits are believed to be uncomfortably close to living people. It has been suggested that, like the interlocked designs and mazes sometimes used as apotropaic devices on doorways and talismans, the enigma serves to block and turn away evil spirits».

⁷ Cfr. *ibid.*, p. 731: «Riddle joke cycles address, whether openly or in symbolic disguise, matters that deeply trouble a society».

⁸ D. PAGIS, *Toward a Theory of the Literary Riddle*, in *Untying the Knot: on Riddles and Other Enigmatic Modes*, ed. by G. Hasan-Rokem, D. Shulman, Oxford University Press, New York 1996, p. 84.

⁹ A. TAYLOR, *The Riddle*, «California Folklore Quarterly», 1943, II (2), pp. 129-147: 129.

¹⁰ D. PAGIS, *Toward a Theory of the Literary Riddle*, cit., p. 83.

¹¹ Cfr. R. PETSCH, *Neue Beiträge zur Kenntnis des Volksrätsels*, Mayer & Müller, Berlin 1899 («Palaestra», 4), pp. 49-50.

Ciò attribuisce all'indovinello anche una responsabilità epistemica – probabilmente la sua proprietà peculiare. Nel tracciare con assoluta fisicità l'assetto civile della comunità attraverso una determinazione oculata del sapere, l'indovinello si rivela un ottimo recinto di epistemi, un confine tra ciò che è e va conosciuto e ciò che al contrario non è conosciuto e deve restare oscuro. L'equilibrio sociale è definito proprio dall'estensione e dal tipo di sapere che la collettività ha la necessità di dominare, di archiviare in qualità di capitale culturale, di quotidianizzare come esperienza; tutto ciò che esula da questo perimetro è pericoloso e va subito esorcizzato tramite la pratica enigmistica, la quale è capace di addomesticare l'ignoto e renderlo fruibile, appurato e triviale. Si tratta di un assunto che Eleanor Cook riprende in termini narrativo-epistemici attraverso il concetto di «masterplot»¹², il quale, in quanto «plot whose outcome is guaranteed by a providential order»¹³, è secondo l'autrice perfettamente accostabile alla nozione di «grand récit» teorizzata da Lyotard¹⁴. Ecco allora che il margine conoscitivo di una data comunità è di volta in volta calibrato dal fenomeno enigmatico e articolato in cultura; la soluzione dell'indovinello si sedimenta come nuovo tassello del mosaico epistemico, come ultimo movimento di una metanarrazione che tesse la sorte degli individui storici.

O ancora, nel suo servizio di gestione e trasmissione del sapere l'indovinello assurge a dispositivo politico, a elaborazione di gerarchie autoritarie all'interno della comunità¹⁵. Si imbastisce così una solida relazione di potere, poco incline a modifiche esterne e snaturanti poiché garante a sua volta di quella coesione epistemica e di quella certezza concettuale di cui la società ha bisogno. L'utilizzo della pratica enigmistica secondo finalità pedagogiche riflette tale accezione politico-gerarchica: «Young children seem to understand riddling as a model of parental authority»¹⁶. Il conflitto di potere, di sapere e di prestigio che intercorre tra le posizioni del *riddler* e del *riddlee* riverbera l'opposizione generazionale tra genitore e figlio; in entrambi i casi, l'autorità è assicurata dal possesso di un sapere, di una conoscenza che può eventualmente essere condivisa e concessa previo un analogo atto politico – la risoluzione dell'indovinello.

¹² Cfr. E. COOK, *Enigmas and Riddles in Literature*, Cambridge University Press, Cambridge 2006, pp. 64-92.

¹³ T. CAVE, *Recognitions: A Study in Poetics*, Oxford University Press, Oxford 1990, p. 145.

¹⁴ Cfr. J. LYOTARD, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Minuit, Paris 1979.

¹⁵ T. GREEN, *Folklore: An Encyclopedia of Beliefs, Customs, Tales, Music, and Art*, cit., p. 218: «the questioner has authority over the questioned. [...] The riddler retains authority as long as he or she shows competence in the role».

¹⁶ *Ibid.*

L'indovinello si riconferma un'educazione al vivere civile, un concentrato dei più elementari dettami sociali.

Conseguentemente a quanto detto sul suo ruolo di regolo epistemico e di regista politico, emerge insita nell'indovinello e nell'enigma in toto una connotazione semantica e simbolica inerente all'idea del confine, del limite. Cook: «Enigma is a boundary figure in every aspect of its being. It always draws attention to boundaries. Sometimes it invites action along or with a boundary»¹⁷. Nella sua accezione epistemica, esso perimetra il sapere, traccia il confine del noto e dell'ignoto; dal punto di vista politico, imposta una soglia più o meno sovvertibile tra due figure opposte; evidenziando invece la questione testuale, tecnica, l'indovinello è sempre un'espressione scrupolosamente delimitata, una porzione esatta di informazioni da decifrare.

Procediamo dunque a riassumere e condensare quanto argomentato in tre caratteri tipici dell'indovinello tradizionale o *true riddle*, in tre elementi che lo contrassegnano intimamente.

Per prima cosa, è opportuno insistere nuovamente sulla sua natura trasversale, in bilico tra un piano testuale e uno sociale eretti entrambi su un conflitto bipartitico che va necessariamente risolto¹⁸.

Secondariamente, è importante evidenziare che tale tensione prevede un'unica soluzione e che l'autorità del *riddler* è sempre vincolante¹⁹. La coerenza dell'indovinello è dovuta proprio a tale unilateralità; la sua chiusura perfetta è garantita dall'assenza di porosità, scappatoie, cortocircuiti rispetto alla volontà di chi lo ha costruito. Nel caso in cui l'autorità del *riddler* venisse meno, il sapere traboccherebbe incontrollato fuori dal perimetro testuale minacciando la stabilità sociale e i confini epistemici che sono stati decretati. È un atto di forza indispensabile: non possono sussistere risposte alternative o arbitrarie.

L'ultimo connotato del *true riddle* è il più rilevante e caratterizzante. Se l'indovinello deve mantenersi sempre risolvibile e accessibile a tutti, i saperi che contiene dovranno concernere allora una dimensione cono-

¹⁷ E. COOK, *Enigmas and Riddles in Literature*, cit. p. 244.

¹⁸ D. PAGIS, *Toward a Theory of the Literary Riddle*, cit., p. 81: «Every proper riddle must fulfill two conditions: the first is its social function as a competition between the riddler and riddlees; the second is its literary form, which must be difficult and enigmatic, yet containing the clues needed to decipher it. Each of these conditions, the social and literary, is necessary, yet not sufficient. Only the combination of the two creates a true riddle. [...] The constant interrelationship between the practical and the textual side is essential».

¹⁹ *Ibid.*, p. 95: «The balance between both concealing and revealing and between author and riddlee is based on a fundamental principle: that the literary riddle has only a single correct answer, the one chosen by the author».

scitiva il più possibile generale, sommaria, tratta dall'esperienza quotidiana²⁰. Per riprendere l'indovinello più celebre della storia occidentale, tutti sanno cosa sia un uomo e tutti sono a conoscenza dell'evoluzione della sua deambulazione nel corso della vita; è un'informazione del tutto pubblica. La solubilità dell'indovinello non dipende dal grado di saperi di ciascun partecipante, dall'estensione del suo bagaglio culturale, dal momento che esso è sempre minimale, ordinario e diffuso; tutto sta al contrario alla sua capacità decrittatoria, è lì che avviene il vero scontro tra il *riddler* e il *riddlee*, tra due individui che possiedono un'uguale competenza nozionistica.

Esiste però una sotto-variante del *true riddle* estremamente significativa, riscontrabile in lasciti culturali diversi da quelli che ospitano la lezione principale e tuttavia presente in una quantità altrettanto cospicua. Un esempio di questa tipologia proviene dal ricco patrimonio norreno: Odino, celebre enigmista che si diletta a viaggiare per i Nove Regni in cerca di degni avversari, chiede allo *jötunn* Vafþrúðnir cosa abbia sussurrato alle orecchie del defunto figlio Baldur prima della sua cremazione – informazione che, per ovvi motivi, solo il padre degli dèi stesso poteva possedere, e nessun altro. O ancora, per citare un campione che offre un maggior numero di aspetti strutturali: Sansone sfida i Filistei domandando loro come sia possibile che un divoratore abbia prodotto un cibo, e che da un forte sia fuoriuscito un dolce; la soluzione si riferisce ad un leone nella cui carogna delle api avevano edificato un alveare, e ancora una volta si tratta di una conoscenza che solo il *riddler* può vantare dal momento che lo stesso Sansone – e solo lui – aveva assistito poco tempo prima al suddetto spettacolo bizzarro.

Ciò che hanno in comune questi e molti altri²¹ indovinelli dallo scioglimento poco convenzionale è la peculiarità di essere – menzionando di nuovo BarTEZZAGHI – un «enigma impossibile»²², un «enigma senza solu-

²⁰ *Ibid.*, p. 94: «The riddle must be soluble, not only in terms of its hints but also in the nature of the subject itself. Esoteric matters, not to mention completely private ones, are exempt from being the subject, for no riddlee could discover them, even with the help of myriad hints or extraordinary perceptiveness. The subject must be general and familiar, though that quality depends on the cultural level of the audience and the range and size of this audience. [...] The subjects of folk riddles are universal, usually borrowed from immediate and tangible reality: nature, the family, tools, products. The literary riddle employs universal subjects as well, whether concrete or abstract (water, sun, bread, scales, wisdom, love)».

²¹ Per una raccolta testuale più nutrita, cfr. F.J. NORTON, *Prisoner Who Saved His Neck with a Riddle*, «Folklore», 1942, LIII (1), pp. 27-57.

²² S. BARTEZZAGHI, *Parole in gioco. Per una semiotica del gioco linguistico*, cit., p. 93.

zione»²³. Archer Taylor, uno dei primi ad essersi occupato di tale ramificazione enigmistica, lo ha battezzato «neck riddle»²⁴, traduzione letterale del termine tedesco *Halslösungsrätsel*²⁵. Il riferimento al collo comune ad entrambe le lingue deriva dal contesto narrativo nel quale nella maggior parte dei casi questo indovinello viene accolto: il *riddler* si trova prossimo alla morte, condannato alla decapitazione, e l'unica possibilità di sopravvivenza consiste nello sfidare – e sconfiggere – il suo giustiziere in una contesa enigmistica.

I tratti distintivi del *neck riddle* possono essere desunti capovolgendo in modo simmetrico quanto appena riepilogato nei confronti del *true riddle*.

La prima prerogativa del *neck riddle* riguarda la natura stessa del sapere in palio. Se, come afferma Pagis, «in a true riddle, private matters known to the author alone are completely invalid»²⁶, nei due casi riportati è evidente che la conoscenza individuale del personaggio ne abbia sancito inderogabilmente la vittoria. Dove la democraticità dell'indovinello tradizionale esigeva uno scibile triviale, alla portata di tutti, il *neck riddle* – data la sua necessaria insolubilità, pena la morte del *riddler* – contempla una soluzione scaturita unicamente dall'esperienza del *riddler*, dal suo vissuto; il dato utile alla decrittazione è esterno, oltre l'ambito tratteggiato dal duello. A determinare il successo non è più soltanto una discrepanza conoscitiva, bensì si aggiunge in qualità di condizione sostanziale una «virtue of cleverness»²⁷: la permuta di sapere, presupposta da una classifica di erudizione, viene contaminata in seguito ad un aumento di rilevanza a vantaggio della destrezza mentale. Non si assiste più ad un rinnovamento ora politico, ora giuridico, ora culturale consacrato al riciclaggio delle giacenze informative, dal momento che il sapere fornito non è e non mai sarà tramandabile e sedimentabile come nozione utile.

Avanzando nella catalogazione speculare degli attributi del *neck riddle*, è facilmente osservabile l'arbitrarietà sfacciata delle soluzioni proposte. Non c'è traccia di quella normativa conoscitiva, di quella regolarità gnoseologica che fondava la solidità dell'indovinello tradizionale e la conseguente autorità del *riddler*: colui che rivolge il quesito tradisce apertamente il ruolo progettuale che interpretava, non si cura del delicato

²³ *Ibid.*, p. 94.

²⁴ Cfr. A. TAYLOR, *The Riddle*, cit., pp. 129-147.

²⁵ Un secondo termine attraverso il quale è stato identificato nei primissimi studi a riguardo, *Heidrekrätsel*, deriva dal nome del re Heidrek, un altro sfidante di Odino al quale è stato sottoposto il medesimo indovinello.

²⁶ D. PAGIS, *Toward a Theory of the Literary Riddle*, cit., p. 94.

²⁷ T. GREEN, *Folklore: An Encyclopedia of Beliefs, Customs, Tales, Music, and Art*, cit., p. 218.

equilibrio tra encoding e decoding, e semmai approfitta delle zone d'ombra e delle equivocità dello scambio di saperi per trionfare nella contesa. In considerazione di ciò, Roger Abrahams preferisce definirli «reportings of riddling situations in a dramatic context»²⁸ anziché indovinelli, dal momento che «they function in contexts of this sort not as riddles, but as devices which heighten dramatic tension»²⁹; l'esatto contrario di quanto avveniva all'interno della prassi originale, nella quale quella stessa tensione – sociale e non drammatica – doveva essere tassativamente sciolta per il benessere della comunità.

Quest'ultimo elemento ci guida direttamente all'ultima caratteristica. Lontano dall'inclinazione sociale e collettiva del suo archetipo, il *neck riddle* si afferma prepotentemente come circostanza privata. Se l'enigma tradizionale ritaglia una porzione dell'esistenza e la rende fruibile alla comunità, al contrario nel *neck riddle* è un solo individuo ad appropriarsi di quel dato e a sfruttarlo a proprio vantaggio. A contare non è più la salvaguardia del gruppo, bensì la sopravvivenza di un unico soggetto, il quale emerge così come una figura protagonista ed eroica abrogando la precedente specificità corale e collettiva della pratica; il bene comune è sovrascritto dal bene del singolo.

Dove il *true riddle* assoda, il *neck riddle* perturba. Il proposito di programmare le dogane del sapere viene del tutto annichilito, e al suo posto il *neck riddle* apre le porte ad un cosmo epistemico di pura relatività, dedito al capovolgimento delle logiche tradizionali – il vivo che nasce dal morto, l'incesto, etc.; quell'esatto ignoto che il rituale enigmistico tentava in ogni modo di scongiurare sfonda le mura della comunità e travolge la giurisdizione culturale. Tutto diventa inconoscibile poiché non ci sono appigli utili alla conquista di un'informazione certa; la perimetrazione gnoseologica è una chimera lontana.

Occorre sottolineare che il confine epistemico che viene abbattuto è sia di genere spaziale che soprattutto di genere temporale. Il merito di aver condotto all'attenzione dei folkloristi – e non solo – la costituzione temporale del *neck riddle* appartiene a John Dorst:

Neck-riddle has the advantage of involving chronotopes so drastically different that their confrontation becomes especially visible. The conceptualization of time in particular is at issue in neck-riddles. They involve not just a confrontation between two ways of representing time, but a dialogue over the very fact of temporality itself³⁰.

²⁸ R.D. ABRAHAMS, *The Literary Study of the Riddle*, «Texas Studies in Literature and Language», 1972, XIV (1), pp. 177-197: 185.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ J. DORST, *Neck-Riddle as a Dialogue off Genres: Applying Bakhtin's Genre Theory*, «The

Formulare indovinelli equivarrebbe secondo lo studioso a confrontarsi con le leggi della temporalità; di più, l'attività enigmistica non si tradurrebbe soltanto in una battaglia di saperi, in una disputa tra un ignoto che deve essere colto e una serie di nozioni funzionali a tale scopo, bensì si realizzerebbe soprattutto in quanto collisione di cronotopi diversi, di differenti modi di recepire lo scorrere del tempo. L'indovinello tradizionale aderisce ad una concezione statica del tempo, necessariamente fissa perché impegnata a marcare di volta in volta il recinto delle conoscenze di una comunità ristretta e quindi allergica agli stimoli esterni – il progredire degli eventi del mondo, il movimento naturale della Storia; di fatto, la sua è una vera e propria atemporalità. L'*Halslösungsrätsel* viceversa erige la sua *raison d'être* proprio sul disporsi su una sequenza temporale – per non dire crono-causale: la dissipazione della bonaccia in cui galleggia autotelico il *true riddle* è un requisito imprescindibile per l'esecuzione del *neck riddle*, data la catena di eventi – posizionati dunque su diversi momenti dell'asse temporale – dalla quale si origina. Nell'indovinello della Sfinge non è prevista la categorizzazione temporale, dal momento che la deambulazione umana prescinde da qualsiasi deissi cronologica, è assoluta; nell'indovinello di Odino al contrario subentra in modo incisivo l'episodico – il momento preciso in cui il dio ha sussurrato qualcosa all'orecchio del figlio –, e nel caso di Sansone a spiccare è un vero e proprio intreccio inteso come scansione temporale di un evento – l'eroe biblico prima uccide un leone, e dopo qualche giorno scopre che nel frattempo è stato costruito un alveare dentro il suo stomaco. Riassumendo: nel *true riddler*, *riddler* e *riddlee* devono far parte dello stesso orizzonte atemporale, della stessa dimensione cronologica impermeabile e immobile; il *neck riddle* innesca la frizione tra le linearità temporali di ciascun contendente, tra due mappature cronotopiche che non possono in alcun modo assimilarsi data la diversità delle esperienze individuali. La frontiera temporale della collettività viene ineluttabilmente cancellata poiché la soluzione proviene da fuori, da un passato che non si conosce e che non si è ancora fossilizzato in eterno presente; da qui sorge il motivo dell'illogicità e dell'eccentricità che rivestono il *neck riddle*.

Stesso dicasi per il versante spaziale e, più nello specifico, geografico. Esaminando il materiale enigmistico delle Indie occidentali, Abrahams si è accorto di come la comparsa di nuovi *neck riddles* segua sempre l'incontro – non per forza aggressivo e infruttuoso – di due gruppi sociali differenti; da ciò ha dedotto che la creolizzazione è a sua volta una causa

primaria della fioritura di questa particolare derivazione³¹. I confini politico-territoriali vengono meno: la commistione culturale che ne consegue scardina il prospetto conoscitivo di entrambi i popoli e reclama la compilazione di un nuovo vademecum – cioè di un nuovo rituale enigmistico – che tenga conto degli assunti e delle informazioni ottenuti.

Sia dalla prospettiva temporale che da quella spaziale affiora così una nitida situazione di ibridità. Il *neck riddle*, a differenza dell'autosufficienza del *true riddle*, è una pratica folkloristica che richiede la collaborazione di più dinamiche antropiche, e nella fattispecie si palesa quale «generic interaction»³² tra le matrici strutturali dell'indovinello tradizionale e gli embrioni di ciò che si sarebbe progressivamente sviluppato in racconto finzionale: «The matter of our neck-riddles clearly has historical affinities with the secular prenovelistic prose of late antiquity»³³. La temporalità di cui abbiamo discusso postula un rudimento di narratività, di segmentazione crono-causale degli avvenimenti: i *neck riddles* sono indovinelli con una storia, enigmi strutturati a partire da un plot seppur minimale, artefatti in bilico tra un sapere classico, atavico e monolitico, e una nuova modalità di pianificazione gnoseologica incentrata sulla finzione, sulla messa in scena narrativa.

Il *neck riddle* annuncia l'alba di un mondo agli antipodi rispetto a quello custodito dal *true riddle*, di un nuovo criterio epistemico nel quale l'umanità comincia progressivamente a sostituire il rito con il racconto, la fattualità con la controfattualità.

2. Il *true riddle* come *detective fiction* classica, il *neck riddle* come *anti-detective fiction* postmoderna

Approfondiamo questa «generic flexibility»³⁴ che sembra contraddistinguere il *neck riddle* in quanto crocevia di pratiche antropologiche differenti. In realtà, come suggerisce Cook, il *neck riddle* condivide tale inclinazione col suo modello archetipico, e ciò suscita un interrogativo interessante:

Is the riddle a simple preliterate form, as André Jolles calls it? Or is it a generic seed or kernel, starting off new trees in the field of genre, as

³¹ Cfr. R. ABRAHAMS, *The Literary Study of the Riddle*, cit., pp. 177-197.

³² J. DORST, *Neck-Riddle as a Dialogue of Genres: Applying Bakhtin's Genre Theory*, cit., p. 423.

³³ *Ibid.*, p. 418.

³⁴ *Ibid.*, p. 415.

Northrop Frye implies? Or is it already a complex genre itself rather than a seed, as Alastair Fowler suggests³⁵?

Il quesito è meno banale di quanto si pensi, e può illustrare secondo un punto di vista esclusivo le dinamiche proprie dell'evoluzione culturale. Frye, adoperando una metafora biologica, definisce il «generic seed or kernel» nei termini di «possibilities of expression sprouting and exfoliating into new literary phenomena»³⁶; l'indovinello – a prescindere dalla sua natura di *true riddle* o *neck riddle* – sarebbe perciò uno degli antenati ancestrali dell'intero sistema letterario, ciò che ha dato vita ad una delle più importati manifestazioni antropiche³⁷. Ciononostante, è vero anche il contrario: come abbiamo potuto constatare in base a quanto indagato finora, l'indovinello può legittimamente essere considerato anche un genere autonomo, non un mero preludio e motore di emanazioni letterarie bensì un manufatto culturale a sé stante. Come è possibile allora registrare l'indovinello come «both a complex genre and a generic seed»³⁸? L'apparente cortocircuito è prontamente risanabile nel momento in cui si abbandona tale impostazione binaria e si recupera la distinzione teorica tra genere e modo per come l'ha avanzata Frye stesso³⁹ – e, in Italia, soprattutto Ceserani⁴⁰ e Bertoni⁴¹. Come avverte a sua volta Cook⁴², esiste infatti un indovinello accreditato come genere semiotico in virtù delle proprie caratteristiche e dunque di una propria autosufficienza, ed esiste un modo enigmistico che riproduce quegli stessi caratteri in ulteriori territori dell'azione culturale; in altre parole, l'enigma è riconoscibile ora come sostantivo e ora come aggettivo.

Solo tenendo presente questa precisazione diventa lecito confermare la grande influenza che i «riddling effects»⁴³ hanno esercitato sull'intera

³⁵ E. COOK, *Enigmas and Riddles in Literature*, cit., p. 110.

³⁶ N. FRYE, *Charms and Riddles*, in ID., *Spiritus Mundi: Essays on Literature, Myth, and Society*, Indiana University Press, Bloomington 1976, p. 123.

³⁷ Cfr. A. JOLLES, *Forme semplici. Leggende sacre e profane-Mito-Enigma-Sentenza-Caso memorabile-Fiaba-Scherzo*, Ugo Mursia Editore, Milano 1980 (ed. orig. *Einfache Formen*, Max Niemeyer, Tübingen 1930).

³⁸ E. COOK, *Enigmas and Riddles in Literature*, cit., p. 110.

³⁹ Cfr. N. FRYE, *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, Einaudi, Torino 1969, pp. 45-93 (ed. orig. *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton University Press, Princeton 1957).

⁴⁰ Cfr. R. CESERANI, *Guida allo studio della letteratura*, Laterza, Roma-Bari 1999, pp. 130-135.

⁴¹ Cfr. F. BERTONI, *Letteratura. Teorie, metodi, strumenti*, Carocci, Roma 2018, pp. 221-230.

⁴² Cfr. E. COOK, *Enigmas and Riddles in Literature*, cit., p. 111: «it helps to think of enigma as both genre and mode».

⁴³ *Ibid.*

storia occidentale della letteratura, fino ad approdare nel corso dell'Ottocento a una definitiva cristallizzazione strutturale nell'ambito di quell'immane assortimento generico che risponde al nome di giallo tradizionale o *detective fiction* classica.

Le correlazioni organiche tra l'indovinello antico – nella fattispecie, il *true riddle* – e l'opera investigativa sono state ampiamente esplorate dalla ricerca accademica, pertanto non è necessario soffermarci troppo. In questa sede sarà sufficiente compendiare alcuni aspetti nodali del cosiddetto romanzo-enigma che è impossibile non appaiare a quanto abbiamo scritto sul *true riddle*. Affermare che nel testo «il sapere è fondamentale poiché è luogo di confronto tra l'investigatore e il colpevole e tra l'autore e il lettore»⁴⁴ equivale a ripristinare la dinamica interattiva di stampo gnoseologico evidenziata finora; la trama, ovvero l'indagine del detective, diventa uno strumento atto alla «distribution d'informations»⁴⁵; il successo storico di questa specifica declinazione della fiction è dovuta al suo proporsi in qualità di «palestra cognitiva», di addestramento del mind reading del lettore⁴⁶; persiste anche in questo caso un codice normativo consistente, un vero e proprio manuale di fair play votato alla scrittura del giallo perfetto – il decalogo di Knox⁴⁷ e i precetti di Van Dine⁴⁸; la cattura del criminale è vitale per ripristinare lo status quo della comunità vittoriana, il mantenimento dell'ordine sociale, la tutela dei «nuovi diritti della proprietà privata e delle libertà personali»⁴⁹; e così via, in un elenco di attributi che altro non è se non un fedele duplicato concettuale.

Il fattore che più associa il *true riddle* e il giallo classico è tuttavia il loro basarsi reciproco su una netta circoscrizione temporale e spaziale: come dichiara Reuter, facendo riecheggiare locuzioni che abbiamo già impiegato, «l'universo del romanzo-enigma è un mondo chiuso, una specie di teatro. Spazialmente, i personaggi non possono spostarsi durante l'indagine. [...] Temporalmente, questo mondo è spesso arcaico. In ogni caso resta fissato sul momento del delitto e su ciò che lo ha preceduto, durante

⁴⁴ Y. REUTER, *Il romanzo poliziesco*, Armando, Roma 1998, p. 24 (ed. orig. *Le roman policier*, Nathan, Parigi 1997).

⁴⁵ A. PEYRONIE, *La double enquête du roman policier*, «Modernités», 1988, II, pp. 129-162.

⁴⁶ Cfr. L. ZUNSHINE, *Why We Read Fiction? Theory of Mind and the Novel*, The Ohio State University Press, Columbus 2006.

⁴⁷ R. KNOX, H. HARRINGTON, *The Best Detective Stories of 1928-1929*, Faber & Faber, London 1929.

⁴⁸ S.S. VAN DINE, *Twenty Rules for Writing Detective Stories*, in *The Art of the Mystery Story*, ed. by H. Haycraft, The Universal Library, New York 1956, pp. 189-193.

⁴⁹ S. CALABRESE, R. ROSSI, *La crime fiction*, Carocci, Roma 2018, p. 17.

tutta l'indagine»⁵⁰. Non a caso, l'intrigo più elementare della *detective fiction*, il coagulo narrativo di tutte le sue proprietà, è il delitto della camera chiusa, ovvero quella particolare circostanza in cui il crimine viene commesso in una stanza chiusa dall'interno; il riferimento al microcosmo recintato che le comunità antiche tentavano di conservare scaturisce spontaneamente. Di più: proprio come la delimitazione epistemica del *true riddle* ostacolava l'assalto delle forze esterne dell'ignoto, i pericoli del relativismo e della Storia, allo stesso modo il compito dell'opera è quello di confutare qualsivoglia spiegazione soprannaturale, di tacciare il minimo credito all'irrazionale, dimostrando che l'unica soluzione possibile proviene a sua volta dall'interno di quello stesso microcosmo deterministico, da un indizio e da un'informazione che ancora non sono stati identificati ma che di certo saranno in grado di rispettare i perimetri prescritti.

Se è corretto e produttivo accostare il *true riddle* e il giallo classico, ci si chiede ora se sia possibile fare altrettanto nei confronti del *neck riddle* e di quella ramificazione recente della *detective fiction* tradizionale che la vulgata accademica ha denominato *anti-detective fiction* o *metaphysical detective story*. Dove il capostipite generico consolida il quadro gnoseologico in quanto dispositivo di gestione del sapere, l'*anti-detective fiction* «is distinguished [...] by the profound questions that it raises about [...] the nature of reality, and the limits of knowledge»⁵¹; proprio come nel caso della dicotomia tra *true* e *neck riddle*, da una parte abbiamo un congegno culturale atto a bilanciare, e dall'altra parte uno atto a dissestare. E ancora, come il *neck riddle* si impegnava a contorcere i caratteri dell'archetipo fino a disfarne quasi del tutto i connotati originali in nome di un'urgenza narrativa, analogamente la «metaphysical detective story is a text that parodies or subverts traditional detective-story conventions»⁵²: il *fair play* tra *riddler* e *riddlee* viene meno, le soluzioni sono arbitrarie se non impossibili, lo spazio e il tempo dell'indagine si dilatano fino a smarrire l'epicentro del luogo e del momento del delitto, l'immagine del mondo che viene restituita è suggestionata da un catastrofismo e un disfattismo gnoseologici, dalla confutazione della fiducia epistemica, dalla superiorità incontrovertibile dell'assurdo e dell'imprevedibile.

Ma, come vedremo più dettagliatamente nell'occasione dell'analisi testuale, ciò che accomuna più di ogni altra cosa le due forme culturali è il

⁵⁰ Y. REUTER, *Il romanzo poliziesco*, cit., p. 34.

⁵¹ P. MERIVALE, S.E. SWEENEY, *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1999, p. 1.

⁵² *Ibid.*, p. 2.

valore che devolvono all'elemento finzionale e alla narratività. La verità viene traslocata da un regime di coerenza matematica, dove un paradigma indiziario assicura un esito in linea con i dati disponibili, ad una vertigine narrativa nella quale il caso, il *clinamen* degli eventi, è altrettanto in grado di assurgere quale coefficiente di attendibilità. Non a caso, la *metaphysical detective story* può sfoggiare una delle impronte più autoriflessive del panorama letterario contemporaneo: l'opera investiga soprattutto sé stessa, le sue ragioni d'essere e le sue possibili applicazioni. In questo senso, anche la definizione coniata da Petronio di «giallo problematico»⁵³ è estremamente funzionale, dal momento che allude sia a un'indagine gnoseologica intralciata dall'inquietudine, sia soprattutto alla natura pretestuale del testo, più orientato a problematizzare ulteriori questioni che a offrire un prodotto narrativo autoconclusivo.

Dal delitto della camera chiusa, dall'idea di un microcosmo perfettamente circoscritto dove ogni entità è funzionale, si passa così al dilemma del gatto di Schrödinger; la realtà metodica, ordinata e determinabile esplose attraverso il probabilismo quantistico in un multiverso impossibile da perimetrare con le soglie del sapere nel quale il crimine può accadere e non accadere allo stesso tempo.

3. Tre scomparse irrisolte: un prospetto del sapere post-moderno

Giunti a questo punto, non dovrebbe sorprendere che le conseguenze della promozione del *neck riddle* esposte da Dorst possano concernere anche la condizione epistemica postmoderna:

The accidental, the absurd, the bizarre: these dominant qualities of neck-riddle content suggest a world of pure contingency. It is not just a world in time, but the existential world of random, unrepeatable experience; the indeterminate world we articulate into meaning through our narratives⁵⁴.

Come sostenuto, tra i tanti, da Salmon, in seguito al crollo delle grandi narrazioni si è imposta una vera e propria «narrarchia»⁵⁵, una modali-

⁵³ Cfr. G. PETRONIO, *Sulle tracce del giallo*, Gamberetti, Roma 2000.

⁵⁴ J. DORST, *Neck-Riddle as a Dialogue of Genres: Applying Bakhtin's Genre Theory*, cit., p. 423.

⁵⁵ Cfr. C. SALMON, *Storytelling. La fabbrica delle storie*, Fazi, Roma 2008, p. 105 (ed. orig. *Storytelling: La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, La Découverte, Paris 2007).

tà di organizzazione dell'esistente attraverso ripartizioni narrative: la finzione è divenuta il nuovo principio epistemico, lo storytelling la nuova logica dietro l'acquisizione e l'erogazione del sapere; l'atemporalità del mondo arcaico viene squarciata da un'accelerazione fluviale degli eventi.

Dal momento che il *true riddle* non è più capace di esaurire questa realtà, di contornarla di senso, è il *neck riddle* ad intervenire in qualità di prototipo esemplare, e così la *metaphysical detective story* che ne è una diretta filiazione: in quanto «paradigmatic archetype of the postmodern literary imagination»⁵⁶, il giallo problematico diviene una lente d'eccezione per misurare i circuiti del sapere di fine millennio, uno scenario informativo che può benissimo essere impiegato come brevetto per orientarsi.

Questo contributo si impegna da qui in avanti ad analizzare tre *anti-detective fictions* che documentano nitidamente l'inedita amministrazione gnoseologica consegnando una teoria accurata del mondo che mettono in scena. Le tre opere sono accomunate dalla presenza di una scomparsa come origine degli avvenimenti: l'enigma che il *riddler* designa consiste nel suo stesso ritrovamento, e il *riddlee*-detective dovrà escogitare nuove strategie investigative e ricorrere a nuovi paradigmi indiziari per vincere lo scontro e ottenere il sapere custodito; d'altra parte, a dire di Malmgren, la letteratura gialla si è ispirata sin dalle sue origini alla quest del Sacro Graal, alla ricerca della verità attraverso il ritrovamento di un oggetto nascosto⁵⁷.

Scegliamo di iniziare con Auster tradendo l'ordine cronologico delle opere poiché il suo detective è l'unico che non riesce ad accettare il rinnovamento epistemico della realtà in cui vive, è quello più vincolato alle vecchie dinamiche del giallo e alle normative di un contesto ontico nel quale il determinismo è ancora valido e la defezione del *riddler* non è ancora avvenuta. Dalla sua opera si potrà così procedere verso i lavori di Fowles, il cui *riddlee* impara durante lo svolgimento delle vicende a riconoscere la finzione come nuovo assioma. Infine, la poetica autoriale di Sciascia si dimostra ben cosciente di quanto la congiuntura postmoderna abbia alterato sia il microcosmo testuale che soprattutto il macrocosmo storico: le sue opere riflettono con precisione i requisiti ai quali le nuove indagini – del detective come del soggetto politico in senso lato – devono adempiere.

⁵⁶ W.V. SPANOS, *The Detective and the Boundary: Some Notes on the Postmodern Literary Imagination*, «Boundary 2», 1972, I (1), pp. 147-168: 154.

⁵⁷ Cfr. C. MALMGREN, *The Pursuit of Crime: Characters in Crime Fiction*, in *A Companion to Crime Fiction*, ed. by C. Rzepka, L. Horsley, Wiley-Blackwell, Hoboken 2010, p. 162.

3.1. *New York Trilogy: riddlees senza riddlers*

New York Trilogy di Paul Auster colloca sin dagli esordi l'opera del suo autore lungo un binario teorico volto verso una prospettiva metaletteraria e autoriflessiva. Nella fattispecie, i tre romanzi che compongono la trilogia si presentano in veste di intime esplorazioni circa il ruolo dell'autore, inteso non solo in funzione testuale quanto soprattutto gnoseologica. La configurazione semiotica di *New York Trilogy* paragona infatti la postura del detective a quella del lettore e del *riddlee* in quanto figura che è incaricata di decrittare una serie di indizi e di conseguire il sapere ivi celato; simmetricamente, il criminale è un *riddler* che introduce un mistero, ed è allo stesso tempo un autore che produce un testo e che ne custodisce il senso ultimo. Nell'espone ciò, lo scrittore di Newark tocca da vicino il pensiero di Foucault. Se infatti il detective del giallo classico lavora «establishing causality and eliminating ambiguity»⁵⁸, l'autore foucaultiano viene concepito con una mansione estremamente simile:

La question devient alors : comment conjurer le grand péril, le grand danger par lesquels la fiction menace notre monde ? La réponse est qu'on peut les conjurer à travers l'auteur. L'auteur rend possible une limitation de la prolifération cancérissante, dangereuse des significations dans un monde où l'on est économe non seulement de ses ressources et richesses, mais de ses propres discours et de leurs significations. L'auteur est le principe d'économie dans la prolifération du sens⁵⁹.

La funzione autoriale foucaultiana combacia con quella carica di garante e regista epistemico che abbiamo attribuito al *riddler* delle comunità antiche: la proliferazione del senso viene respinta da un supervisore economico, da un esercizio atto a perimetrare il sapere e a combattere il pericolo della «finzione» – ovvero il relativismo, la vertigine narrativa, la minaccia di una temporalità esterna e ulteriore – che il *neck riddle* reca con sé.

Auster si chiede cosa accadrebbe nel caso in cui tale figura-soglia dovesse venir meno. Tra rifrazioni, furti e sovversioni identitarie, *New York Trilogy* si impegna a rappresentare un mondo che ha perso il suo autore, a inscenare gli effetti della diserzione del *riddler*: in tutti e tre i romanzi il criminale, l'uomo che il detective protagonista deve indagare, si diletta

⁵⁸ M. SORAPURE, *The Detective and the Author: City of Glass*, in *Beyond the Red Notebook*, ed. by D. Barone, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1995, pp. 71-72.

⁵⁹ M. FOUCAULT, *Qu'est-ce qu'un auteur ?*, «Bulletin de la Société française de philosophie», 1969, LXIII (3), pp. 73-104: 103.

bruscamente senza lasciare traccia, e la sua scomparsa infligge una ferita profonda alla bilancia epistemica della realtà che abita.

In *City of Glass*, Daniel Quinn ci viene descritto come un autore poco brillante di polizieschi che si ritrova suo malgrado a investigare su Peter Stillman, docente universitario colpevole di aver reiterato nei confronti del figlio un folle e disumano esperimento linguistico. Ciò che caratterizza maggiormente il protagonista è la sua fiducia incrollabile nei confronti del paradigma strutturale dei gialli classici:

What he liked about these books was their sense of plenitude and economy. In the good mystery there is nothing wasted, no sentence, no word that is not significant. And even if it is not significant, it has the potential to be so – which amounts to the same thing. [...] Since everything seen or said, even the slightest, most trivial thing, can bear a connection to the outcome of the story, nothing must be overlooked. Everything becomes essence; the center of the book shifts with each event that propels it forward. The center, then, is everywhere, and no circumference can be drawn until the book has come to its end⁶⁰.

Quinn è un *riddlee* nativo di una gnoseologia ormai inattuabile, un detective che si affida ancora ad un apparato indiziario refrattario all'arbitrarietà e all'accidentalità, un uomo che professa una defunta religione sistemica secondo la quale ogni unità deve necessariamente ricondurre alla totalità.

Ciononostante, come nota Sorapure⁶¹, la sua indagine viene sin da subito ammorzata dalla casualità, dalle avvisaglie dell'imprevisto. Quinn viene incaricato di occuparsi di Stillman solo in virtù di un errore telefonico, di un malinteso responsabile di aver causato uno scambio di identità. Soprattutto, nel momento in cui l'improbabile detective riesce a scovare il suo criminale si ritrova con un certo sgomento di fronte a due individui perfettamente identici, entrambi corrispondenti alla descrizione dell'uomo che deve pedinare; anche in questo caso, la scelta non dipende che da un'intuizione totalmente soggettiva e arbitraria:

Quinn froze. There was nothing he could do now that would not be a mistake. Whatever choice he made – and he had to make a choice – would be arbitrary, a submission to chance. Uncertainty would haunt him to the end. At that moment, the two Stillmans started on their way again. The first turned right, the second turned left. [...] For no reason, he went to his left, in pursuit of the second Stillman⁶².

⁶⁰ P. AUSTER, *New York Trilogy*, Penguin, New York 2006, p. 8.

⁶¹ Cfr. M. SORAPURE, *The Detective and the Author: City of Glass*, cit., p. 79.

⁶² P. AUSTER, *New York Trilogy*, cit., p. 56.

Qualsivoglia criterio deduttivo è immediatamente invalidato, gli indizi sbiadiscono erosi dalle intemperie del caso; il *riddler* non rilascia sufficienti informazioni utili al raggiungimento del suo tesoro gnoseologico e non si preoccupa più delle regole che disciplinano il suo operato; l'intero svolgimento dell'indagine nasce dalla plausibilità, da una scelta soggettiva non corroborata dai fatti.

Quinn, devoto all'originale gestione del sapere, avvezzo alle dinamiche del *true riddle*, non può comprendere tutto ciò, non riesce a cogliere i mutamenti agli impianti conoscitivi della condizione storica in cui vive. Durante la sequenza chiave dell'opera, Quinn pedina Stillman intento a passeggiare apparentemente senza meta né scopo per le strade di New York raccogliendo cianfrusaglie da terra. Il *riddlee* non può tollerare che dietro le azioni del suo *riddler*, dietro gli indizi che sembra rilasciare, non ci sia una volontà precisa, un disegno sotterraneo interpretabile; di conseguenza, giunge a ipotizzare la scrittura di un messaggio nascosto – la città servirebbe come testo bianco dove tracciare dei caratteri attraverso i passi – pur di giustificare razionalmente delle gesta che al contrario si mantengono del tutto immotivate. Il detective, in altre parole, pronostica una sovradeterminazione che è irrimediabilmente assente, un rispetto di quel fair play che lui solo continua ostinatamente a ossequiare. Di più: Quinn è dipendente da Stillman così come il *riddlee* ha bisogno del *riddler*, e quando il criminale svanisce all'improvviso il detective sprofonda conseguentemente nella follia, affoga nella burrasca di un mondo privo di legislazione epistemica e dettato semmai dall'anarchia dell'assurdo e della casualità: «Stillman was gone now. [...] Everything had been reduces to chance, a nightmare of numbers and probabilities. There were no clues, no leads, no moves to be made»⁶³. Questo è ciò che spetta a un *riddlee* tradito dal suo *riddler* e a un mondo sguarnito dalla funzione-autore: l'eventualità catastrofica paventata dalle comunità antiche – e ratificata dal *neck riddle* – è divenuta l'attualità postmoderna, nella quale la somministrazione democratica del sapere è sabotata dalla scivolosità del caso e dalla tracimazione delle informazioni.

Nel secondo romanzo della trilogia, *Ghosts*, l'indagine è resa ancora più paradossale da un intreccio che si ingroviglia in una successione di avvenimenti poco chiara e in una continua denotazione intertestuale. I confini identitari vengono del tutto aboliti, e così i ruoli del rituale enigmistico: Blue viene incaricato di pedinare Black, ma man mano che le vicende proseguono si accorge di essere lui quello pedinato; il *riddler*

⁶³ *Ibid.*, p. 90.

e il *riddlee* si scambiano di posto, la gerarchia si sfalda, e anche in questo caso non c'è alcun sapere in palio da guadagnare. Inoltre, la conclusione dell'opera assume la forma di un nastro di Möbius, dal momento che l'*explicit* riconduce all'*incipit* in un uroboro infinito; l'indagine non può finire, si raccartocchia su sé stessa come un indovinello la cui soluzione si rivela essere la stessa premessa, e il sapere si limita a scorrere in un circolo autotelico.

Infine, *The Locked Room* – a partire dal titolo – imbastisce un richiamo esplicito dello stampo narrativo che ha dato origine al giallo classico, quell'enigma della camera chiusa che ha ereditato la clausura concettuale tipica del *true riddle*. Anche in questo caso al protagonista anonimo viene demandato di rintracciare qualcuno: il suo amico d'infanzia, Fanshawe – chiaro il riferimento a Hawthorne –, è partito da un giorno all'altro senza fare più ritorno, e la moglie – chiamata non casualmente Sophia – gli chiede aiuto in quanto unica persona alla quale il marito abbia mai dimostrato un minimo di affetto. Viene effigiata la solita relazione polare: il protagonista, allo stesso modo di tutti gli altri *riddlees*, è ontologicamente sottomesso a Fanshawe, come non esita ad ammettere sin dalle prime battute: «It seems to me now that Fanshawe was always there. He is the place where everything begins for me, and without him I would hardly know who I am»⁶⁴. Tuttavia, in breve tempo non solo il protagonista ammette la sconfitta e interrompe l'indagine, ma si ritrova a sostituire attraverso l'ennesimo furto identitario il suo *riddler* sposandone la moglie – appropriandosi cioè, parafrasando il nome, del sapere che gli apparteneva –, adottandone il figlio e racimolando persino una fortuna tramite la pubblicazione delle opere del defunto.

Il caso sembra – quantomeno trasversalmente – risolto, ma il protagonista, da *riddlee* bisognoso di un *riddler*, non riesce per un motivo o per un altro a concluderlo del tutto decretando la morte dell'amico e sospendendo di fatto la narrazione. Il racconto è intervallato da incursioni diegetiche di questo tipo: «this is where the story should end»⁶⁵, «it turns out that this is only the beginning»⁶⁶, «the worst of it began then»⁶⁷, «stories without endings can do nothing but go on forever»⁶⁸, etc.; la trama continua a riaprirsi e a procedere senza sosta. *The Locked Room*, come brillantemente espresso da Bernestein, è «Auster's powerful refusal to accede

⁶⁴ *Ibid.*, p. 195.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 231.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*, p. 263.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 231.

to the traditional category of closure»⁶⁹ peculiare dell'indovinello classico, idealmente legata all'urgenza del perimetro gnoseologico. Nel corso dell'intero romanzo, Fanshawe si dimostra più volte un personaggio impossibile da circoscrivere, perversamente avvinghiato al concetto di limite – soprattutto spaziale. Riporto una scena esemplare che occorre citare quasi interamente al fine di evidenziare la densa stratificazione semantica dei vocaboli utilizzati, tutti inerenti all'immagine della chiusura:

There is only one more thing I want to mention here. [...] Ten or fifteen miles from home, we came upon a cemetery [...]. After a while, we stopped the car and began to wander around on foot. [...] Somewhere in the middle of the cemetery there was a freshly dug grave, and Fanshawe and I stopped at the edge and looked down into it. I can remember how quiet it was, how far away the world seemed to be from us. For a long time neither one of us spoke, and then Fanshawe said that he wanted to see what it was like at the boom. I gave him my hand and held on tightly as he lowered himself into the grave. When his feet touched the ground he looked back up at me with a half-smile, and then lay down on his back, as though pretending to be dead. [...] By some obscure train of thought, it made me think back to when we were very small – no more than four or five years old. Fanshawe's parents had bought some new appliance, a television perhaps, and for several months Fanshawe kept the cardboard box in his room. He had always been generous in sharing his toys, but this box was off limits to me, and he never let me go in it. It was his secret place, he told me, and when he sat inside and closed it up around him, he could go wherever he wanted to go, could be wherever he wanted to be. But if another person ever entered his box, then its magic would be lost for good. [...] Something similar was happening now in that open grave in the snow. Fanshawe was alone down there, thinking his thoughts, living through those moments by himself, and though I was present, the event was sealed off from me, as though I was not really there at all. [...] I stood there waiting for Fanshawe to come up, trying to imagine what he was thinking, for a brief moment trying to see what he was seeing. Then I turned my head up to the darkening winter sky – and everything was a chaos of snow, rushing down on top of me⁷⁰.

Il riferimento alla stanza chiusa non è dunque solo fisico quanto soprattutto concettuale: Fanshawe sembra provenire da una dimensione altra e scrupolosamente recintata, inaccessibile a chiunque e contenente delle informazioni incomprensibili per chi ne è al di fuori; è insomma un *riddler* che perimetra il suo sapere tanto da renderlo esclusivo, titolare di

⁶⁹ S. BERNSTEIN, *Auster's Sublime Closure: The Locked Room*, in *Beyond the Red Notebook*, ed. by D. Barone, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1995, p. 88.

⁷⁰ P. AUSTER, *New York Trilogy*, cit., pp. 215-216.

una conoscenza – ed esperienza – privata esattamente come avviene nel *neck riddle*. Il *riddlee*, respinto dalla condivisione, è abbandonato in un mondo preda del «chaos» – lo stesso caos temuto dalle società primordiali.

Ogniqualevolta il protagonista sembra essersi assicurato la possibilità di ultimare le vicende del romanzo e di risolvere l'enigma, ecco che il sapere promesso – ovvero l'effettivo decesso del suo amico, la ragione dietro la sua scomparsa – si allontana di un passo prolungando la narrazione – e quindi la contesa. Il narratore non riesce a sancire una volta per tutte la fine dell'indovinello pubblicando l'ultima opera postuma di Fanshawe, poiché lo stesso Fanshawe – così pare – ricompare all'improvviso consegnandogli l'ennesimo lavoro. Il *riddler*, tuttavia, non è affatto interessato a rispettare il fair play e a fornirgli i dati necessari alla decriptazione finale, dal momento che non concede all'amico nemmeno il permesso di verificare la sua identità: Fanshawe si limita a parlargli da dentro una stanza chiusa dall'interno, minacciandolo di suicidarsi nel caso in cui qualcuno provasse ad entrare e avvisandolo che la sua morte è in ogni caso inevitabile dal momento che ha da poco ingerito un veleno mortale. Il nesso con la celebre formula di Schrödinger è fin troppo ovvio: la camera non è affatto chiusa, bensì deflagra nel dominio caleidoscopico delle plausibilità; il *riddlee* è ancora una volta truffato dal suo *riddler*, il quale lo deruba di qualsiasi garanzia conoscitiva e lo intrappola in una vertigine quantistica dove il determinismo meccanico e causale non ha più alcun valore. Ancora una volta, il protagonista non avrà accesso allo spazio circoscritto dell'amico; non avrà mai la certezza di aver parlato con l'autentico Fanshawe, e di conseguenza l'investigazione non potrà mai concludersi; l'architettura testuale ossessivamente polita dell'enigma cede, e il sapere che tratteneva straripa.

I tre casi de *New York Trilogy* si rivelano così tre *neck riddles*, tre enigmi minati dalla bizzarria e dalla casualità della logica postmoderna; né Quinn, né Blue, né l'anonimo protagonista di *The Locked Room* riescono a risolvere i loro indovinelli, ad acquisire il sapere che era stato offerto loro.

3.2. *The Enigma*: tra ribellioni e nuovi paradigmi indiziari

L'opera di John Fowles aspira ad essere una sagace ricognizione dei codici letterari: per l'autore britannico, il postmoderno si comporta come un solvente in grado di liquefare lo strato superficiale del racconto per svelarne i meccanismi più reconditi, nel proposito ultimo di sovvertirli provocando una netta rivoluzione narrativa. Uno dei maggiori – se non il

principale – interessi metaletterari di Fowles verte infatti sulla liberazione dei personaggi: i protagonisti delle sue opere sono burattini consci di esserlo che tentano in ogni modo di districarsi dai fili della scrittura e della forma, di contraddire le leggi basilari dell'invenzione per assurgere a entità autonome, quali Icaro di senso e immaginazione che sfidano il loro creatore-autore – basti pensare, per citare l'esempio più riuscito, all'affascinante Sarah Woodruff di *The French Lieutenant's Woman*.

Ciò è osservabile tanto nei romanzi quanto nei racconti di Fowles. *The Ebony Tower* può essere giudicato come un concentrato della poetica di Fowles: ciascuno dei cinque racconti ivi contenuti utilizza un mito medievale come cardine concettuale attorno al quale viene ordito un intreccio dai toni altamente parodici e dissacranti. Vale poi la pena notare che il titolo originale della raccolta avrebbe dovuto essere *Variations*, dal momento che, come spiega lo stesso Fowles in un appunto che precede il racconto *Eliduc*, l'intento era quello di «suggest variations on both certain themes in previous books of mine and in methods of narrative presentation»⁷¹; la volontà metanarrativa ha perciò ispirato la composizione di quest'opera.

Nel caso del racconto *The Enigma*, come vedremo a breve, il sostrato mitico rimanda al tema biblico del *Deus absconditus*, e la variazione che Fowles propone riguarda le tecniche narrative del giallo classico. Ciò che viene offerto al lettore è perciò un'altra *metaphysical detective story*, un altro caso di scomparsa strutturato come un *neck riddle* che non prevede alcuna soluzione al mistero. Dove Auster adoperava il giallo per testimoniare lo sconvolgimento epistemico in seguito al cedimento della funzione-autore, l'obiettivo di Fowles è piuttosto – in linea con il resto della sua opera – quello di proporre una figura alternativa a quella dell'autore. La scomparsa del *riddler* costringe il *riddlee* a ricorrere a strumenti eterogenei per riscuotere il debito gnoseologico: se il criminale non nutre più il proposito di garantire una sovradeterminazione delle vicende, un corredo informativo valido alla decifrazione del mondo, il detective deve imboccare percorsi informativi inusuali per scovare l'oggetto della sua indagine – ovvero il *Deus absconditus*. Il *riddler* de *The Enigma* è l'ennesimo personaggio fowlesiano che si ribella, che infrange la normativa narrativa, che esce fuori dagli schemi preimpostati come una scheggia imprevedibile; ciò che ci si aspetterebbe da lui, ciò che prevede il suo copione di attore semiotico, viene rinnegato e sostituito da un'irriverente anarchia testua-

⁷¹ J. FOWLES, *A Personal Note*, in ID., *The Ebony Tower*, Vintage Classics, London 2006, p. 117.

le. Infatti, la libertà è un concetto che ricorre spesso durante le vicende, una vera e propria ossessione che tutti i personaggi sembrano coltivare; d'altra parte, quella del *Deus absconditus* era una teoria medievale sorta in seno al dibattito sul libero arbitrio. Ed è una libertà possibile solo attraverso una ribellione, e nello specifico una «literary rebellion»⁷²: le pedine della scacchiera decidono di muoversi autonomamente, e ciò che consegue non può che essere un pericoloso sconcerto epistemico, una narrazione relativistica nella quale ad un'azione non corrisponde necessariamente una reazione analoga; l'intrigo si dipana in sentieri inaspettati.

A tutto ciò deve far fronte Michael Jennings, il detective di Scotland Yard al quale viene affidato l'arduo incarico di rintracciare il politico conservatore John Marcus Fielding. Quest'ultimo, esattamente come Sophia Fanshawe, possiede un nome parlante: il riferimento a Henry Fielding, uno dei padri del romanzo moderno, non è celebrativo e fine a sé stesso, bensì innesca una serie di significati sotterranei atti a declinare il profilo metaletterario di cui si è discusso. Fielding viene da subito presentato come un uomo ordinario, abitudinale, dozzinale, per nulla incline all'imprevisto, al fortuito, a qualsiasi cosa possa danneggiare un'immagine pubblica e un routine esistenziale faticosamente costruiti negli anni; persino la sua fede politica comunica l'idea di un totale immobilismo, di una mediocrità immune a qualsivoglia tipo di novità o alterazione anche minimale. Fowles scrive: «He was a man who, if there were an -arium of living human stereotypes, would have done very well as a model of his kind»⁷³; non c'è traccia di tridimensionalità, più che un uomo è un fantoccio. Ciascun personaggio ripete al detective quanto la sparizione sia un evento del tutto straordinario, quasi soprannaturale: dato il carattere quadrato di Fielding, non può trattarsi di una fuga con l'amante, né di un crollo psicologico, né tantomeno di omicidio o rapimento dal momento che conduceva una vita troppo tranquilla per avere dei nemici. Fowles stesso connota sin dall'*incipit* la situazione come un episodio prodigioso: «The commonest kind of missing person is the adolescent girl, closely followed by the neenage boy. [...] When John Marcus Fielding disappeared, he therefore contravened all social and statistical probability»⁷⁴; il primo gesto che il personaggio compie nell'opera è contraddire una consuetudine. In virtù di questa caratterizzazione psicologica e del nome che porta, Fielding di-

⁷² M. MARTÍNEZ, *Astarte's Game: Variations in John Fowles's The Enigma*, «Twentieth Century Literature», 1996, XLII (1), pp. 124-144: 128.

⁷³ J. FOWLES, *The Enigma*, in ID., *The Ebony Tower*, Vintage Classics, London 2006, p. 187.

⁷⁴ *Ibid.*

venta un'allegoria del romanzo moderno, di quel costruito incredibilmente levigato e sistemico – Lavagetto li chiamava «Grandi macchine»⁷⁵ – nel quale ciascun elemento ha una funzione precisa e un'economia strutturale che preclude vicoli ciechi e ambiguità.

Sia l'indagine che il racconto sembrano così incartarsi, dal momento che un avvenimento del tutto inverosimile ha contestato da una parte il profilo caratteriale di un uomo e dall'altra la logica architettonica della narrazione: Jennings e l'autore non sanno come procedere, trovandosi di fronte a una variabile impazzita interpretata da un personaggio che improvvisa fuori copione. Non ci sono indizi, dato il paradosso che dilania l'enigma; il *riddle* è ancora una volta vittima di un'indeterminazione che non gli concede sostegni interpretativi. A sbrogliare la situazione fornendo al detective le informazioni necessarie per risolvere il caso sarà Isabel, la scrittrice fidanzata del figlio di Fielding. In Fowles i personaggi femminili ricoprono sempre un ruolo salvifico in virtù della loro autocoscienza, del loro trascendere la dimensione diegetica per acquisire un sapere superiore a quello che dovrebbe spettar loro in qualità di utensili semiotici. L'indizio proviene perciò, proprio come nel *neck riddle*, da un territorio esterno rispetto al recinto del sapere tradizionale: Isabel non è un membro della famiglia, non conosce bene l'uomo scomparso, non dovrebbe poter essere di alcuna utilità all'indagine, e invece è l'unica che sembra possedere le conoscenze adatte a decifrare il mistero. Fowles tiene a evidenziare lo scarto che intercorre tra lei e il cast dei personaggi:

A small girl, a piquant oval face, dark brown eyes, black hair; a simple white dress with a blue stripe in it; down to the ankles, sandals over bare feet... but it wasn't only that. He had an immediate impression of someone alive, where everyone else had been dead, or playing dead; of someone who lived in the present, not the past⁷⁶.

Isabel è un'entità aliena, proveniente da un'altra dimensione nella quale il tempo scorre secondo l'abitudine, distante dall'immobilismo arcaico della famiglia Fielding. Recuperando quanto Dorst aveva ipotizzato riguardo al *neck riddle* quale conflitto tra cronotopi diversi, la donna emerge subito come la vera custode del sapere, come l'ennesimo personaggio poliedrico che sostituisce l'autore nel ruolo di istanza demiurgica.

Ma Isabel, in quanto personaggio declinato in una prospettiva temporale, è innanzitutto una sostanza fittizia, la traccia dell'incursione della finzione nel racconto. Ciò che suggerisce a Jennings è infatti l'evenienza

⁷⁵ Cfr. M. LAVAGETTO, *Lavorare con piccoli indizi*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.

⁷⁶ J. FOWLES, *The Enigma*, cit., p. 217.

di due finali distinti, di due possibili soluzioni dell'enigma: il primo di essi corrisponde alla risoluzione tipica dell'indovinello tradizionale, avvalorata da dati razionali e dalla consequenzialità logica; il secondo – quello apparentemente canonico – presume invece una categoria diversa di informazioni determinate non dai fatti ma dai controfatti, e discende da una consequenzialità di matrice narrativa. Come ricorda Knight, all'interno di un «clue-puzzle» coabiterebbero due narrazioni: la fiction ordita dall'assassino atta a generare dissimulazione e la vera storia che il detective deve mettere riesumare⁷⁷. Tuttavia, come abbiamo imparato attraverso lo studio del *neck riddle*, la proporzione epistemica tra queste due narrazioni è destinata a invertirsi nel territorio gnoseologico del postmoderno e nelle sue emanazioni narrative quale la *metaphysical detective story*.

Isabel comunica a Jennings di avere «a private theory. About what happened. It's very wild [...], very literary»⁷⁸. Da quel momento il racconto deflagra e si converte in un denso discorso di teoria letteraria, nel quale la donna riassume in maniera esplicita quanto l'opera di Fowles ha da sempre effettuato in merito all'autodeterminazione dei personaggi, alla loro insurrezione contro l'autore. Isabel strappa il cielo di carta e dissolve la superficie della realtà testuale in cui si trova fino a renderla trasparente:

“Nothing is real. All is fiction. [...] Let's pretend everything to do with the Fieldings, even you and me sitting here now, is in a novel. A detective story. Yes? Somewhere there's someone writing us, we're not real. He or she decides who we are, what we do, all about us”⁷⁹.

Giunti a questo punto, *The Enigma* ammette di essere un'*anti-detective fiction*, un giallo difettoso che non si è attenuto alle regole imposte dal prontuario morfologico dei generi:

“What do you think would strike the writer about his story to date – if he re-read it?”

“He ought never to have started it in the first place”

“Why?”

“Forgot to plant any decent leads”

“Doesn't that suggest something about the central character? You know, in books, they do have a sort of life of their own”

“He didn't mean evidence to be found?”

⁷⁷ Cfr. S. KNIGHT, *Crime Fiction 1800-2000*, Palgrave, New York 2004, p. 101.

⁷⁸ J. FOWLES, *The Enigma*, cit., p. 228.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 229.

“I think the writer would have to face up to that. His main character has walked out on him. So all he’s left with is the character’s determination to have it that way. High and dry. Without a decent ending”.

[...]

“So all our writer could really do is find a convincing reason why this main character had forced him to commit the terrible literary crime of not sticking to the rules?”⁸⁰

Traslato nel vocabolario del rituale enigmistico, ciò che Isabel racconta è la disubbidienza del *riddler*, la mancata elargizione delle informazioni necessarie; a detta della ragazza, Fielding si sarebbe comportato come il tipico protagonista di un *neck riddle*, trasgredendo il fair play in virtù dei propri interessi e inficiando così l’indagine e la ricerca del sapere. Il romanzo moderno viene scassinato come il *true riddle*, l’economia strutturale che lo calibrava crolla: *The Enigma* si eleva a manifesto teorico della sommosa postmoderna, grazie alla quale i personaggi si ribellano ai loro autori e si autodeterminano con fare pirandelliano.

Ma date queste premesse, come è possibile risolvere il caso e scoprire cosa ne è stato di Fielding? Se la verità non risulta da un paradigma indiziario razionale, come è possibile reperirla? Ecco che l’antinomia di Knight precedentemente citata capovolge i due estremi e affida ad uno il ruolo dell’altro: è la finzione, la controfattualità, a divenire nuova fonte di veridicità, è l’elemento narrativo – proprio come nel *neck riddle* – a costituire il vero sapere. Isabel indica al detective una controstoria, il prodotto della sua immaginazione da scrittrice; dove la storia fattuale non può arrivare, interviene la finzione. Per quanto il racconto si concluda prima di confermarcelo chiaramente, sembra proprio che l’evento effettivo si sia fedelmente riprodotto per come lo ha fantasticato Isabel: ciò che avrebbe dovuto essere solo un’ipotesi narrativa, lo spunto per il nuovo romanzo della ragazza, è divenuto – meglio, è già stato – realtà. È una scrittrice, colei che lavora con i controfatti, la verisimiglianza e l’universale, a risolvere il caso, e non un investigatore, colui che lavora con i fatti, la verità e il particolare:

“The writer of yours – has he come up with a scenario for that?”

“That’s just a detail. I’m trying to sell you the motive”

[...] “Unfortunately it’s the details I have to worry about”

[...] “Then your turn. Your department”⁸¹

⁸⁰ *Ibid.*, pp. 231-232.

⁸¹ *Ibid.*, pp. 235.

Nel corso di *The Enigma*, Jennings impara ad affidarsi ad un diverso paradigma indiziario per risolvere i propri casi e ottenere il sapere che gli spetta; di fronte all'emancipazione del *riddler*, del personaggio di un rituale che da sociale si è trasfigurato in testuale e semiotico, il tesoro gno-seologico deve essere ricercato in altri ambiti, in una verità che non corrisponde più al mondo fattuale bensì a quello controfattuale.

3.3. *La scomparsa di Majorana: la letteratura risolve la realtà*

Tra i tre autori analizzati in questo lavoro, è Leonardo Sciascia a sfruttare il calco concettuale del giallo al massimo delle sue potenzialità, a servirsi della natura pretestuale della *detective fiction* – e quindi del modo enigmistico, dei «riddling effects» – al fine di trattare questioni teoriche e persino politiche. Sostenendo che «il romanzo poliziesco presuppone una metafisica»⁸², lo scrittore di Racalmuto fa riferimento alla sovradeterminazione semantica che abbiamo più volte individuato, a quell'ossatura quasi rituale che fa del giallo un dispositivo ulteriore rispetto all'immanenza narrativa. In raffronto ai lavori di Auster e Fowles, sussiste difatti un'importante differenza. Dove la *detective fiction* del primo inquadrava la condizione postmoderna nel suo insieme storico senza un particolare specificità, e l'opera del secondo sospendeva qualsiasi riferimento alla realtà esterna per soffermarsi sul puro fenomeno letterario, nel caso di Sciascia il giallo è un'espressione fortemente contingente, simbiotica allo scenario politico in cui viene prodotta; mai come ora la componente sociale insita nella pratica enigmistica torna a valere, e il caso investigativo diventa una finestra sul mondo – nello specifico, sull'Italia del dopoguerra.

Proprio per questo motivo, a dire di Sciascia è impossibile sviluppare una tradizione giallistica consistente in Italia: «l'assenza di ordine nella vita di questo nostro paese»⁸³ annienta la stabilità epistemica di cui necessitano l'indovinello e la *detective fiction* tradizionali per operare; la storia italiana della seconda metà del Novecento è a tratti illeggibile, lacunosa, non implicabile in un disegno unitario.

Ecco quindi che i gialli di Sciascia permangono irrisolvibili, quantomeno nella prospettiva consueta: gli indizi sono inefficaci se non fuorvianti, i criminali non vengono consegnati alla legge, l'armonia della comunità non viene ripristinata; l'oscurità testuale si traduce in oscurità

⁸² L. SCIASCIA, *In Italia c'è un detective Dio*, in ID., *Il metodo di Maigret*, Adelphi, Milano 2018, p. 76.

⁸³ *Ibid.*

politica, in un paese dilaniato da corruzione, sotterfugi, dinamiche poco chiare⁸⁴. Dal momento che la verità giudiziaria e fattuale è irraggiungibile, Sciascia coglie la stessa intuizione elaborata da Fowles e sceglie di ricercare l'attendibilità in altre dimensioni, in un altro tipo di documentazione del reale. Lise Bossi definisce i testi scaturiti da tale poetica autoriale «filologici o filologico-storici»⁸⁵: si tratta di una scrittura che rimesta sapientemente realtà e finzione, verità e verisimiglianza, nell'intento di «proporre inchieste filologiche sulla Storia, o meglio su fatti storici che la Storia ufficiale ha eventualmente tralasciato, usando le tecniche investigative del romanzo poliziesco»⁸⁶. Come suggeriva di fare Isabel in *The Enigma*, Sciascia trasla il fatto storico nell'universo finzionale, deputando alla specificità del fatto letterario, della consequenzialità del racconto, il compito di riorganizzare i dati disponibili e di proporre quella soluzione che la razionalità empirica non può garantire: gli inciampi dell'analisi sociopolitica vengono rettificati dall'analisi testuale; inquisendo con un approccio filologico le contraddizioni e le omissioni della microstoria si accenderanno di senso anche le analoghe incoerenze della Macrostoria. Esattamente come nel *neck riddle*, è la trama a divenire l'unica ragione gnoseologica: la messa in scena narrativa è un «culto del dubbio»⁸⁷ che combatte la plausibilità dell'esistente con la plausibilità della narrazione, ponendo i dati disponibili lungo un intreccio che procede per «intuizione, mai esplicitata né sorretta da prove inconfutabili, che illumina indirettamente, fra mille persistenti ombre, una inaspettata parte di verità»⁸⁸.

Ciò che Isabel aveva solo ipotizzato assurge in Fowles a pieno principio epistemico, a nuovo fondamento della gnoseologia di fine millennio: la letteratura può risolvere il reale, offrire un nuovo paradigma indiziario basato sulle tecniche basilari del racconto, interpretare attraverso un'angolazione finzionale ciò che l'esperienza occulta e inquina. Citando Sciascia, la letteratura «è la più assoluta forma che la verità possa assumere»⁸⁹: la peculiarità del letterato, in maniera non dissimile a quanto

⁸⁴ Nell'inscenare ciò Sciascia prosegue esplicitamente la lezione del giallo di Friedrich Dürrenmatt, secondo il quale il romanzo poliziesco non riesce ad affermarsi come costruzione intellettuale capace di inquadrare il reale.

⁸⁵ L. BOSSI, *Quando la realtà supera la finzione: dall'esegesi storica alla genesi di un poliziesco di un nuovo genere*, in *Il romanzo poliziesco, la storia, la memoria. Italia*, a cura di C. Milanesi, Astræa, Bologna 2009, p. 135.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 141.

⁸⁷ C. MADRIGNANI, *Il gioco degli enigmi*, in *Leonardo Sciascia. La verità, l'aspra verità*, a cura di A. Motta, Lacaïta, Manduria 1985, p. 140.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 145.

⁸⁹ L. SCIASCIA, *Nero su nero*, Adelphi, Milano 1991, p. 243.

proclamava Pasolini in merito alla consapevolezza oltre le prove⁹⁰, consiste nell'«arrivare a una sintesi facendo a meno delle analisi, di cogliere e di rappresentare in sintesi – per stati d'animo, per simboli, per emblemi – quella che Machiavelli chiamava “la verità effettuale delle cose”»⁹¹; formula che rispecchia la bipartizione dipartimentale che Isabel sancisce nell'ultimo brano riportato da *The Enigma*, secondo la quale la scrittura deve occuparsi dell'universale e l'investigazione poliziesca del particolare. In questo caso la rappresentazione narrativa non è né mimesi né convenzione, bensì una ri-produzione e ri-programmazione coerente del reale, un'alternativa controfattuale che adopera la probabilità come nuovo regime di attendibilità. Il modello a cui si ispira Sciascia è ovviamente *The mystery of Marie Rogêt*, nel quale Poe trasferisce un fatto autentico nella dimensione finzionale – modificando l'ambientazione, da New York a Parigi – al fine di risolvere il caso reale attraverso la risoluzione propedeutica del caso letterario.

È per questi motivi che l'opera di Sciascia non può essere accostata del tutto all'area postmodernista⁹², a differenza dei testi di Auster e Fowles. Se i due autori in lingua inglese si limitavano ad attestare il disfacimento della mappa epistemica e a constatare la necessità di una nuova coordinata gnoseologica senza però attribuire al fenomeno letterario alcun ufficio civile, limitando di conseguenza il testo alla tipica autoreferenzialità postmoderna, nel caso di Sciascia l'impegno della scrittura viene riconfermato in qualità di strumento d'opposizione al potere, di retorica dissidente rispetto ad un linguaggio politico performativo coniugato attraverso la menzogna, l'equivocità, la dispersione dell'informazione. Nelle comunità antiche, quando il *riddler*, l'autorità, non cautelava la condivisione del sapere, il *riddlee* doveva ricorrere a metodi alternativi per procacciarsi gli indizi che esulavano dal deposito conoscitivo comune; allo stesso modo, dato che «l'Italia è un paese senza verità»⁹³, nel quale la politica non assicura il riciclaggio informativo, la verità va ricercata altrove – nella letteratura, nella finzione. Sciascia è l'autore che più di ogni altro ha compreso le opportunità speculative dell'*anti-detective fiction*, che non ne ha fatto un mero stratagemma per descrivere la vertigine epistemica del postmoderno o per giocare con l'autocoscienza del

⁹⁰ Cfr. P. PASOLINI, *14 novembre 1974. Il romanzo delle stragi*, in ID., *Scritti corsari*, Garzanti, Milano 2015, pp. 88-94.

⁹¹ L. SCIASCIA, *Nero su nero*, cit., p. 242.

⁹² Cfr. A. SCUDERI, *Lo stile dell'ironia. Leonardo Sciascia e la tradizione del romanzo*, Millella, Lecce 2004, pp. 18-20.

⁹³ L. SCIASCIA, *Nero su nero*, cit., p. 137.

fatto letterario, bensì ne ha sfruttato pienamente le capacità di amministratrice del sapere attribuendole quella connotazione sociopolitica che in origine spettava al solo *true riddle*.

La sparizione di Ettore Majorana diventa così un campione eloquente per esplorare episodi problematici della storia italiana contemporanea attraverso la logica del racconto⁹⁴. *La scomparsa di Majorana* si situa, come esaurientemente formulato da Giovannetti, «in un ambito intermedio tra la finzionalità e la non-finzionalità, e, più esattamente, mira a ricondurre il finzionale nell'orbita del non-finzionale»⁹⁵: l'unico modo per rischiarare l'enigma del fisico catanese è inserirlo in un intrigo letterario adoperando l'ermeneutica narrativa per emendare gli imbarazzi dell'ermeneutica giudiziaria, proprio come avrebbero dovuto fare i Filistei davanti al paradosso di un cadavere che genera vita. Nella fattispecie, nota di nuovo Giovannetti, si tratta di un particolare tipo di plotting che procede in negativo, per mancate azioni piuttosto che per azioni regolarmente effettuate:

Parlerei, dovendo sintetizzare al massimo, di quel plotting che riguarda una mancata azione, un'azione-zero, insomma una rinuncia. Sciascia mette in opera un intrigo di in-azione, suggerisce un tipo di comportamento, da parte del suo protagonista, che di fatto è la negazione di un evento strettamente inteso, perché si presenta come la non-volontà di portare a termine un lavoro scientifico, di continuare su una certa strada. Prevale, nella *Scomparsa di Majorana*, un contenuto vuoto, un blank, una falla entro il progredire di un intreccio già segnato. E l'intreccio è quello – lo sappiamo fin troppo bene – della progettazione e poi impiego bellico della bomba nucleare. Tutto il libro è punteggiato, affetto, anche in dettagli secondari, da una forma significante – modello di diegesi o struttura simbolica – costituita appunto dal motivo dell'azione negata⁹⁶.

In questo caso, il regime della controfattualità ci permette di ipotizzare non quello che potrebbe essere accaduto in una situazione alternativa ma quello che non è accaduto affatto; se un paradigma indiziario tradizionale non può che sorgere a partire da dati certi perché avvenuti, dalle conseguenze fossilizzate di un'azione che si è effettivamente conclusa, un equipaggiamento informativo di matrice narrativa può invece produrre bagliori di verità intermittente confrontando ciò che ci si aspetta si verifichi con ciò che invece non si è verificato, e da questa discrasia trarre un indizio esclusivo e fondamentale per il proseguo dell'indagine. Ecco

⁹⁴ Cfr. R. PALUMBO MOSCA, *Un'oggettività, per così dire, «figurata»*. La scomparsa di Majorana di Leonardo Sciascia tra documento e invenzione, «STUDIUM», 2021, V, pp. 738-750.

⁹⁵ P. GIOVANNETTI, *Raccontare senza fatti. I non-eventi di un romanzo che non c'è*, «TODO-MODO. Rivista internazionali di studi sciasciani», 2016, VI, pp. 39-50: 39-40.

⁹⁶ *Ibid.* p. 42.

allora che il testo utilizza copiosamente l'avverbio di negazione; la trama incede attraverso la consequenzialità di gesti non compiuti e di inclinazioni caratteriali descritti per litote, a partire dalla prima grande non-azione dell'opera, ovvero il mancato saluto romano di Fermi al momento di ricevere il Nobel. Di Majorana Sciascia ci racconta esplicitamente che «tenta di non fare quel che deve fare, quel che non può non fare»⁹⁷; ecco l'ennesimo *riddler* che si ammutina, che non fa quello che ci si aspetta da lui proprio come i personaggi fowlesiani. La portata distruttiva della bomba atomica arriva fino a questo punto: è impossibile tracciare un quadro razionale di eventi di fronte ad una minaccia epistemica tanto elevata, è impossibile raccontare qualcosa il cui avvenimento precluderebbe l'opportunità stessa del narrare, e perciò l'unica strategia possibile è quella di riportare ciò che non è accaduto.

Se quindi Majorana non agisce, l'unica soluzione per ripercorrere i suoi passi e per supporre il suo destino è quello di immaginare una controfattualità a sua volta negativa, e ciò può essere eseguito solo trasformando il fisico in personaggio letterario. Tale processo di finzionalità viene eseguito comparando il fisico a circostanze letterarie al fine di comprendere al meglio i tratti più oscuri della sua personalità. Ecco un esempio:

Versi di Eliot o di Montale potrebbero aiutarci a definire il suo "spavento"; personaggi di Bracati a motivarlo psicologicamente. E pensiamo, si capisce, a quei personaggi marginali, come Ermenegildo Fasanaro nel *Bell'Antonio* [...]; e specialmente pensiamo al protagonista del racconto *La cimice*, cui ci rimanda un dettaglio riferito da Amaldi: che Majorana si era lasciato crescere i capelli in modo anormale [...], al punto che un amico gli mandò a casa, nonostante le sue proteste, un barbiere⁹⁸.

Il riferimento all'anormalità è di capitale importanza: il testo contrappone energicamente ogni eco letteraria, ogni paragone finzionale, ogni comportamento considerabile bizzarro nell'esperienza comune ma consueto in un'opera narrativa, ad una non meglio precisata ordinarietà, ad una «vita normale»⁹⁹ alla quale Majorana sarebbe di volta in volta costretto a tornare. Sembra davvero di rileggere quanto Fowles enunciava intorno all'esistenza mite di Fielding:

E questo si può senz'altro ammettere: che si sentisse ormai in trappola – nella trappola di una "normalità" che lo costringeva ad andare avanti, a pubblicare, a tenersi a quel livello di "chiara fama" per cui era stato chiamato alla cattedra; a fare, insomma, con regolarità e continuità,

⁹⁷ L. SCIASCIA, *La scomparsa di Majorana*, Adelphi, Milano 1997, p. 34.

⁹⁸ *Ibid.*, pp. 61-62.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 62.

quello che sempre aveva cercato di evitare e negli ultimi anni decisamente evitato, come per una definitiva rinuncia. Non poteva ormai non stare alla pari di un Fermi¹⁰⁰.

L'unica forma di liberazione da questa esistenza vincolante – un'esistenza che, ricordiamolo, lo avrebbe obbligato a lavorare alla bomba atomica – non può che convertirsi in una non-azione, in un tradimento delle aspettative, proprio come aveva fatto il suo maestro Fermi. Persino la scomparsa improvvisa va considerata non tanto come un gesto attivo quanto come l'ennesima non-azione: fuggire significa non lavorare alla bomba atomica, non eseguire il compito affidatogli. Alla luce di ciò, solo un'ipotesi narrativa che diverge dalla razionalità e propone, sulla base di quello che non è successo, quello che potrebbe essere successo può gettare una luce più viva sulla vicenda di Majorana; la controfattualità ha lo stesso indice di attendibilità della fattualità, dal momento che «abbiamo avuto, al di là della ragione, la razionale certezza che, rispondenti o no a fatti reali e verificabili, quei due fantasmi di fatti che convergevano su uno stesso luogo non potevano non avere un significato»¹⁰¹. La verisimiglianza letteraria di una temporalità alternativa e relativa, possibile e plausibile, risolve la domanda del *neck riddle*; davanti ad un *riddler* che non agisce – costretto dall'etica a non agire –, il cui sapere è sostanzialmente un non-sapere – deve necessariamente esserlo, perché l'ingegneria atomica non va condivisa –, non possiamo che disertare a nostra volta dal fair play e giocare secondo nuove regole.

Del resto, ciò che Sciascia racconta di Moro, altro grande scomparso e altra vicenda che va finzionalizzata e riletta secondo il filtro letterario per essere compresa, può essere affiancato senza alcuna increspatura a ciò che abbiamo ripetuto a proposito del *neck riddle*: «Moro comincia, pirandellianamente, a sciogliersi dalla forma, poiché tragicamente è entrato nella vita»¹⁰². Sciogliersi dalla forma ed entrare nella vita significa, proprio come aveva fatto Marcus Fielding, uscire dal personaggio, svincolarsi dalla sagoma caratteriale a lungo sedimentata dalla stereotipia della narrazione politica; significa disarcionarsi dalle gabbie rituali del *true riddle* e dal conseguente immobilismo epistemico per giungere infine alla condizione gnoseologica che il Potere postmoderno ha sancito, quella realtà «accidental, absurd, bizarre» che Dorst aveva attribuito all'imposizione dell'*Halslösungsrätsel* come nuovo regolo della distribuzione del sapere.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 64.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 88.

¹⁰² L. SCIASCIA, *L'affaire Moro*, Adelphi, Milano 1994, p. 76.

4. Conclusione

Attraverso l'analisi tripartita abbiamo constatato come i caratteri del *neck riddle* possano illuminare al meglio i processi epistemici dai quali si riverberano gli intrecci dell'*anti-detective fiction*. *New York Trilogy* e *The Enigma* effiggiano le difficoltà di un parametro gnoseologico in avaria: Auster racconta un mondo scivoloso poiché privo delle garanzie del *true riddle*, nel quale il *riddler* diserta infrangendo una dicotomia rituale; Fowles abbozza una soluzione per sopravvivervi suggerendo con fare malizioso un vademecum investigativo che adopera la controfattualità al posto della fattualità. Sull'altro versante, in Sciascia – che è ben conscio delle potenzialità conoscitive, e quindi politiche, del giallo problematico – il *neck riddle* è già eletto quale strumento d'indagine del reale: solo il ricorso alla finzione può risolvere un caso altrimenti irrisolvibile, combattendo la stravaganza e l'improbabilità ad armi pari, con gli stessi espedienti; l'incrostatura narrativa dell' *Halslösungsrätsel* non è più un ostacolo.

Bibliografia

- ABRAHAM, R.D., *The Literary Study of the Riddle*, «Texas Studies in Literature and Language», 1972, XIV (1), pp. 177-197.
- AUSTER, P., *New York Trilogy*, Penguin, New York 2006.
- BARTEZZAGHI, S., *Parole in gioco. Per una semiotica del gioco linguistico*, Bompiani, Milano 2017.
- BERNSTEIN, S., *Auster's Sublime Closure: The Locked Room*, in *Beyond the Red Notebook*, ed. by D. Barone, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1995.
- BERTONI, F., *Letteratura. Teorie, metodi, strumenti*, Carocci, Roma 2018.
- BOSSI, L., *Quando la realtà supera la finzione: dall'esegesi storica alla genesi di un poliziesco di un nuovo genere*, in *Il romanzo poliziesco, la storia, la memoria. Italia*, a cura di C. Milanese, Astræa, Bologna 2009.
- CALABRESE, S., R. ROSSI, *La crime fiction*, Carocci, Roma 2018.
- CAVE, T., *Recognitions: A Study in Poetics*, Oxford University Press, Oxford 1990.
- CESERANI, R., *Guida allo studio della letteratura*, Laterza, Roma-Bari 1999.
- COOK, E., *Enigmas and Riddles in Literature*, Cambridge University Press, Cambridge 2006.
- DORST, J., *Neck-Riddle as a Dialogue of Genres: Applying Bakhtin's Genre Theory*, «The Journal of American Folklore», 1983, XCVI (382), pp. 413-433.

- FRYE, N., *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, Einaudi, Torino 1969 (ed. orig. *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton University Press, Princeton 1957).
- FRYE, N., *Charms and Riddles*, in N. Frye, *Spiritus Mundi: Essays on Literature, Myth, and Society*, Indiana University Press, Bloomington 1976.
- FOUCAULT, M., *Qu'est-ce qu'un auteur ?*, «Bulletin de la Société française de philosophie», 1969, LXIII (3), pp. 73-104.
- FOWLES, J., *A Personal Note*, in J. Fowles, *The Ebony Tower*, Vintage Classics, London 2006, pp. 117-122.
- FOWLES, J., *The Enigma*, in J. Fowles, *The Ebony Tower*, Vintage Classics, London 2006, pp. 185-239.
- GIOVANNETTI, P., *Raccontare senza fatti. I non-eventi di un romanzo che non c'è*, «TODOMODO. Rivista internazionali di studi sciasciani», 2016, VI, pp. 39-50.
- GREEN, T., *Folklore: An Encyclopedia of Beliefs, Customs, Tales, Music, and Art*, ABC-Clio, Santa Barbara 1997.
- JOLLES, A., *Forme semplici. Leggende sacre e profane-Mito-Enigma-Sentenza-Caso memorabile-Fiaba-Scherzo*, Ugo Mursia Editore, Milano 1980 (ed. orig. *Einfache Formen*, Max Niemeyer, Tübingen 1930).
- KELSO, J., *Riddle*, in *Encyclopaedia of Religion and Ethnics*, X, ed. by J. Hastings, T&T Clark, Edinburgh 1918, pp. 765-770.
- KNIGHT, S., *Crime Fiction 1800-2000*, Palgrave, New York 2004.
- KNOX, R., H. HARRINGTON, *The Best Detective Stories of 1928-1929*, Faber & Faber, London 1929.
- LAVAGETTO, M., *Lavorare con piccoli indizi*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.
- LYOTARD, J., *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Minuit, Paris 1979.
- MADRIGNANI, C., *Il gioco degli enigmi*, in *Leonardo Sciascia. La verità, l'aspra verità*, a cura di A. Motta, Lacaia, Manduria 1985, pp. 139-146.
- MALMGREN, C., *The Pursuit of Crime: Characters in Crime Fiction*, in *A Companion to Crime Fiction*, ed. by C. Rzepka, L. Horsley, Wiley-Blackwell, Hoboken 2010, pp. 152-164.
- MARTÍNEZ, M., *Astarte's Game: Variations in John Fowles's The Enigma*, «Twentieth Century Literature», 1996, XLII (1), pp. 124-144.
- MERIVALE, P., S.E. SWEENEY, *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1999.

- NORTON, F.J., *Prisoner Who Saved His Neck with a Riddle*, «Folklore», 1942, LIII (1), pp. 27-57.
- PAGIS, D., *Toward a Theory of the Literary Riddle*, in *Untying the Knot: on Riddles and Other Enigmatic Modes*, ed. by G. Hasan-Rokem, D. Shulman, Oxford University Press, New York 1996, pp. 81-109.
- PALUMBO MOSCA, R., *Un'oggettività, per così dire, «figurata»*. La scomparsa di Majorana di Leonardo Sciascia tra documento e invenzione, «STUDIUM», 2021, V, pp. 738-750.
- PASOLINI, P., *14 novembre 1974. Il romanzo delle stragi*, in P. Pasolini, *Scritti corsari*, Garzanti, Milano 2015.
- PETRONIO, G., *Sulle tracce del giallo*, Gamberetti, Roma 2000.
- PETSCH, R., *Neue Beiträge zur Kenntnis des Volksrätsels*, Mayer & Müller, Berlin 1899 («Palaestra», 4).
- PEYRONIE, A., *La double enquête du roman policier*, «Modernités», 1988, II, pp. 129-162.
- REUTER, Y., *Il romanzo poliziesco*, Armando, Roma 1998 (ed. orig. *Le roman policier*, Nathan, Paris 1997).
- SALMON, C., *Storytelling. La fabbrica delle storie*, Fazi, Roma 2008 (ed. orig. *Storytelling: La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, La Découverte, Paris 2007).
- SCIASCIA, L., *Nero su nero*, Adelphi, Milano 1991.
- SCIASCIA, L., *L'affaire Moro*, Adelphi, Milano 1994.
- SCIASCIA, L., *La scomparsa di Majorana*, Adelphi, Milano 1997.
- SCIASCIA, L., *In Italia c'è un detective Dio*, in L. Sciascia, *Il metodo di Maigret*, Adelphi, Milano 2018, pp. 76-78.
- SCUDERI, A., *Lo stile dell'ironia. Leonardo Sciascia e la tradizione del romanzo*, Milella, Lecce 2004.
- SORAPURE, M., *The Detective and the Author: City of Glass*, in *Beyond the Red Notebook*, ed. by D. Barone, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1995, pp. 71-88.
- SPANOS, W.V., *The Detective and the Boundary: Some Notes on the Postmodern Literary Imagination*, «Boundary 2», 1972, I (1), pp. 147-168.
- TAYLOR, A., *The Riddle*, «California Folklore Quarterly», 1943, II (2), pp. 129-147.
- VAN DINE, S.S., *Twenty Rules for Writing Detective Stories*, in *The Art of the Mystery Story*, ed. by H. Haycraft, The Universal Library, New York 1956, pp. 189-193.
- ZUNSHINE, L., *Why We Read Fiction? Theory of Mind and the Novel*, The Ohio State University Press, Columbus 2006.

Le goût de l'énigme. Réécritures du roman policier dans la littérature française contemporaine

Christelle Reggiani

*Sorbonne Université STIH – EA 4509
christelle.reggiani@gmail.com*

Cet article part d'un constat de lecture, celui de l'attrait considérable visiblement exercé par le genre policier, dans ses différentes déclinaisons, sur de nombreux écrivains occidentaux du xx^e et du xxi^e siècle. Dans un contexte critique extrêmement riche, on tentera de montrer que la prose narrative française contemporaine présente dans cette optique un intérêt particulier, qu'on se propose d'analyser en termes formels.

This paper is based on the observation that the detective novel, in its various guises, has visibly exerted a considerable attraction on many twentieth- and twenty-first-century Western writers. In an extremely rich critical context, we will attempt to show that contemporary French narrative prose is of particular interest in this respect, which we propose to analyse in formal terms.

Énigme, roman policier, littérature française contemporaine, histoire de la langue littéraire, histoire de la langue romanesque.

Pour circonscrire au sein du vaste territoire de l'énigme littéraire un champ à la mesure d'une contribution de quelques pages (et des compétences de son autrice), on partira d'un constat de lecture – celui de l'attrait considérable visiblement exercé par le genre policier, dans ses différentes déclinaisons, sur de nombreux écrivains occidentaux du xx^e siècle. En restreignant l'investigation à la prose narrative, et en se limitant pour l'instant aux auteurs les plus canoniques, on citera d'abord quelques noms

célèbres – en guise de pointe d'iceberg n'ayant d'autre ambition que d'illustrer simplement le phénomène : de *Sanctuary* (1931) de Faulkner à *The New York Trilogy* (1985) de Paul Auster, en passant par certains récits de Borges – également auteur d'un texte théorique intitulé « El cuento policial » (1989) –, de Sciascia – on pense en particulier à *Il contesto* (1971) ou à *La scomparsa di Majorana* (1975) –, lui aussi historien et critique du genre¹, ou encore de Tabucchi (qui publie *Il filo dell'orizzonte* en 1986), la littérature occidentale offre de fait à l'amateur d'énigmes un terrain d'observation particulièrement fécond, outre les textes qui relèvent à proprement parler du roman policier.

Ce territoire ainsi délimité à grands traits, onx en restreindra immédiatement – et radicalement – l'extension, pour interroger plus particulièrement la littérature française contemporaine (en donnant à cet adjectif une valeur large, qui renverra ici à la seconde moitié du xx^e siècle et au début du xxi^e), non seulement parce qu'une telle restriction correspond au domaine de spécialité de l'autrice de ces pages, mais dans la mesure encore où ce corpus présente dans l'optique que l'on vient de définir un intérêt particulier : c'est du moins la thèse générale que cette contribution se propose de défendre – dans un contexte critique extrêmement riche (s'agissant en particulier des approches monographiques portant sur telle ou telle poétique) mais où les particularités de l'« histoire formelle »² de la littérature française peinent le plus souvent à trouver place.

Archéologie du récit policier

Afin de mieux saisir l'objet de cette investigation – la recherche critique relevant elle aussi de l'enquête³ –, on commencera par revenir, pour en éclairer certains aspects de façon relativement nouvelle, sur la genèse, par ailleurs bien connue, du récit policier moderne, assez précisément ancrée dans le temps et l'espace : si les motifs du crime, de la culpabilité et de l'enquête ressortissent à des enjeux anthropologiques sans doute universels (dont l'*Œdipe Roi* de Sophocle a proposé une actualisation exemplaire), on peut cependant considérer que le récit policier eu-

¹ Voir notamment *Appunti sul "giallo"* (1954) et *Breve storia del romanzo "giallo"* (1975), dans L. SCIASCIA, *Il metodo di Maigret e altri scritti sul giallo*, a cura di P. Squillacioti, Adelphi, Milano 2017.

² R. BARTHES, *Le Degré zéro de l'écriture* (1953), dans *Œuvres complètes*, I, éd. É. Marty, Éditions du Seuil, Paris 2002, p. 171.

³ En particulier dans les travaux du groupe InterCripol (<http://intercripol.org>), présidé par Pierre Bayard.

ropéen apparaît au milieu du XIX^e siècle, en Angleterre. La question de la première attestation a beau n'avoir guère d'intérêt – Gilles Philippe l'a maintes fois rappelé, ce qui importe est la diffusion d'une forme, non son assignation à une origine ponctuelle que telle découverte viendra le cas échéant infirmer⁴ –, on rappellera que la critique s'accorde généralement à reconnaître dans la nouvelle d'Edgar Poe *Double assassinat dans la rue Morgue* (*The Murders in the Rue Morgue*, 1841) le premier récit policier européen, réunissant les ingrédients typiques du genre : un meurtre mystérieux, un enquêteur lucide (le chevalier Dupin) qui parvient à résoudre l'énigme⁵. À ce propos, il vaut la peine d'insister, parce qu'elle est moins souvent glosée dans cette perspective, sur l'identité, inattendue, de ce « premier » coupable – un orang-outang, venu de Bornéo : le genre policier trouve ainsi son origine dans une violence animale qui semble représenter de façon paroxystique l'angoisse de l'altérité qu'implique la colonisation; dans l'économie du récit, l'anxiété culturelle prend la forme, précisément circonscrite, d'une culpabilité déterminée, susceptible d'être résolue en termes juridiques.

Quant à la France – qui ne bâtit son deuxième empire colonial qu'à partir des années 1880 (même si la monarchie de Juillet a conquis l'Algérie) –, l'altérité pertinente est d'ordre sociologique, tenant à l'assimilation des « classes laborieuses » à des « classes dangereuses »⁶ qui caractérise la société urbaine née de l'industrialisation du Second Empire (prolongeant une évolution elle aussi engagée dès la monarchie de Juillet).

Si l'on s'accorde en tout cas à repérer dans l'Europe du XIX^e siècle l'émergence progressive d'un récit policier dont *Double assassinat dans la rue Morgue* pourrait constituer le prototype – mais pas nécessairement la première occurrence, on y reviendra, ce qui reconduirait à un modèle événementiel du changement littéraire dont on entend précisément se distancier –, il reste à rappeler brièvement, dans le sillage de la thèse célèbre de Régis Messac, que cette évolution a été rendue possible par l'histoire contemporaine des techniques (chimiques, biologiques, photogra-

⁴ Voir notamment G. PHILIPPE, *Pourquoi le style change-t-il ?*, Les Impressions nouvelles, Bruxelles 2021.

⁵ Sur la naissance du récit policier européen, la bibliographie est considérable ; on pourra notamment se reporter à J. DUBOIS, *Le Roman policier ou la Modernité*, Nathan, Paris 1992. Sur la postérité française de la nouvelle de Poe, voir A. GOULET, *Legacies of the Rue Morgue : Science, Space and Crime Fiction in France*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2016.

⁶ Voir L. CHEVALIER, *Classes laborieuses et Classes dangereuses*, Hachette, Paris 1978 (« Pluriel »), 1958¹.

phique...) et les conséquences sociales qu'elle engage⁷. (On posera en effet que l'histoire des techniques est inséparable d'une histoire politique et sociale – selon une boucle de rétroaction où elle apparaît tour à tour comme cause et conséquence – qui constitue elle-même la condition générale de possibilité de l'invention, ou de la transformation, des formes esthétiques.)

Dans le champ de la littérature, ce que Carlo Ginzburg a qualifié de « paradigme de l'indice »⁸ se cristallise donc de la façon la plus visible dans le roman d'énigme, où l'enquête du détective (professionnel ou non) est fondée sur le repérage, l'analyse et l'identification d'indices. Par sa complexité, la notion de *paradigme* récuse du reste l'idée de solution de continuité pour lui préférer l'imaginaire « émergentiste » de l'avènement. S'agissant de la littérature française, il n'est d'ailleurs pas difficile de trouver, dans la première moitié du XIX^e siècle, des récits qui ressortissent à l'évidence à ce paradigme herméneutique dans la mesure où ils mettent en scène, de façon insistante, le déchiffrement de traces⁹. On pense en particulier, dans *La Comédie humaine* de Balzac, à *Un épisode sous la Terreur* (1831), *Une ténébreuse affaire*¹⁰ (1841) ou encore à *Maître Cornélius* (1831), où c'est le roi Louis XI – « se flattant, en sa qualité de Roi, d'avoir assez de perspicacité pour découvrir les secrets des voleurs »¹¹ – qui mène l'enquête, dix ans avant le Dupin de Poe, sur les vols nocturnes dont est victime son avare d'argentier. Pour enrichir l'enquête archéologique à laquelle le présent article voudrait contribuer, il vaut la peine de citer assez longuement ce roman peu connu, dont toute l'intrigue et l'écriture reposent sur une exploitation extrêmement attentive – au point d'être unique dans l'œuvre – du paradigme de la trace :

La poche était à mi-pleine de farine ; la ménagère l'ouvrit et la montra timidement au Roi [...].

⁷ Sur cette question, voir R. MESSAC, *Le « Detective Novel » et l'influence de la pensée scientifique*, Honoré Champion, Paris 1929.

⁸ C. GINZBURG, *Signes, traces, pistes : Racines d'un paradigme de l'indice*, « Le Débat », 1980, VI, pp. 3-44 ; voir aussi, du même auteur : *Mythes, emblèmes, traces : Morphologie et littérature*, trad. revue par M. Rueff, Verdier, Lagrasse 2010.

⁹ Sur cette préhistoire française du roman policier, et ses différences avec les prototypes que constitueront ensuite les romans d'Agatha Christie, voir E. DE LAVERGNE, *La Naissance du roman policier français. Du Second Empire à la Première Guerre mondiale*, Classiques Garnier, Paris 2009.

¹⁰ Voir A. VANONCINI, *Balzac et la ténébreuse naissance du roman policier*, « Romanische Studien », 2016, III, pp. 261-273.

¹¹ *Maître Cornélius* (1831), dans H. DE BALZAC, *La Comédie humaine*, XI, éd. P.-G. Castex, Gallimard, Paris 1980 (« Bibliothèque de la Pléiade »), p. 61.

« Elle vaut six sous la septérée, dit-elle.

— Qu’importe, répondit le Roi, répandez-la sur le plancher. Surtout, ayez soin de l’y étaler de manière à produire une couche bien égale, comme s’il y était tombé de la neige ». [...]

Là-dessus, chacun se coucha. Le lendemain matin, Louis XI sortit le premier de son appartement, et se dirigea vers le trésor de Cornélius ; mais il ne fut pas médiocrement étonné en apercevant les marques d’un large pied semées par les escaliers et les corridors de la maison. Respectant avec soin ces précieuses empreintes, il alla vers la porte du cabinet aux écus, et la trouva fermée sans aucunes traces de fracture. Il étudia la direction des pas, mais comme ils étaient graduellement plus faibles, et finissaient par ne plus laisser le moindre vestige, il lui fut impossible de découvrir par où s’était enfui le voleur.

[...] Louis XI le [Cornélius] mena voir les pas tracés sur les planchers ; et, tout en les examinant derechef, le Roi, ayant regardé par hasard les pantoufles de l’avare, reconnut le type de la semelle, dont tant d’exemplaires étaient gravés sur les dalles. [...] L’avare alla promptement à son trésor. Le Roi, lui ayant commandé de faire avec son pied une nouvelle marque auprès de celles qui existaient déjà, le convainquit que le voleur n’était autre que lui-même¹².

Les conditions matérielles de la « ressemblance par contact »¹³ ainsi délibérément produites, l’énigme ne tarde pas à trouver sa solution : Cornélius, somnambule, s’est volé lui-même pendant son sommeil¹⁴ ; incapable de découvrir les lieux où il a caché ses larcins, il se suicide, fou de douleur d’avoir causé la perte de son trésor.

On le sait, c’est justement ce type d’indices – que les moyens scientifiques élaborés à la fin du XIX^e siècle permettront à l’investigation policière de convertir en preuves – qui fonde, sur le plan littéraire, l’écriture du roman d’énigme « classique » (dont les ouvrages d’Agatha Christie constituent sans doute le prototype le plus célèbre).

¹² *Ibid.*, pp. 63, 65.

¹³ Voir G. DIDI-HUBERMAN, *La Ressemblance par contact : Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte*, Minuit, Paris 2008.

¹⁴ « Dans cette occurrence, reprit Coyctier [le médecin du roi] [...], les gens font leurs affaires en dormant. Comme celui-ci ne hait pas de thésauriser, il se sera livré tout doucement à sa plus chère habitude » (*Maître Cornélius*, dans H. DE BALZAC, *La Comédie humaine*, cit., pp. 66-67).

Indices et symboles

Cette histoire une fois (brièvement) rappelée, on réduira encore le champ de l'investigation pour se cantonner désormais à la littérature « restreinte » (dans les termes de la sociologie de Pierre Bourdieu) publiée depuis la seconde moitié du xx^e siècle. Si les exemples antérieurs de réécritures policières ne manquent pas – on pense notamment à *Un crime* (1935) de Georges Bernanos, à *Pierrot mon ami* (1942) de Raymond Queneau ou *Un roi sans divertissement* (1948) de Jean Giono –, il n'en demeure pas moins que le phénomène acquiert après-guerre une visibilité nouvelle, qu'il s'agisse des Nouveaux Romanciers – Alain Robbe-Grillet donne *Les Gommès* en 1953, et Michel Butor *L'Emploi du temps* en 1956¹⁵ –, de Georges Perec (en particulier dans « *53 jours* », son dernier roman, resté inachevé)¹⁶ ou d'écrivains de notre siècle, souvent publiés par les éditions de Minuit¹⁷, comme – entre bien d'autres exemples possibles – Tanguy Viel (*L'Absolue Perfection du crime* [2001], *Article 353 du Code pénal* [2017]) ou Julia Deck, dont *Le Triangle d'hiver* paraît en 2014.

Pour tenter de rendre compte de cette faveur remarquable, on posera d'abord une hypothèse simple, valant condition de possibilité : la formalisation du genre dans le champ de la littérature populaire, en lui donnant des contours relativement bien définis, le rendrait aisément disponible pour d'autres usages.

Dans cette optique, jouent aussi des déterminations très générales, tenant au contenu de ce type de textes : le crime qui fait l'objet du récit policier – ou plus exactement des deux récits, de statuts différents (récit de l'enquête, récit du crime)¹⁸, dont la réunion compose un roman policier –, et fonde sans doute son attrait pour de nombreux lecteurs, pose en tant

¹⁵ Sur ce corpus, voir notamment S. KEMP, *Le Nouveau Roman et le roman policier : éloge ou parodie ?*, « Itinéraires », 2014, III, en ligne <<https://journals.openedition.org/itineraires/2579>> (10 mai 2020).

¹⁶ G. PEREC, « *53 jours* », éd. H. Mathews, J. Roubaud, Gallimard, Paris 1994 (« Folio », 2547). Sur cette question, voir I. DANGY, *L'Énigme criminelle dans les romans de Georges Perec*, Honoré Champion, Paris 2002.

¹⁷ Sur l'unité, d'ailleurs discutable, du catalogue de cet éditeur, voir M. BERTRAND, K. GERMONI, A. JAUER, *Existe-t-il un style Minuit ?*, Presses universitaires de Provence, Aix-en-Provence 2014.

¹⁸ « C'est [...] dans la mesure où il se présente comme véridique et, surtout, comme le seul à l'être, que le récit du détective exclut, au fond, toute possibilité de coexistence entre lui et le texte qui le (ou qu'il) contient. Racontant de manière radicalement différente ce qui se veut déjà raconté, le détective rompt la cohérence textuelle tout entière » (U. EISENZWEIG, *Le Récit impossible. Forme et sens du roman policier*, Christian Bourgois, Paris 1986, p. 151).

que tel la question de l'existence du mal, voire celle de la déchéance de l'être humain (soit de son péché, dans une perspective religieuse). Une interrogation métaphysique à laquelle la découverte des camps de la Seconde Guerre mondiale – forme moderne, par excellence, du mal dans l'histoire – a donné une acuité sans précédent.

Outre cet enjeu tout ensemble métaphysique et historique – dont la portée excède très largement l'espace français –, interviennent également, dans la logique d'une histoire cette fois interne, des facteurs proprement littéraires. S'agissant de la France, on présentera les choses de la façon suivante : compte tenu du discrédit porté par le Nouveau Roman sur le romanesque traditionnel (balzacien si l'on en croit Robbe-Grillet)¹⁹, l'emprunt à un genre populaire, extérieur donc à la sphère de la littérature légitime à laquelle appartiennent aussi bien ces romans « formalistes » (pour user d'une étiquette commode) que la tradition qu'ils rejettent, apparaît comme une ressource possible – un pas de côté permettant de sortir d'une histoire esthétique du roman conduisant au mépris de l'immersion fictionnelle. De fait, la condamnation de l'histoire et du personnage, désormais assimilés à des « notions périmées »²⁰, en privant l'invention romanesque de ses ressources majeures, tend à aboutir à des « textes » (selon le terme en vigueur dans les années 1960 et 1970) qui ne répondent plus, ou le font moins bien, au besoin anthropologique de fiction au principe du genre romanesque dès ses origines hellénistiques. Dans un tel contexte esthétique – qui caractérise la littérature française de l'après-guerre à la fin des années 1970 –, la reprise, voire l'appropriation, du genre policier apparaît comme une ressource d'autant plus accessible qu'il s'agit d'une forme populaire, en tant que telle assez précisément codifiée, donc à la fois disponible (pour les écrivains) et lisible (par les lecteurs) – un moyen aisé, en somme, de faire revenir le romanesque dans le roman²¹.

La configuration dont on vient d'esquisser la description valant aussi bien, *mutatis mutandis*, pour l'Oulipo – l'*Ouvroir de littérature potentielle* fondé en 1960 par Raymond Queneau et François Le Lionnais²² –,

¹⁹ « La seule conception romanesque qui ait cours aujourd'hui est, en fait, celle de Balzac » (A. Robbe-Grillet, *Une voie pour le roman futur* [1956], dans A. ROBBE-GRILLET, *Pour un nouveau roman*, Minuit, Paris 1963, p. 15).

²⁰ A. Robbe-Grillet, *Sur quelques notions périmées* (1957), dans A. ROBBE-GRILLET, *Pour un nouveau roman*, cit., pp. 26-32.

²¹ Je me permets de renvoyer sur ce point à mon article « Le Mystère dans les lettres » : Pragmatiques oulipiennes du secret, « *The Romanic Review* », 2010, CI (3), pp. 377-394.

²² Voir S. KEMP, *What Really Happened : Playing with the Whodunnit in Oulipo and the Nouveau Roman*, in *Artful Deceptions / Les Supercherries littéraires et visuelles*, éd. C. Emer-

on rappellera ici l'enquête sur des crimes en série qui fait (plus ou moins) l'unité narrative de *La Disparition* (1969), le roman lipogrammatique en *e* de Georges Perec²³. C'est alors le récit d'enquête – une enquête du reste vouée à l'échec puisque l'énigme de la disparition de la lettre *e* est par définition insoluble au sein de l'univers lipogrammatique de la fiction – qui rend lisible le tour de force langagier, à commencer par l'indice obscur qu'est la « vision du tapis » entr'aperçue par Voyl dans le premier chapitre :

Il coupa la radio. Il s'accroupit sur son tapis, prit son inspiration, fit cinq ou six tractions, mais il fatigua trop tôt, s'assit, fourbu, fixant d'un air las l'intrigant croquis qui apparaissait ou disparaissait sur l'aubusson suivant la façon dont s'organisait la vision [...].

Il s'irritait. La vision du tapis lui causait un mal troublant. Sous l'amas d'illusions qu'à tout instant son imagination lui dictait, il croyait voir saillir un point nodal, un noyau inconnu qu'il touchait du doigt mais qui toujours lui manquait à l'instant où il allait y aboutir²⁴.

Dans tous les cas, le paradigme indiciaire joue à plein, l'économie narrative du roman policier étant en principe fondée sur une enquête attentive à repérer et déchiffrer des indices qu'elle s'efforce de constituer en série – ainsi des lettres, et plus largement des « choses écrites », qui parcourent *L'Absolue perfection du crime* de Tanguy Viel²⁵. C'est engager une logique horizontale – métonymique si l'on veut – en totale consonance avec la circulation des signes et des énoncés (quel que soit leur support) qui caractérise l'époque actuelle²⁶. À ces déplacements, la critique littéraire est d'ailleurs attentive, au point de leur emboîter parfois le pas en affichant une ambition cartographique qui tend à adopter à son tour la forme de l'enquête²⁷. À ce propos, il n'est pas anodin que la lecture-enquête défendue et illustrée par les livres de Pierre Bayard aboutisse, dans *Qui a tué Roger Ackroyd ?* (1998), à ce que l'on pourrait appe-

son, M. Scott, Peter Lang, Berne 2006, pp. 147-158.

²³ Sur la lisibilité cependant problématique de cette intrigue, voir H. SALCEDA, *Clés pour La Disparition de Georges Perec*, Brill-Rodopi, Leiden-Boston 2019, pp. 58-74.

²⁴ Perec, *La Disparition* (1969), dans G. PEREC, *Œuvres*, I, éd. C. Reggiani, Gallimard, Paris 2017 (« Bibliothèque de la Pléiade »), pp. 272-273. La « vision dans le tapis » traduit (lipogrammatiquement) le titre d'une célèbre nouvelle de H. James, *The Figure in the Carpet* (1896).

²⁵ T. VIEL, *L'Absolue Perfection du crime*, Minuit, Paris 2006 (« Double », 36), 2001¹, p. 44.

²⁶ Sur cette culture, voir notamment S. REYNOLDS, *Retromania. Pop Culture's Addiction to its Own Past*, Faber and Faber, Londres 2011.

²⁷ Voir en particulier M. DECOUT, *Pouvoirs de l'imposture*, Minuit, Paris 2018 ; L. DEMANZE, *Un nouvel âge de l'enquête*, José Corti, Paris 2019.

ler une ouverture horizontale de l'énigme : si l'on fait généralement de *The Murder of Roger Ackroyd* (1926) le parangon du récit à narrateur non fiable – puisque ce narrateur serait en l'occurrence le coupable – la relecture soupçonneuse de Bayard conduit moins, en fait, à donner au coupable une autre identité – révélée, à la manière d'Agatha Christie, tout à la fin du livre²⁸ – qu'à la proposition d'une solution inédite représentant une lecture possible (un texte possible, dirait Marc Escola)²⁹ jusqu'alors inaperçue, sur le même plan que l'interprétation traditionnelle, à laquelle elle ne prétend pas se substituer.

On ajoutera enfin au versant littéraire de l'hypothèse ici défendue – sans occulter pour autant ses aspects métaphysique et historique – un élément proprement esthétique, tenant au caractère non seulement très vite formalisé mais aussi d'emblée volontiers réflexif³⁰ du récit policier, en raison de la dualité narrative qui le caractérise : à l'origine du genre, *Double assassinat dans la rue Morgue* débute d'ailleurs par des considérations générales sur les pouvoirs de l'analyse, appuyées sur des exemples de jeux (les échecs, les dames et le whist) – parmi lesquels l'écriture et la lecture de récits policiers trouve évidemment place³¹. Ce type de réflexivité sera le cas échéant formellement explicité par des emboîtements narratifs dans la littérature française de la seconde moitié du xx^e siècle ; ainsi dans « *53 jours* » de Perec, où les récits policiers enchâssés servent d'indices aux enquêteurs successifs (Serval, Veyraud et Salini) : c'est en somme une série de lectures, associée au brouillage des frontières entre les différents niveaux diégétiques – dont témoigne, entre autres phénomènes, la présence du nom de Serval dans trois d'entre eux – qui constitue le moteur narratif du roman³². Au sein du corpus oulipien, *L'Enlè-*

²⁸ Ce prénom et ce nom constituent les deux derniers mots de l'antépénultième chapitre (P. BAYARD, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Minuit, Paris 1998, p. 152).

²⁹ Voir M. ESCOLA, *Théorie des textes possibles*, Rodopi, Amsterdam 2012.

³⁰ Voir par exemple T. TODOROV, *Typologie du roman policier*, dans *Poétique de la prose*, éd. T. Todorov, Éditions du Seuil, Paris 1971, pp. 9-19.

³¹ On trouvera dans *Le Récit impossible* d'Eisenzweig un rapide florilège éclairant la fortune du jeu comme modèle critique du roman policier (EISENZWEIG, *Le Récit impossible*, cit., p. 299). Voir aussi, du même auteur, *Quand le roman policier devient genre*, dans U. EISENZWEIG, *Autopsies du roman policier*, Union générale d'éditions, Paris 1983 (« 10/18 »), p. 18.

³² Sur cet aspect du livre, voir S. KEMP, *The Many-Layered Palimpsest : Metafiction, Genre Fiction, and Georges Perec's "53 jours"*, in *Rewriting Wrongs : French Crime Fiction and the Palimpsest*, ed. A. Kimyongur, A. Wigelsworth, Cambridge Scholars, Newcastle-upon-Tyne 2014, pp. 163-174; ainsi que M. DECOUT, *Georges Perec : grandeur et misère d'une signification abymée*, « Études littéraires », 2012, XLIII (1), pp. 157-171. Sur ces enquêtes méta- et intertextuelles, voir M. DECOUT, *Le roman policier : une machine à imagination*, « Littérature », 2018, CXC, pp. 21-34.

vement d'Hortense (1987) de Jacques Roubaud pousse à sa limite cette logique de la métalepse en se présentant comme une aventure purement textuelle, où l'enquête de l'inspecteur Blognard consiste tout simplement en une lecture du roman dont il est un personnage :

Mais je vous demande, comment savons-nous tout ce que fait et découvre le détective, tout ce qu'il importe de savoir [...] ? [...]

Nous le savons *en lisant le roman*. Tout ce qui est nécessaire, et rien que ce qui est nécessaire, s'y trouve. Nous n'avons pas accès à autre chose, à aucun moment. Nous, détectives, victimes, criminels, personnages secondaires, héros, héroïnes, nous, Lecteur. Dès que j'ai fait cette découverte, mon chemin était tout tracé. J'ai demandé à l'Auteur le tapuscrit des trente-cinq premiers chapitres [...]³³.

On aperçoit là une convenance esthétique capitale, d'ordre symbolique : dotée d'une réflexivité engageant l'idée d'un texte vertical, dont le sens doit être creusé, l'énigme policière retrouve en somme l'imaginaire de la profondeur du sens qu'avait élaboré l'esthétique romantique³⁴ et auquel le xx^e et le xxi^e siècles n'ont toujours pas renoncé. « Genre mallarméen »,³⁵ le récit policier apparaît dès lors comme une ressource formelle idéale, associant à l'altérité générique et à la circulation des indices une légitimité proprement *poétique* – garantissant la profondeur du texte, il en scelle la qualité d'œuvre.

*

C'est dire que l'appétence de nos contemporains pour la logique métonymique de l'indice ne suffit pas à rendre compte de la signification esthétique du genre policier, dont l'importance littéraire en France est bien antérieure à la généralisation des principes de prélèvement et de reprise qui caractérise l'économie actuelle des signes. Au terme de l'enquête – de la quête –, la solution de l'énigme représente toujours une révélation, échangeant une opacité première, patente, avec la découverte d'un sens jusqu'alors latent, peut-être caché et censé toucher en tout cas à l'essence même des choses. Du paradigme indiciaire à la profondeur énigmatique

³³ J. ROUBAUD, *L'Enlèvement d'Hortense*, Éditions du Seuil, Paris 1996 (« Points », 212), 1987¹, p. 276.

³⁴ Voir P. LACQUE-LABARTHE, J.-L. NANCY, *L'Absolu littéraire : Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Éditions du Seuil, Paris 1978.

³⁵ J.-C. VAREILLE, *L'Homme masqué, le justicier et le détective*, Presses universitaires de Lyon, Lyon 1989.

du sens, l'énigme policière reconduit en somme au modèle symbolique, vertical, de l'œuvre d'art, que sa charge métaphysique – comme on parle d'une charge électrique – dote d'une pertinence que n'a pas récusée, pour l'heure, notre âge post-moderne³⁶.

Références bibliographiques

- BARTHES, R., *Œuvres complètes*, I, éd. Éric Marty, Éditions du Seuil, Paris 2002.
- BAYARD, P., *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Minuit, Paris 1998.
- BERTRAND, M., GERMONI, K., JAUER, A., *Existe-t-il un style Minuit ?*, Presses universitaires de Provence, Aix-en-Provence 2014.
- CHEVALIER, L., *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris, pendant la première moitié du 19^e siècle*, Hachette, Paris 1978 (« Pluriel »), 1958¹.
- DANGY, I., *L'Énigme criminelle dans les romans de Georges Perec*, Honoré Champion, Paris 2002.
- BALZAC, H. DE, *La Comédie humaine*, XI, éd. P.-G. Castex, Gallimard, Paris 1980 (« Bibliothèque de la Pléiade »).
- DECHÈNE, A., M. DELVILLE, *Le Thriller métaphysique d'Edgar Allan Poe à nos jours*, Presses universitaires de Liège, Liège 2016.
- DECOUT, M., *Georges Perec : grandeur et misère d'une signification abymée*, « Études littéraires », 2012, XLIII (1), pp. 157-171.
- DECOUT, M., *Le roman policier : une machine à imagination*, « Littérature », 2018, CXC, pp. 21-34.
- DECOUT, M., *Pouvoirs de l'imposture*, Minuit, Paris 2018.
- DEMANZE, L., *Un nouvel âge de l'enquête*, José Corti, Paris 2019.
- DIDI-HUBERMAN, G., *La Ressemblance par contact : Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Minuit, Paris 2008.
- DUBOIS, J., *Le Roman policier ou la Modernité*, Nathan, Paris 1992.
- EISENZWEIG, U., *Autopsies du roman policier*, Union générale d'éditions, Paris 1983 (« 10/18 »).
- EISENZWEIG, U., *Le Récit impossible. Forme et sens du roman policier*, Christian Bourgois, Paris 1986.
- ESCOLA, M., *Théorie des textes possibles*, Rodopi, Amsterdam 2012.
- GINZBURG, C., *Signes, traces, pistes : Racines d'un paradigme de l'indice*, « Le Débat », 1980, VI, pp. 3-44.

³⁶ Sur cette veine, voir en particulier P. MERIVALE, S.E. SWEENEY, *Detecting Texts. The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1998, et A. DECHÈNE, M. DELVILLE, *Le Thriller métaphysique d'Edgar Allan Poe à nos jours*, Presses universitaires de Liège, Liège 2016.

- GINZBURG, C., *Mythes, emblèmes, traces : Morphologie et littérature*, trad. revue par M. Rueff, Verdier, Lagrasse 2010.
- GOULET, A., *Legacies of the Rue Morgue : Science, Space and Crime Fiction in France*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2016.
- KEMP, S., *Defective Inspectors : Crime Fiction Pastiche in Late-Twentieth-Century French Literature*, Legenda, Oxford 2006.
- KEMP, S., *What Really Happened : Playing with the Whodunnit in Oulipo and the Nouveau Roman*, in *Artful Deceptions / Les Supercheries littéraires et visuelles*, éd. C. Emerson, M. Scott, Peter Lang, Berne 2006, pp. 147-158.
- KEMP, S., *Le Nouveau Roman et le roman policier : éloge ou parodie ?*, « Itinéraires », 2014, III, en ligne <<https://journals.openedition.org/itineraires/2579>> (10 mai 2020).
- KEMP, S., *The Many-Layered Palimpsest : Metafiction, Genre Fiction, and Georges Perec's "53 jours"*, in *Rewriting Wrongs : French Crime Fiction and the Palimpsest*, ed. A. Kimyongur, A. Wigelsworth, Cambridge Scholars, Newcastle-upon-Tyne 2014, pp. 163-174.
- LACOUÉ-LABARTHE, P., NANCY, J.-L., *L'Absolu littéraire : Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Éditions du Seuil, Paris 1978.
- LAVERGNE, E. DE, *La Naissance du roman policier français. Du Second Empire à la Première Guerre mondiale*, Classiques Garnier, Paris 2009.
- MÉRIVALE, P., SWEENEY, S.E., *Detecting Texts. The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1998.
- MESSAC, R., *Le « Detective Novel » et l'influence de la pensée scientifique*, Honoré Champion, Paris 1929.
- PEREC, G., « 53 jours », éd. H. Mathews, J. Roubaud, Gallimard, Paris 1994 (« Folio », 2547).
- PEREC, G., *Œuvres*, I, éd. C. Reggiani, Gallimard, Paris 2017 (« Bibliothèque de la Pléiade »).
- PHILIPPE, G., *Pourquoi le style change-t-il ?*, Les Impressions nouvelles, Bruxelles 2021.
- REGGIANI, C., « *Le Mystère dans les lettres* » : *Pragmatiques oulipiennes du secret*, « The Romanic Review », 2010, CI (3), pp. 377-394.
- REYNOLDS, S., *Retromania. Pop Culture's Addiction to its Own Past*, Faber and Faber, Londres 2011.
- ROBBE-GRILLET, A., *Pour un nouveau roman*, Minuit, Paris 1963.
- ROUBAUD, J., *L'Enlèvement d'Hortense*, Éditions du Seuil, Paris 1996 (« Points », 212), 1987¹.

- SALCEDA, H., *Clés pour La Disparition de Georges Perec*, Brill-Rodopi, Leiden-Boston 2019.
- SCIASCIA, L., *Il metodo di Maigret e altri scritti sul giallo*, a cura di P. Squillaciotti, Adelphi, Milano 2017.
- TODOROV, T., *Typologie du roman policier*, dans *Poétique de la prose*, éd. T. Todorov, Éditions du Seuil, Paris 1971, pp. 9-19.
- VANONCINI, A., *Balzac et la ténébreuse naissance du roman policier*, « Romanische Studien », 2016, III, pp. 261-273.
- VAREILLE, J.-C., *L'Homme masqué, le justicier et le détective*, Presses universitaires de Lyon, Lyon 1989.
- VIEL, T., *L'Absolue Perfection du crime*, Minuit, Paris 2006 (« Double », 36), 2001¹.

Controinchieste e controsoluzioni

Marika Piva

Università degli Studi di Padova
marika.piva@unipd.it

Se l'evoluzione del romanzo poliziesco sancisce il passaggio da un'organizzazione del reale attraverso la struttura narrativa e il linguaggio a una problematizzazione del reale che ne evidenzia contraddizioni e incertezze, la critica poliziesca di Pierre Bayard può essere letta come una contronarrazione avvicinata a una forma di lettura contropelo. Le sue controinchieste mettono in atto una lettura creativa e una critica interventista, insistendo sull'implicazione del soggetto e sulla reversibilità di tutto quello che viene affermato come certo, sistema dove la fiction svolge un ruolo centrale.

If the evolution of detective novel defines the transition from an organization of the real through narrative structure and language to a problematization of the real that highlights its contradictions and uncertainties, Pierre Bayard's detective criticism can be read as a counter-fiction that approaches a form of reading against the grain. His counter-investigations put into practice a creative reading and an interventionist criticism by insisting on the implication of the subject and on the reversibility of the so-called certainty, in a system where fiction plays a central role.

Contronarrazione, controinchieste, critica poliziesca, Pierre Bayard.

Inchieste, conoscenza, transfunzionalità e contronarrazione

L'evoluzione del romanzo poliziesco può venire letta come un progressivo abbandono della fiducia nella ragione a favore di una crescente incertezza, inquietudine che non coinvolge solo il mondo e il sé, ma anche i fondamenti stessi della conoscenza: se gli enigmi e i misteri dei primi testi afferibili al genere sono in effetti destinati a giungere a una soluzione grazie alla sagacia degli investigatori, con il tempo le inchieste paiono trovare una conclusione in modo assolutamente casuale, o non trovarne affatto¹.

Il grande successo del romanzo d'enigma tradizionale come letteratura di massa sarebbe garantito anche – o soprattutto secondo alcuni – dal fatto che permette al lettore di concentrarsi su un'inchiesta esterna, che non lo coinvolge direttamente e che è destinata a risolversi, riportando il caos e l'insicurezza introdotti dal crimine a un rassicurante ordine, che si traduce in un senso di appagamento e rassicurazione. La critica ha ben sottolineato come il genere nasca in un'epoca, il XIX secolo, che vede una vera e propria inflazione dei saperi ermeneutici, indiziari, induttivi e 'decriptivi' a fronte dell'opacità, illeggibilità e disfunzionamento di un mondo in piena mutazione². L'adesione del lettore è in primis una partecipazione cognitiva, dato che i testi presentano un'investigazione che dalla conseguenza risale alla causa attraverso indizi significativi che implicano un procedimento induttivo basato sulla ragione. Il romanzo-problema, o giallo d'enigma che dir si voglia, è infatti un'operazione logica e un fatto intellettuale: si tratta di un'organizzazione del reale attraverso la struttura narrativa e il linguaggio. Il detective raccoglie indizi, analizza, classifica, ricostruisce; da Holmes a Poirot, questi esseri cerebrali ermeneuti conducono il lettore a uscire da dubbi e ambiguità e a godere, al contempo, di una soluzione e dell'effetto sorpresa, in un'opera dove tutto è orchestra-

¹ Una visione d'insieme del passaggio dall'influenza della scienza positivista al trionfo dell'indecisione si trova in M. FRANÇOIS, *La vérité dans le sang: roman policier et connaissance*, «Revue LISA/LISA e-journal», Le coin des écrivains, Études littéraires, 2 marzo 2015, <<http://journals.openedition.org/lisa/7175>> (13 maggio 2021). La critica sottolinea opportunamente le eccezioni e le variazioni evitando di cadere in un'opposizione tanto semplicistica quanto fasulla.

² Si vedano in questo senso i lavori dello storico Dominique Kalifa; sulla necessaria differenziazione tra contesto sociale, matrice giudiziaria ed estensione della forma poliziesca che non va ridotta a un paradigma di rottura e a un nuovo regime cognitivo cfr. in particolare D. KALIFA, *Enquête et « culture de l'enquête » au XIX^e siècle*, «Romantisme», 2010, CXLIX, pp. 3-23.

to da un autore detentore del senso³. La carenza informativa, i bianchi del testo, la natura lacunosa delle informazioni fornite è attentamente calibrata e ha come effetto l'emissione di ipotesi successive, mano a mano smentite e comunque annullate dalla soluzione unica e incontrovertibile offerta alla conclusione. La chiusura strutturale ed epistemologica di queste opere su una verità considerata come definitiva e la soddisfazione del lettore comportano una permeabilità a una conformazione ideologica standardizzata, tanto che il poliziesco delle origini viene per lo più presentato come conservativo se non apertamente reazionario⁴.

Col passare del tempo, però, questa rappresentazione della realtà, in cui il disequilibrio è di fatto funzionale a sancire l'immobilità del sistema che garantisce la produzione di senso, diviene frequentemente una forma di problematizzazione della realtà stessa, al punto che enigmi, misteri e complotti divengono dei veri e propri tropi, tanto della fiction quanto dell'interpretazione degli avvenimenti e della società: a una realtà apparente, che si rivela illusoria e superficiale, si oppone sistematicamente una realtà profonda, nascosta e minacciata, evidenziando così contraddizioni, difficoltà, incertezze, tensioni e inquietudini⁵. L'azione di cercare, scoprire, trovare, svelare implica il ricorso all'inchiesta, la ricerca sistematica e ostinata della verità attraverso indizi e testimonianze. Anche in questo frangente, la critica ha mostrato come, con il tempo, l'investigazione e i testi letterari che la mettono in scena puntino sempre meno a proporre un ordine ristabilito e assumano sempre più toni metatestuali, che pongono al centro del racconto la lotta tra l'intelligenza e la necessità di comprensione umana, da un lato, e l'opacità della realtà, dall'altro. Laurent Demanze, ad esempio, sottolinea come alla cerniera tra il xx e il xxi secolo l'inchiesta influenzi profondamente le forme e gli immaginari della letteratura, mescolando scienze sociali, giornalismo e *noir*, ma come si presenti sempre più di sovente in quanto illustrazione, non vera e

³ U. ECO, *Il superuomo di massa. Studi sul romanzo popolare*, Bompiani, Milano 1978, 1976¹.

⁴ D. COUÉGNAS, *Introduction à la paralittérature*, Éditions du Seuil, Paris 1992, cap. 3 *Illusion référentielle*. Non mancano tuttavia opinioni diverse, ad esempio J.-C. VAREILLE (*L'homme masqué, le justicier et le détective*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon 1989, cap. 3 *Répétitions*), che insiste sulla portata critica di questi testi anche laddove essi non ospitano un'aperta contestazione sociale e politica. Il critico sottolinea la produttività dello stereotipo che non è una mera strategia di leggibilità, ma che suppone anche un distanziamento in potenza se non in atto (cap. 4: *Productivité du cliché?*).

⁵ È il conflitto che L. BOLTANSKI (*Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, Gallimard, Paris 2012) sintetizza con la formula «RÉALITÉ/contre/réalité», che costituisce programmaticamente anche il titolo del primo capitolo del saggio.

propria investigazione, e di come proponga un racconto e un narratore ossessivamente in bilico tra ipotesi ed esitazioni, tentativi e perplessità⁶.

Persino l'oggetto stesso dell'indagine poliziesca – il crimine, in prevalenza l'omicidio o quanto meno il sospetto d'omicidio, e la persona che l'ha commesso – perde talvolta consistenza o mette in crisi la distinzione tra realtà e fiction, andando a problematizzare il posizionamento del lettore rispetto agli eventi narrati, al legame che questi intrattengono con il reale e all'affidabilità del racconto stesso. Un filone di testi ha ampiamente messo a profitto morti celebri per sviluppare delle trame che si rifanno, secondo i casi, alla *spy story*, al *whodunit*, al *noir* o al giallo metafisico. Con *L'homme qui tua Roland Barthes* (2010) – il cui sottotitolo è *et autres nouvelles* – Thomas Clerc propone diciotto racconti tutti caratterizzati dal medesimo titolo dove è solo il nome proprio della vittima a cambiare. I decessi di personaggi celebri di varie epoche (da Gesù Cristo a Édouard Levé) e di persone legate all'autore si susseguono riletti sotto l'angolo del crimine, opponendo assassino e vittima, inserendoli nei loro contesti storici, sociali e culturali e proponendo così, di fatto, anche un susseguirsi di momenti entrati nell'immaginario comune grazie agli eventi tragici che fungono da spunto a questi racconti. Basti citare le tragiche morti di J.F.K. e Lady Di. In questa lista emerge il nome di Rupert Cadell, personaggio di *Rope* (1948), ex-professore che sostiene che l'omicidio sia un'arte riservata a pochi eletti e che, nel film di Alfred Hitchcock, scopre l'assassinio commesso da due suoi ex allievi che vogliono provare la loro superiorità rispetto alla morale comune. Clerc propone un prolungamento dell'intrigo dove un altro giovane, che non ha partecipato alla serata, racconta a posteriori gli avvenimenti e rivela come, a cinque anni di distanza, sia stato contattato dall'ispiratore teorico del crimine gratuito. A sua volta intriso, sia pure per via indiretta, dell'insegnamento di Rupert Cadell, Thomas raggiunge l'uomo, accusato di manipolazione morale e corruzione di giovani ma assolto, che tenta invano di convincerlo a sparargli. Il testo di Clerc, quindi, non solo propone un titolo ingannevole – Rupert Cadell non verrà ucciso in queste pagine –, ma mescola anche quello che Umberto Eco definirebbe un soprannumerario alle persone reali su cui si concentrano gli altri racconti della raccolta⁷.

⁶ L. DEMANZE, *Un nouvel âge de l'enquête. Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, José Corti, Paris 2019.

⁷ La morte che dà il titolo alla raccolta di Clerc diviene, nel 2015, lo spunto del giallo semiologico di Laurent Binet, *La septième fonction du langage*. Il romanzo ricostruisce il contesto politico e culturale del periodo a partire dall'incidente occorso a Roland Barthes il 25 febbraio 1980, che si rivela essere un omicidio al centro di una complessa rete di in-

Le morti di personaggi letterari, d'altro canto, sono di frequente rivissate in un'ottica poliziesca. *Madame Bovary* (1857) è oggetto della controinchiesta di Philippe Doumenc che, con la sua *Contre-enquête sur la mort d'Emma Bovary* (2007), accusa apertamente Flaubert di aver tratto in inganno il lettore nascondendo le reali circostanze della morte della celeberrima protagonista; l'opera letteraria viene riletta per rivelarne le dissimulazioni trasformandola così in un giallo suo malgrado⁸. Dal canto suo, *Mersault, contre-enquête* (2012) di Kamel Daoud opera una rilettura di *L'Étranger* (1942) dando la parola al fratello dell'arabo assassinato dal protagonista del romanzo di Albert Camus; il lettore si trova immerso in un rovesciamento ideologico e strutturale che è al tempo stesso un omaggio e un'accusa dell'ipotesto, nettamente riconoscibile eppure non identico all'originale in questo ipertesto che mette in scena continui slittamenti e piccole variazioni⁹. Si tratta di esempi ibridi tra intertestualità e transfinzionalità che di fatto costeggiano, almeno a tratti, la contronarrazione.

La *contrefiction* come modo interno del racconto, limitata quindi all'universo diegetico¹⁰, consiste nell'allontanarsi dalla storia, aprendo un filo narrativo che non prende consistenza reale nella fiction e rimane a livello di congettura¹¹. Rispetto al reale nella fiction dei mondi possibili di Thomas Pavel¹², si tratta quindi di una fiction nella fiction. Maxime Albogas-

trighi internazionali, e mescola sistematicamente personaggi e avvenimenti reali e fittizi. Il protagonista, Simon Herzog, semiologo che condivide le iniziali con Sherlock Holmes, diviene vittima del dubbio di trovarsi in un romanzo a seguito della lettura di *Lector in fabula* di Umberto Eco e dell'incontro con Morris Zapp, personaggio di David Lodge. Cfr. M. PIVA, *Eco in Binet*, in *Giallo ma... Polimorfismo e ibridazioni del poliziesco contemporaneo*, a cura di M. Piva, I Libri di Emil, Bologna 2022, pp. 147-176 La mescolanza di piani che emerge in queste opere è centrale nei testi di critica poliziesca di Pierre Bayard su cui si concentra il presente saggio.

⁸ Si veda in tal senso la lettura di R. SAINT-GELAIS (*Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Éditions du Seuil, Paris 2011) che si occupa di questo testo in quanto interpolazione transfinzionale.

⁹ L. DEMANZE, *Un nouvel âge de l'enquête*, cit., pp. 260-263 mostra bene l'oscillazione tra rovesciamento e verifica di tale controinchiesta.

¹⁰ Non si prende qui in considerazione la contronarrazione come opposizione alla comunicazione strumentale dello *storytelling*, cfr. le letture di C. SALMON, *Storytelling. La machine à fabriquer les images et à formater les esprits*, La Découverte, Paris 2007 e di Y. CITTON, *Dossier Contre-fictions politiques*, «Multitudes», 2012, CDLXXXI, pp. 70-148; Id., *Contre-fictions en médiocratie*, «Revue Critique de Fixxion Française Contemporaine», 2013, VI, pp. 132-142, <<http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx06.14>> (24 maggio 2021).

¹¹ Questa la definizione che ne offre M. ABOLGASSEMI, *La contrefiction dans Jacques le fataliste*, «Poétique», 2003, CXXXIV, pp. 223-237: 223.

¹² T. PAVEL, *Fictional worlds*, Harvard University Press, Cambridge 1986.

semi ne distingue tre tipi: possibile, aporetica e desiderante¹³. La prima consiste in un movimento a due tempi, che implica un'ipotesi che viene invalidata e ridotta a una virtualità, andando così a innestare una dinamica intertestuale nella ricezione; la seconda si basa sull'ambiguità e la contraddittorietà di enunciati la cui veridicità risulta indecidibile aprendo una breccia nelle certezze del lettore; la terza riflette il mondo della soggettività del personaggio che viene proiettato nel testo tramite sogni, desideri, visioni¹⁴. La *contrefiction* rappresenta in tal senso una sorta di opposto dell'ellissi narrativa: dà forma testuale ad avvenimenti che però non si realizzano in ciò che il racconto propone come la propria realtà. Più che a una controstoria, essa è avvicinabile a una forma di lettura contropelo nell'accezione che Carlo Ginzburg dà ai propri esercizi mentali: esperimenti che sottintendono riflessioni metodologiche centrate sulla lettera del testo, spesso tacciata di superficialità e ritenuta evidente e che si dimostra invece una fonte inesauribile di complessità¹⁵. Su questa linea, non applicando definizioni rigide ma procedendo per slittamenti e sovrapposizioni, può venire letta la critica poliziesca.

1. La critica poliziesca

La *critique policière* è stata inventata dallo psicanalista e critico letterario Pierre Bayard, che l'ha illustrata in volumi, cinque a oggi, tutti pubblicati nella collana Paradoxe di Les Éditions de Minuit: *Qui a tué Roger Ackroyd ?* (1998), *Enquête sur Hamlet* (2002), *L'Affaire du Chien des Baskerville* (2008), *La Vérité sur « Dix petits nègres »* (2019) poi *La Vérité sur « Ils étaient dix »* (2020)¹⁶, *Edipe n'est pas coupable* (2021). Si tratta di testi fondati sul sospetto sistematico che viene applicato alle opere letterarie, partendo dal presupposto che non tutto venga detto nel testo. La base sono alcuni concetti chiave – in primis l'opera aperta, l'accecamento del lettore e l'autonomia dei personaggi – e il campo d'indagine privilegiato è rappresentato dai polizieschi di due dei maestri del genere – Agatha Christie

¹³ M. ABOLGASSEMI, *Contrefiction*, « Atelier de théorie littéraire », « Fabula », 9 giugno 2003, <<https://www.fabula.org/atelier.php?Contrefiction>> (23 maggio 2021).

¹⁴ Si tratta di previsioni che verranno confermate o inficcate dalla fabula come dichiara Eco parlando degli avvenimenti possibili immaginati dai personaggi; U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa dei testi narrativi*, Bompiani, Milano 1979.

¹⁵ C. GINZBURG, *La lettera uccide*, Adelphi, Milano 2021.

¹⁶ La variazione del titolo riflette quella dell'originale di Agatha Christie (cfr. *infra* nota 34) che cambia nella traduzione francese a partire dal 2020 su richiesta del pronipote dell'autrice, James Prichard.

e Arthur Conan Doyle – nonché da opere che sono rapportabili al genere quando non ne rappresentano addirittura il prototipo: *Hamlet* di William Shakespeare e *Οιδίπους τύραννος* (*Edipo re*) di Sofocle. Il critico parte alla ricerca di verità che potrebbero esser rimaste invisibili agli stessi autori, interrogandosi principalmente sul problema dell'interpretazione e sul rapporto tra verità e falso, realtà e fiction, dove le due coppie non sono da intendersi come sinonimiche; il giallo diviene oggetto e forma di scrittura in quanto rappresenta strutturalmente un campo di opposizione tra diversi tipi di dissimulazioni e imposture.

Tutti i testi di Bayard, a eccezione di *Enquête sur Hamlet*, presentano al loro interno la successione di *enquête* e di *contre-enquête* mettendo in atto non solo una lettura cooperativa – tipica del romanzo d'enigma, che fornisce tutti gli indizi permettendo quindi al lettore di risolvere il caso in modo parallelo al detective –, ma una vera e propria critica interventista volta a stabilire una verità che contraddice quella dichiarata nel testo. Se il principio di apertura dell'opera si fonda sulla sua incompletezza, che implica una ricostruzione da parte del lettore, Bayard si basa piuttosto sulle inverosimiglianze del racconto e sulle sue contraddizioni per sottomettere i testi a un'investigazione che porta a una vera e propria creazione senza intervenire però sulla lettera dell'opera, rispettata fedelmente. Sottolineando il delirio interpretativo in cui cadono tanto i personaggi quanto i lettori, l'autore usa i dispositivi letterari e quelli critici come matrici di interazione implicate attivamente nella creazione di senso, giungendo a proporre una soluzione alternativa rispetto a quella canonica, nello specifico trovando un colpevole diverso per i delitti al centro delle opere prese in analisi.

Bayard definisce i suoi testi dei romanzi polizieschi su romanzi polizieschi¹⁷ dichiarando che la rilettura di uno scritto appartenente a questo genere ne assume necessariamente la forma e conduce il lettore attento alla risposta più verosimile. Il poliziesco, com'è noto, risulta caratterizzato da temi e strutture privilegiati: l'enigma come motore dell'azione, il segreto come elemento inquietante, l'indizio come matrice ambivalente,

¹⁷ Questa l'affermazione che si trova nel prologo a *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, mentre *Enquête sur Hamlet* si propone di proseguire l'inchiesta critica sulla tragedia di Shakespeare per trovare una spiegazione all'enigma. *L'affaire du chien des Baskerville* viene invece definito un saggio che, tramite una riflessione teorica sulla natura dei personaggi, vuole riaprire il dossier del racconto di Conan Doyle per risolvere il caso. Tanto *La vérité sur « Dix petits nègres »* quanto *Edipe n'est pas coupable* si aprono su un *Avertissement* la cui prima frase proclama che il libro è un romanzo poliziesco e invitano a non sfogliarne le ultime pagine che contengono, rispettivamente, il nome del colpevole e la soluzione dell'enigma.

l'ipertrofia del codice ermeneutico riassumibile nello schema domanda/rinvio della soluzione/soluzione che conduce a un avanzamento regressivo della storia contrassegnata da biforcazioni alternative. Gli equivoci, le sospensioni, le ambiguità creano un'atmosfera di diffidenza diffusa e di sospetto generalizzato che rende la lettura non solo una decifrazione e un progressivo avvicinamento alla verità, ma anche una partecipazione a ciò che Carlo Ginzburg chiama paradigma indiziario e che costituisce un vero e proprio nuovo modello epistemologico¹⁸. Le controinchieste di Bayard sono innanzitutto delle investigazioni parallele che nascono dall'insoddisfazione di fronte a ciò che appare essere una serie di imposture del testo¹⁹ e dal rifiuto di mantenere un ruolo passivo di fronte all'imposizione di un unico significato. Il lettore si trasforma in detective e avanza tra la ricerca di senso e il piacere della falsificazione: l'opera letteraria appare come un mondo alternativo, una creazione misteriosa che esercita una forma di fascinazione di cui si sente il bisogno²⁰ ed è il lettore stesso a chiudere temporaneamente l'opera, completando non solo il mondo letterario aperto dall'autore, ma anche tutti i molteplici mondi possibili che ne costituiscono il prolungamento²¹. La lettura delirante proposta in questi saggi, che mima i procedimenti del detective in preda al delirio di interpretazione, consiste nell'interrogarsi su come accostarsi non solo al vero, ma anche al falso²². D'altro canto Bayard, che rinvia a Eco e ai suoi *Limiti dell'interpretazione*, dichiara esplicitamente che il metodo deduttivo del poliziesco d'enigma non è affatto un sistema chiuso, quanto piuttosto una creazione di soluzioni alternative, la cui inesauribile ricchezza è destinata a condurre a una situazione di precarietà²³.

L'operazione messa in atto in questi saggi va a scardinare quello che è il tipico contratto di lettura paraletterario, che esclude la pluralità, la polisemia e il dialogismo presentando opere dove la libertà di lettura è estremamente limitata e l'ambiguità ridotta al minimo. Secondo Daniel

¹⁸ C. GINZBURG, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in *Crisi della ragione. Nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attività umane*, a cura di C. Ginzburg, Einaudi, Torino 1979, pp. 1-30, poi in ID., *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino 1986, pp. 158-193.

¹⁹ M. DECOUT, *Pouvoirs de l'imposture*, Les Éditions de Minuit, Paris 2018. Il critico indaga le articolazioni tra menzogna e verità a livello dei personaggi e dell'opera sottolineando come il gusto dell'impostura implichi un desiderio di investigazione che regge non solo la dinamica dell'intrigo, ma anche le modalità di lettura.

²⁰ P. BAYARD, *La Vérité sur «Dix petits nègres»*, Les Éditions de Minuit, Paris 2019, p. 128.

²¹ ID., *L'affaire du chien des Baskerville*, Les Éditions de Minuit, Paris 2010, 2008¹, pp. 76-77.

²² ID., *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Les Éditions de Minuit, Paris 2008, 1998¹, p. 16.

²³ ID., *L'affaire du chien des Baskerville*, cit., p. 63.

Couégnas, nei testi rapportabili alla paraletteratura si riscontra una pansemia monologica che si manifesta con uno schematismo e una mancanza di indeterminazione a servizio di una norma, sistema che non comporta un giudizio personale, né tanto meno una prospettiva dubitativa o critica. La fine del testo tende a una chiusura dei vuoti narrativi, all'eliminazione delle virtualità e quindi a una soddisfazione totale degli interrogativi e una cancellazione delle inquietudini e del conflitto²⁴. Bayard propone la riapertura di casi letterari entrati nel canone, appoggiandosi alle teorie dell'opera aperta, dei mondi e degli sviluppi diegetici possibili, della lettura partecipativa. Così facendo si pone nella scia di coloro che vedono nell'esplorazione delle alternative – siano esse legate al testo o alla lettura – un atto critico che non mira a completare la fiction puntando a un'impossibile saturazione, bensì piuttosto a demistificare il testo; nel caso della critica poliziesca si tratta della creazione di una serie di versioni concorrenti delle varie diegesi di cui comunque si rispetta la lettera²⁵. Il carico trasgressivo dell'operazione sta proprio nell'attenersi scrupolosamente a quanto il testo dice, facendone emergere in primo luogo le sue contraddizioni interne. Le soluzioni proposte degli autori appaiono come ricostruzioni possibili, interpretazioni che possono essere confutate sulla base di quello che è il principio stesso del romanzo poliziesco: il riordinamento finale presenta una soluzione destinata ad annullare le ipotesi precedenti senza andare davvero a risolvere tutti i dubbi; la soluzione di fatto coincide con un gesto interpretativo che potrebbe in qualsiasi momento risultare essere l'ennesima falsificazione – sia essa volontaria o inconscia. Tanto l'inchiesta quanto la soluzione vengono così ricondotte a un livello diegetico legato al punto di vista di un personaggio, del narratore o dell'autore, tutte istanze parificate – non senza un evidente ricorso allo humor e il rilievo dei rischi di un simile approccio.

Non è tanto l'enigma al centro dell'opera di partenza a interessare Bayard, quanto la rappresentazione che ne viene data e la conseguente soluzione proposta: se l'enigma rappresenta una singolarità anomala che si distacca da una rete di relazioni casuali che permette di dare senso agli avvenimenti²⁶, offrire una spiegazione diversa al mistero e al crimine – sia pure facendo appello alla medesima logica affermata nel testo – significa mettere in discussione il sistema, destabilizzando norme date per assodate, escludendo il ritorno a una realtà fissata e facendo così di fatto trion-

²⁴ D. COUÉGNAS, *Introduction à la paralittérature*, cit., cap. 4 *Tout signifie*.

²⁵ R. SAINT-GELAIS, *Fictions transfuges*, cit., cap. 9 *Critique et transfictionnalité*.

²⁶ L. BOLTANSKI, *Énigmes et complots*, cit., pp. 22 e 23.

fare l'ambivalenza. La coerenza e l'oggettività, il rigore a cui si appella il critico ricorrendo alla soluzione più verosimile razionalmente si rivelano indizi volti a sottolineare la banalizzazione di una realtà riducibile a una logica che appare quanto mai incerta, controvertibile e vulnerabile.

In questo senso, è particolarmente interessante sottolineare come le ultime due opere afferenti al ciclo di critica poliziesca di Bayard presentino una narrazione alla prima persona singolare²⁷, illustrando alla perfezione l'allontanamento dal modello ermeneutico che prevede la cancellazione di chi conduce la ricerca come prova dell'oggettività dell'indagine svolta. Non si tratta però di sostituire il teorema della trasparenza con un atteggiamento fenomenologico: l'io, in effetti, viene presentato in questi testi come un narratore inaffidabile nell'interpretazione data all'espressione dal *cognitive turn* che, a partire dalla definizione di Wayne C. Booth in *The Rethoric of Fiction* (1961), vi vede una strategia interpretativa da collocarsi nel tentativo del lettore di risolvere ambiguità e contraddizioni del testo. Lo scopo di Bayard pare quindi quello di insistere sull'implicazione del soggetto e sugli effetti che questo coinvolgimento provoca tanto nella pratica della lettura, quanto a livello teorico.

In *La Vérité sur « Dix petits nègres »*, è l'omicida a prendere esplicitamente la parola nella sezione *Je me présente*²⁸ dove dichiara che, essendo responsabile della morte di dieci persone, è legittimato a spiegare come si siano effettivamente svolti i fatti. Il suo scopo è dimostrare come la soluzione proposta da Agatha Christie non regga a un'attenta lettura, definendola addirittura totalmente inaccettabile per uno spirito razionale; la sua controinchiesta rigorosa intende accompagnare l'intelligenza del lettore fino alla vera soluzione²⁹. Facendo rivestire i panni dell'omicida al narratore, non solo Bayard continua la sua interrogazione sui personaggi di fiction iniziata con *L'affaire du chien des Baskerville*³⁰, ma ricorre anche alla coincidenza tra narratore e colpevole utilizzata dalla stessa Christie in un altro romanzo, *The Murder of Roger Ackroyd* (1926), stratagemma

²⁷ Le tre opere precedenti usano la prima persona plurale, il « nous de modestie » volto alla generalizzazione tipica del saggio.

²⁸ Il narratore specifica che la narrazione dei capitoli che presentano il dossier e vedono la sua partecipazione come personaggio saranno alla terza persona al fine di offrire una rappresentazione il più oggettiva possibile. L'io riprende la parola a più riprese nel corso del testo fino all'epilogo, intitolato *Je quitte la scène*, che si chiude sulla rivelazione del proprio nome (cfr. *infra*, nota 39).

²⁹ P. BAYARD, *La Vérité sur « Dix petits nègres »*, cit., pp. 21-23.

³⁰ Viene lì dichiarato che i personaggi sono creature viventi e autonome che possono commettere omicidi all'insaputa del loro autore; P. BAYARD, *L'affaire du chien des Baskerville*, cit., p. 19.

che ha garantito l'enorme successo dell'opera tra gli amatori del genere nonché tra strutturalisti, narratologi e semiologi³¹.

Il primo saggio di critica poliziesca di Bayard, significativamente intitolato *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, ha precisamente lo scopo di riaprire un caso considerato chiuso a tutti i livelli per dimostrare come in realtà il colpevole sia un altro; lo fa sottolineando, tra l'altro, come il lettore che avanza nel testo si fidi del dottor Sheppard dimenticando che questi, essendo un personaggio, può mentire e come, una volta terminato il romanzo, il medesimo lettore dimentichi che, dato che il personaggio può mentire, anche la sua confessione può essere una menzogna. Richiamandosi al paradosso del mentitore, il critico dichiara che il racconto alla prima persona offre un punto di vista specifico e che, quindi, di per sé l'io è naturalmente portatore di sospetto: in ogni romanzo d'enigma vi è cattiva fede da parte del narratore, che vuole indurre in errore il lettore, ogni suo enunciato quindi deve essere attentamente vagliato³². In *La Vérité sur « Dix petits nègres »* il principio di base è un altro paradosso: l'inversione di prospettiva fa sì che non siano più lettori e critici a parlare dei personaggi, ma il personaggio stesso a contraddire le falsità che si sono diffuse sulla sua storia, svelando gli accecamenti che lui stesso ha messo in atto e che, fino a quel momento, hanno impedito di accedere alla verità³³. La sovrapposizione non è più solo tra il narratore e il colpevole, come in *The Murder of Roger Ackroyd*, ma anche tra il colpevole e il detective che conduce la controinchiesta: la garanzia della veridicità della ricostruzione viene definitivamente meno inducendo a un'espansione del sospetto che dal testo di partenza, *Ten Little Niggers* (1939) di Christie³⁴, trasla sul testo di Bayard. L'accecamento del lettore viene in questo caso causato dalla volontà di indurlo alla verità enunciata da un narratore che svolge al contempo il ruolo dell'assassino e dell'investigatore.

Come sottolinea opportunamente Luc Boltanski, nei polizieschi tanto il criminale quanto il detective sono investiti di capacità fuori dal comune, intelligenza e perversità, che permettono loro di alterare la realtà, sca-

³¹ M. ESCOLA (*Pierre Bayard contre Hercule Poirot, derniers rebondissements dans l'affaire Ackroyd*, «Acta Fabula», <<https://www.fabula.org/revue/cr/7.php>> [23 maggio 2021]) nella sua recensione a *Qui a tué Roger Ackroyd ?* dello stesso Bayard ammette di aver scoperto la soluzione dell'enigma grazie alle letture di Barthes, Genette ed Eco e non alle elucubrazioni di Poirot e dichiara che ogni lettura di questo testo, classico del genere e classico della narratologia, oggi sia di fatto una rilettura.

³² P. BAYARD, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, cit., pp. 78-80.

³³ ID., *La Vérité sur « Dix petits nègres »*, cit., pp. 22 e 23.

³⁴ Com'è noto il romanzo uscì col titolo *And Then There Were None* negli USA nel 1940 dove, tra il 1964 e il 1986, fu pubblicato anche come *Ten Little Indians*.

vando tra falle e interstizi, sfruttando le incoerenze e creando uno scarto tra le apparenze e la verità; il primo lo fa per sovvertire l'ordine, il secondo per ristabilirlo³⁵. Si tratta di personaggi che attraverso la manipolazione evidenziano la loro megalomania e distanza dal resto dell'umanità, ma il cui risultato ultimo permane comunque uno svelamento dell'inconsistenza della realtà stessa, rivelazione che finisce per propagarsi trasversalmente. In *La Vérité sur « Dix petits nègres »* è proprio la scelta del punto di vista a fornire un indizio al lettore sulla parzialità e le contraddizioni insite nel sistema che verrà messo in atto. Se è sempre a partire da incertezze e fragilità che prende il via il processo di costruzione di una rappresentazione e l'interpretazione volta a stabilizzarla, in questo testo la verità svelata alla fine di fatto è minata dall'interno; viene messa in dubbio, in via generale, dal sistema contraddittorio che ha portato a problematizzare la precedente soluzione proposta dall'investigatore e dall'autore e, in questo caso specifico, dalla ripresa di un procedimento la cui fallacia è stata oggetto di una precedente controinchiesta. Le controsoluzioni di Bayard appaiono quindi come un punto di arrivo non necessariamente destinato a divenire un punto di partenza né un dato assodato; si inseriscono piuttosto in un sistema circolare che non implica un avanzamento, bensì un ritorno ossessivo del medesimo il cui scopo è perpetrare il movimento stesso. *Œdipe n'est pas coupable* ne offre esplicitamente la prova.

L'ultimo – a oggi – saggio di critica poliziesca di Bayard si propone, tramite una lettura ragionata, di riprendere l'inchiesta su una delle opere fondanti della cultura occidentale, che viene dichiarata essere oggetto di una lettura errata, nonché un vero e proprio errore giudiziario³⁶. Ritornare sull'assassinio di Laio significa, dice il narratore in apertura del testo, occuparsi di un avvenimento letto e commentato da Freud che ha dato vita a una delle chiavi interpretative della psicanalisi e delle produzioni culturali – il complesso di Edipo –, ma anche raccontare la storia di come la propria curiosità intellettuale si sia accompagnata al sentimento di paura e abbia avuto una conclusione tragica per il soggetto narrante³⁷. Lo schema ormai assodato e come sempre esplicitato in apertura – l'esposizione dei fatti così come narrati nel testo fonte, lo svelamento delle inverosimiglianze e delle contraddizioni, l'analisi delle interpretazioni date all'opera, la rivelazione dell'effettivo colpevole e della verità – di fatto

³⁵ L. BOLTANSKI, *Énigmes et complots*, cit., pp. 57-59.

³⁶ P. BAYARD, *Œdipe n'est pas coupable*, Les Éditions de Minuit, Paris 2021, pp. 18-19, 28, 49, 111.

³⁷ *Ibid.*, pp. 18-19.

rappresenta l'espansione di un capitolo del primo saggio di critica poliziesca di Bayard, *La croisée des chemins*, capitolo che apre la sezione *Délire* di *Qui a tué Roger Ackroyd*?. In questo caso, tuttavia, non vengono fatti riferimenti diretti al testo precedente³⁸, benché il narratore rinvii a un altro saggio scritto da Bayard identificandosi come l'autore³⁹. La rivelazione del colpevole, inoltre, non avviene nell'ultimo capitolo, bensì nel terzo della sezione *Vérité*⁴⁰; il quarto capitolo – che conclude la medesima sezione – contiene invece la rivelazione del segreto dissimulato dall'assassino, dimostrando in tal modo come il reale oggetto della tragedia di Sofocle non sia il parricidio bensì la pulsione infanticida. Ed è questo a sanzionare l'*hýbris* del narratore e a condurre all'*Épilogue* dove, infine, viene svelato il prezzo che questi ha dovuto pagare per aver scoperto e svelato la verità: la follia, che corrisponde all'essere condannato a errare dentro di sé⁴¹.

Con un sistema messo in atto già da Maupassant in alcuni dei suoi racconti fantastici, il narratore, che per tutta la durata del libro insiste sul

³⁸ Il saggio è esplicitamente citato in nota in tutti gli altri saggi di critica poliziesca dell'autore (P. BAYARD, *Enquête sur Hamlet*, Les Éditions de Minuit, Paris 2014, 2002¹, pp. 55 e 203; ID., *L'affaire du chien des Baskerville*, cit., pp. 70, 74 e 176), ivi compreso quello dove il narratore è un personaggio e non l'autore stesso: ID., *La Vérité sur « Dix petits nègres »*, cit., pp. 104 e 141 (alla prima occorrenza viene sottolineato come la teoria possa rivestire spesso una forma delirante che rappresenta un tentativo di ricostruzione del reale, alla seconda si ricorda che nella rilettura giudiziosa del romanzo di Christie proposta da Bayard l'assassino trae un beneficio morale dal proprio crimine).

³⁹ Il testo in questione è P. BAYARD, *Comment parler des faits qui ne se sont pas produits*, Les Éditions de Minuit, Paris 2020, opera che presenta le informazioni false come uno stimolo per la curiosità e l'immaginazione e che viene qui identificato come un altro saggio del narratore (ID., *Edipe n'est pas coupable*, cit., p. 111). Diversi dettagli suggeriscono la sovrapposizione tra il narratore omodiegetico e l'autore dell'opera, pur senza affermarla esplicitamente: fin dal prologo l'io parla di altre inchieste e di un interesse per la vicenda di Edipo che risale a molti anni prima (*ibid.*, p. 19), definisce gli psicanalisti dei colleghi (*ibid.*, p. 111), evoca la diffusione della teoria volta a dimostrare l'innocenza del personaggio in seminari e riviste (*ibid.*, p. 140). È quindi il contesto allargato che permette al lettore di ritracciare la figura di Pierre Bayard dietro alla prima persona grammaticale, mentre in *La Vérité sur « Dix petits nègres »* (cit., p. 168) il personaggio/narratore appone la sua firma alla lettera che, nella versione di Christie, sancisce la colpevolezza del giudice Lawrence Walgrave. L'esplicitazione della propria identità come ultimo atto linguistico del testo propone, in un certo qual senso, una versione di quanto espresso in P. BAYARD, *Et si les œuvres changeaient d'auteur*, Les Éditions de Minuit, Paris 2010: il cambiamento di prospettiva come apertura di nuove vie di lettura e interpretazione.

⁴⁰ Il testo vede la successione di lista dei personaggi, prologo, quattro sezioni intitolate rispettivamente *Enquête*, *Contre-enquête*, *Mythologie*, *Vérité* e, infine, epilogo. Evidente la duplice contrapposizione inchiesta/controlinchiesta e mitologia/verità, anche in questo caso da non intendersi come sinonimiche (cfr. *supra*, all'inizio di questa parte, il riferimento alle coppie verità/falso e realtà/fiction).

⁴¹ P. BAYARD, *Edipe n'est pas coupable*, cit., p. 183.

proprio rigore⁴², rivela alla fine di aver perso la ragione, andando in tal modo a inficiare il rapporto di fiducia che si è creato con il lettore⁴³; questi deve rimettere in dubbio le conclusioni a cui è stato condotto, procedendo a una nuova disamina della dimostrazione. Non si tratta tuttavia di un colpo di scena, bensì, coerentemente con il sistema delucidativo che caratterizza il poliziesco, di una rivelazione che permette di ricomporre una serie di indizi disseminati nel testo: da un lato le continue allusioni al destino infausto del narratore⁴⁴, dall'altro le sue affermazioni poco concordi al senso comune che convergono sulla convinzione che ci siano forze sovranaturali che lo contrastano, che uomini e dèi siano mescolati in modo indistinto, che non sia per lui possibile distinguere tra immaginario e reale e che gli dèi greci esistano in quanto esseri reali dotati di intelligenza, prede di passioni, capaci di rivalità⁴⁵.

L'ambivalenza tra elucidazione critica e adesione alla fiction sfocia in prese di posizione paradossali, se non apertamente aberranti, che non mirano tanto a sottolineare la difficoltà di delimitare i confini tra fatti attestati e falsificazioni/false piste, quanto piuttosto a spingere verso una presa di coscienza di come ogni atto interpretativo implichi una manipolazione e di come questa non necessariamente impedisca un avanzamento del pensiero. In equilibrio tra la denuncia delle inverosimiglianze e la

⁴² Il narratore sottolinea il fatto di poter usufruire dei progressi della scienza e della critica moderne (*ibid.*, p. 18), schematizza in modo logico il piano che andrà a seguire (*ibid.*, pp. 19-20), evidenzia in modo sistematico le proprie fonti e dimostra come spesso siano le lacune di informazione a dar vita a fantasie interpretative (*ibid.*, p. 26), dettaglia le prove dell'errore di lettura (pp. 49 e sgg.), dichiara che non intende modificare la lettera del testo (*ibid.*, p. 72) e che è anzi necessario non forzarlo (*ibid.*, p. 164) e così via.

⁴³ Il critico porta l'esempio di *Endless Night* (1967) di Agatha Christie (P. BAYARD, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, cit., p. 76 e sgg.).

⁴⁴ L'esito tragico dell'inchiesta (P. BAYARD, *Edipe n'est pas coupable*, cit., p. 19), il costo personale pagato per risalire fino alle fonti (*ibid.*, p. 26), l'errore commesso ad aver peccato d'orgoglio contro gli dèi (*ibid.*, p. 58), l'ingenuità di credere che questi ultimi non esercitino alcuna influenza reale sugli avvenimenti (*ibid.*, p. 71), l'essersi macchiato di *hýbris* rivelando il segreto mostruoso su cui è fondata la storia della nostra civiltà (*ibid.*, p. 80), le conseguenze che lo fanno pentire di aver aperto il vaso di Pandora (*ibid.*, p. 101), l'aver scambiato il terrore dei colleghi psicanalisti per una traccia di una disputa teorica invece di riconoscerlo come un messaggio inviato dagli dèi (*ibid.*, p. 112), il paragonarsi a Edipo come esempio di vittima espiatoria (*ibid.*, p. 140), le minacce che sente pesare su di sé mano a mano che si avvicina alla conclusione dell'inchiesta (*ibid.*, p. 143), l'interrogarsi sul suo essere paranoico nell'interpretare gli incendi che devastano la regione di Atene come segni divini (*ibid.*, p. 169), l'assenza di speranza nella situazione che lui stesso ha causato rivelando il segreto (*ibid.*, p. 171).

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 19, 23, 64-65 (dove si trova un riferimento all'*Umheimliche* di Freud, cfr. *infra* nota 48), 69-70 (con un rinvio alla distinzione tra segregazionisti e integrazionisti di Pavel).

creazione di ricostruzioni paranoiche, i testi di Bayard evidenziano la dimensione aporetica dell'inchiesta, che non può risolvere l'incoerenza e la contraddittorietà della realtà che sta indagando e si presenta quindi, a sua volta, come ambivalente e irriducibile. La particolarità di *Œdipe n'est pas coupable* è quella di evidenziare l'implicazione personale del narratore, sottolineando – tramite il ricorso alla fiction – come non si tratti di un mero gioco, né di una presa di posizione teorica, bensì di una partecipazione attiva che investe l'opera oggetto di rilettura attraverso la critica interventista e che dall'opera si riversa sul critico/investigatore. E il testo che ne risulta non può che portarne le tracce.

La follia con cui il narratore viene punito gli impedisce di distinguere tra realtà e finzione e così avviene anche per il lettore. Nell'*Épilogue*, l'io narrante non solo immagina che le persone che incontra siano i personaggi di Sofocle, ma dichiara anche di aver fatto edificare una stele all'incrocio fatale per implorare la clemenza di Apollo⁴⁶, stele che pare coincidere con quella del *Prologue*, monumento dove si trova incisa la citazione della tragedia che identifica il luogo dell'omicidio di Laio⁴⁷ e che è, in effetti, stata citata appena qualche pagina prima della conclusione – laddove il narratore afferma di star per sotterrare il proprio manoscritto ai piedi della stele che ricorda la tragedia a cui il suo scritto è consacrato⁴⁸. La coincidenza tra le due steli non viene dichiarata nel testo, ma ipotizzata dal lettore sulla base del posizionamento del narratore che, in apertura, dichiara di trovarsi sul posto e che, in chiusura, rivela di non poterlo lasciare perché Apollo lo tiene prigioniero⁴⁹. Il crocevia è centrale nella dimostrazione proposta nel saggio⁵⁰, che riprende letteralmente le sue descrizioni così come offerte da Giocasta e da Edipo nell'opera di Sofocle⁵¹ per mostrare come la tragedia nasca proprio dalla sovrapposizione successiva delle due versioni⁵². La mancanza di dettagli precisi su tempo, luogo e protagonisti della scena non permettono di asserire che l'omicidio commesso da Edipo e l'assassinio di Laio siano effettivamente il me-

⁴⁶ *Ibid.*, p. 184.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 182.

⁴⁹ Nel corso del testo il narratore rivela anche che è dalla fine del secolo scorso che frequenta i siti sacri della mitologia impregnandosi dello spirito del luogo e che, fin dalla sua prima visita al palazzo di Nestore, è stato colto dal sentimento del Perturbante (*ibid.*, pp. 63-64).

⁵⁰ Il narratore dichiara da subito che tornerà più volte sulla scena dell'incontro tra Edipo e il padre per contestare le versioni che ne sono state date (*ibid.*, p. 33).

⁵¹ *Ibid.*, pp. 42 e 47.

⁵² *Ibid.*, p. 81.

desimo avvenimento; non si tratta di negare la possibilità di questa coincidenza, ma di conclamare la sua non incontrovertibilità⁵³. I riferimenti alla stele offrono al lettore un pendant del medesimo sistema di inferenze che vanno riconosciute come tali, e non è un caso che il narratore insista sul posizionamento del monumento in un luogo che non si è certi sia quello del testo di Sofocle. L'ambivalenza si sposta così dall'opera al centro dell'inchiesta al saggio che conduce la controinchiesta, moltiplicando i riferimenti al tempo e allo spazio, ponendo perennemente in parallelo la Grecia antica e quella contemporanea, fino a giungere ad affermare un principio di ripetizione perturbante.

I primi due capitoli della sezione *Vérité* si aprono con delle dichiarazioni programmatiche da parte del narratore. Nel primo questi sostiene di non riuscire a percorrere la distanza che separa diversi siti senza ripassare più volte per il medesimo luogo, come se le linee dritte che strutturano lo spazio si fossero trasformate in cerchi malevoli⁵⁴; nel secondo esplicita la sensazione di uno scorrere sconnesso del tempo, che gira su se stesso impedendo di sfuggire alla spirale mortifera di un medesimo giorno destinato a ritornare incessantemente⁵⁵. Tanto la percezione spaziotemporale quanto la capacità di distinzione tra realtà e fiction del narratore vengono quindi esplicitamente definite instabili alla fine del testo; se questo condurrebbe naturalmente a una totale messa in discussione delle deduzioni esposte fino a quel momento, qui invece viene ribadito come da sempre siano esistite opere contenenti segreti di cui gli dèi dell'Olimpo hanno concesso la rivelazione agli autori di fiction, aprendo loro le porte della verità⁵⁶. La lettura delirante viene perciò riaffermata come possibile portatrice di senso, inserendola, in questo caso specifico, in un quadro che implica direttamente il narratore e impone un distanziamento da parte del lettore; quest'ultimo assiste a un superamento dei limiti e ne valuta i risultati in un testo che mescola saggistica e fiction tanto a livello contenutistico quanto a livello formale.

Vale la pena sottolineare come il narratore si paragoni a Edipo in quanto capro espiatorio nel senso dato all'espressione da René Girard,

⁵³ *Ibid.*, p. 85. Il narratore sancisce la necessità di prove materiali relative al numero degli aggressori di Laio, necessità che l'ha portato a richiedere più volte di intraprendere degli scavi nei luoghi che potrebbero corrispondere al crocevia descritto (p. 89). La mancata concessione dei permessi impedisce la produzione di prove e obbliga a porsi nell'ambito dell'ipotesico; per dirla altrimenti, l'assenza di fattualità induce alla contronarrazione.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 143.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 153.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 182.

vittima designata dalla società che, per sopravvivere, impone la propria violenza discorsiva come verità⁵⁷, e come, al contempo, dichiara che il responsabile principale del dramma è lo stesso Edipo, reso vittima dalla propria credulità. Lontano da ogni facile lettura binaria, il testo obbliga a riposizionarsi di continuo e a prestare particolare attenzione alle sfumature nonché ai sentieri tracciati ma non percorsi. In questo senso, la distinzione tra predizione e maledizione, impostata sulla differenza che intercorre tra atto verbale constativo e performativo, tra lettura passiva e lettura attiva, conduce alla dimostrazione di come la predizione di Delfi dissimuli una maledizione e di come le due maledizioni di Apollo siano contraddittorie, per terminare sul concetto di *hýbris*, definito una forma di follia⁵⁸. Questo percorso corrisponde all'implicazione personale del narratore, che si mostra alla fine oggetto dell'ira di Apollo, punito per aver superato i limiti imposti all'umano. La distinzione tra predizione e maledizione permette tuttavia anche un parallelo con la funzione che la critica poliziesca vuole assumere: non semplice analisi dei testi, bensì intervento diretto che conduce, di fatto, alla produzione di un'ulteriore lettura che si pone come una trasformazione, una creazione che necessita l'adesione del lettore e che rischia di renderlo vittima nel momento in cui questi vi si accosti in modo ingenuo. La controinchiesta implica un rovesciamento che modifica i fondamenti interpretativi, facendo apparire la realtà dell'opera differente tramite una forma ambigua di violenza discorsiva, che pur non alterando il testo può manipolare la sua ricezione.

Non a caso, la lettura agonistica⁵⁹ di Bayard, che mette in atto una ricerca cognitiva del colpevole, ricorre in modo sistematico alla suspense, definita da Roland Barthes come una forma esasperata di distorsione strutturale, che mantiene una sequenza aperta per rinforzare il contatto con il lettore e che lascia planare il rischio di una sequenza incompiuta, mettendo così a repentaglio il funzionamento logico del racconto. La suspense rappresenta per Barthes un vero e proprio *thrilling* dell'in-

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 139-140.

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 73-79.

⁵⁹ Ci si riferisce alle quattro categorie di gioco proposte da R. CAILLOIS, *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige*, Gallimard, Paris 1967: *agôn*, *mimicry*, *ilinx* e *alea*. L'*agôn* prevede una competizione dove i giocatori hanno le stesse possibilità a inizio partita, parità di opportunità che viene costantemente sottolineata dallo stesso Bayard quando insiste sul fornire tutti i dettagli permettendo così a qualsiasi lettore attento di trovare la soluzione dell'enigma. R. SAINT-GELAIS (*Fictions transfuges*, cit., p. 522) parla di rivalità tra il critico e il detective sottolineando come la rivalità tra lettore e investigatore sia un motivo classico del poliziesco.

telligibile che mette in evidenza l'ordine nella sua fragilità⁶⁰. L'insistenza di Bayard sulla centralità della struttura e sul rigore della controlettura proposta non può che appoggiarsi a una condizione di sospensione, il cui scioglimento non dissipa il turbamento, anzi, al contrario, deve continuare ad assillare il lettore oltre la conclusione e la soluzione proposta alla fine del saggio, mantenendo così viva la consapevolezza dei limiti del sapere. Raphaël Baroni ha ben analizzato come la risposta interpretativa alla tensione narrativa, benché si situi a livello cognitivo, implichi una forte dimensione affettiva che necessita un'analisi che non si può limitare all'approccio linguistico, semiotico e retorico, ma che deve coinvolgere anche la pragmatica, la psicologia, le teorie dell'interazionismo. Il paradigma che viene proposto dal narratologo vede un'articolazione osmotica tra la dimensione strutturale del testo e la dimensione soggettiva e individuale della lettura⁶¹. Bayard, nei suoi testi di critica poliziesca, usa la struttura del *whodunit* mantenendo sullo sfondo il giallo metafisico, esibendo i meccanismi di composizione e il funzionamento della partecipazione interpretativa e affettiva, disseminando indizi per permettere al lettore di operare un distacco critico rispetto al sistema in cui si trova inserito. Ad esempio, in *Œdipe n'est pas coupable*, afferma che Edipo si lascia influenzare da Tiresia perché quest'ultimo mette in atto un dispositivo di rivelazione basato su un abile utilizzo della suspense, che fa primeggiare l'adesione psicologica all'esame razionale⁶². Il risultato, per Bayard, è una falsa confessione basata su un riconoscimento strettamente intellettuale, esito di un processo di deduzione logica dove manca una reale adesione affettiva⁶³. La manipolazione e l'errore appaiono frutto di un mancato equilibrio tra componenti che devono cooperare per poter evitare uno sbilanciamento e una falsificazione. Considerato il numero di anticipazioni diffuse nel testo⁶⁴, nonché i paralleli tra il narratore e i per-

⁶⁰ R. BARTHES, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, «Communications», 1966, VIII, pp. 1-27: 24.

⁶¹ R. BARONI, *La tension narrative. Suspense, curiosité, surprise*, Éditions du Seuil, Paris 2007.

⁶² P. BAYARD, *Œdipe n'est pas coupable*, cit., p. 148.

⁶³ *Ibid.*, p. 144.

⁶⁴ Al di là delle anticipazioni relative al tragico epilogo che l'inchiesta ha avuto per lui, letteralmente disseminate lungo tutto il testo (cfr. *supra*, nota 44), il narratore dichiara apertamente, nel capitolo finale della sezione *Enquête* (*ibid.*, p. 58), di rinviare alla fine del proprio scritto l'esposizione della sua terza e decisiva osservazione sulle incoerenze della trilogia tebana, quella relativa al segreto evocato nell'introduzione. Non è privo di interesse notare come l'osservazione in questione, relativa al mancato riconoscimento di Edipo da parte di Giocasta a partire dalle ferite ai piedi, venga esposta nel capitolo finale della sezione *Contre-enquête* e conduca a una spiegazione verosimile che viene però

sonaggi che alterano la realtà⁶⁵, pare evidente come i meccanismi tipici del poliziesco si facciano strumento di una riflessione sul nostro rapporto col mondo e con le letture che del mondo vengono date.

I testi di Bayard mettono in atto una logica paradossale che destabilizza una certa forma di pensiero facendo delle opere letterarie dei luoghi di sperimentazione e della fiction uno strumento epistemico. Se le *fictions de méthode* teorizzate da Ivan Jablonka – onnipresenti, necessarie e consapevoli –, rappresentano un metodo euristico che scardina il dualismo fattuale/fittizio, ma non conducono mai alla creazione di una realtà alternativa⁶⁶, Bayard propone una lettura creativa che di fatto costeggia la riscrittura possibile: si tratta di una sorta di parafinanzializzazione concorrente che riconosce il carattere insaturabile dell'inchiesta, delle opere e delle letture e mette in luce la dialettica tra interpretazione e invenzione. Le forme, simili ma non identiche, sono quelle di un romanzo poliziesco su un romanzo poliziesco che si vuole un'inchiesta sul delirio d'interpretazione, la rilettura di un classico che si interroga sulla storia delle letture in quanto attraversamenti dell'opera e del sé, una riflessione sui personaggi in quanto creature viventi dotate di autonomia e sul soggetto ai margini delle leggi scientifiche e delle regolarità statistiche, una controinchiesta volta a sottolineare impossibilità e inverosimiglianze del testo e a stimolare la riflessione su realtà e verità, un'indagine sull'errore giudiziario alla base del complesso teorizzato da Freud che conduce all'interrogazione sul rapporto tra realtà, simbolico e immaginario. E si tratta di un sistema che, nella migliore tradizione popolare, è replicabile ed estendibi-

suggerito ne nasconda un'altra (*ibid.*, p. 101). Il capitolo si conclude con un parallelo con il vaso di Pandora che ritorna in apertura dell'ultimo capitolo della sezione *Vérité* (*ibid.*, p. 143), destinato a rivelare il segreto sistematicamente richiamato a mantenere viva la curiosità del lettore. La struttura del testo mostra una costruzione estremamente curata di sospensioni e riprese su cui viene richiamata l'attenzione del lettore tramite rinvii espliciti o ripetizioni che facilitano la creazione di connessioni.

⁶⁵ Il narratore si paragona all'assassino di Laio, accusandosi di *hybris* per aver rivelato un segreto che gli dèi volevano tenere nascosto, così come Tiresia ha svelato il segreto del godimento femminile (*ibid.*, p. 80). Il medesimo duplice parallelo che coinvolge narratore, colpevole e Tiresia torna alla fine del testo (*ibid.*, p. 181), sottolineando una volta di più l'ambiguità dei ruoli e l'impossibilità di una riduzione a un'opposizione netta di posizioni.

⁶⁶ I. JABLONKA, *L'histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Éditions du Seuil, Paris 2014, cap. 8: *Fictions de méthode*. Lo storico sottolinea il valore cognitivo di questo tipo di fiction che rappresenta un allontanamento volontario ma provvisorio dal reale e diviene un mezzo per costruire una conoscenza del mondo. La fiction rappresenta in questo senso una via per problematizzare la storia, interrogare la società, apprendere il reale; uno dei possibili strumenti che servono a cercare e costruire il vero.

le⁶⁷, senza rappresentare per questo un modello e proponendosi piuttosto come un ulteriore testo da sottoporre a riletture; ci si svincola così tanto dalle riscritture che vogliono uccidere il proprio testo padre, quanto dalle opere che più o meno consciamente intendono impedire la sopravvivenza della propria filiazione. I complessi di Edipo e di Giocasta, evocati in *(Edipe n'est pas coupable* e inseriti da Bayard nel contesto dell'ambivalenza⁶⁸, mostrano la loro produttività e flessibilità slittando dalla fabula alla psiche e mostrando il loro potenziale metatestuale. Una lettura contropelo del testo evidenzia quanto la lettera permanga una via d'accesso privilegiata all'ambiguità dell'essenza.

2. L'estensione del sospetto sistematico

In uno spirito ludico, ma non per questo privo di portata critica, è stata creata l'InterCriPol (intercripol.org), associazione internazionale di critica poliziesca che ricerca assassini impuniti e inverosimiglianze nelle opere letterarie. In effetti, come sottolineato nel *Premier symposium de critique policière. Autour de Pierre Bayard*, la critica poliziesca non si limita al genere giallo né ai crimini avvenuti, ma si estende all'insieme della produzione fiction: quello che la contraddistingue è il metodo del sospetto sistematico che permette al lettore di liberarsi dall'alienazione autoriale e di creare storie in grado di coesistere con la versione dominante del testo. Si tratta di controinchieste rispetto a quanto raccontato dal narratore che diviene così una versione discutibile, che un assassinio sia presente o meno⁶⁹.

Nel suo elogio della controinchiesta⁷⁰, Maxime Decout colloca la nascita di questo dubbio programmatico nella zona grigia, nel bianco e

⁶⁷ La ripetizione e la ripresa, tacciate di mancanza di originalità e annoverate tra i segnali di letteratura commerciale, possono essere altamente produttive quando puntano all'efficacia: D. COUÉGNAS (*Introduction à la paralittérature*, cit., cap. 2: *Formes de la répétition*) sottolinea come si tratti di una ricerca di nuovo in quanto simile e di un piacere della conformità che apporta la soddisfazione simbolica relativa alla decodifica del messaggio e all'anticipazione del piacere atteso.

⁶⁸ P. BAYARD, *(Edipe n'est pas coupable*, cit., pp. 176-177. Il critico invita a una lettura complementare tra le figure combinatorie del mito che prenda in conto l'ostilità che permea ogni interazione tra le generazioni.

⁶⁹ Si vedano gli esempi riportati da C. JULLIOT, *Avant-Propos. Fondation de l'Internationale de la Critique Policière*, in *Premier symposium de critique policière*, 2017, «Fabula/Les colloques», <<https://www.fabula.org/colloques/document4852.php>> (11 maggio 2021).

⁷⁰ M. DECOUT, *Petit éloge de la contre-enquête*, in *Premier symposium de critique policière*, cit., <<https://www.fabula.org/colloques/document4829.php>> (11 maggio 2021). Non manca il necessario riferimento alla falsificazione in quanto momento necessario per la

nell'incoerenza testuale che ogni lettore ha sperimentato almeno una volta nella vita. Inverosimiglianze, stravaganze, contraddizioni che invitano ad aprire – o riaprire – il caso invitando per l'ennesima volta chi legge a mutarsi in detective e a trasformare l'errore in potenziale creativo. La falsificazione delle teorie implica un'invalidazione delle letture, la presentazione di varie soluzioni basate su diverse ipotesi, nei testi letterari come nella realtà, le rende ugualmente valide andando a implicare l'accettazione di una sostanziale mancanza di soluzione. Per Decout la controinchiesta corre parallela all'inchiesta, continua anche dopo la rivelazione finale e, soprattutto, è sempre parziale intrecciandosi a invenzione, affabulazione, gusto dell'inverosimile e allucinazione. E proprio per questo si rende a sua volta oggetto di ulteriori controinchieste che si accumulano senza escludersi l'un l'altra. Se il critico letterario è un lettore e un detective, l'atto interpretativo non può essere visto come oggettivo e neutro, ma ne va accettata la violenza e l'invenzione con il suo carico al contempo legittimo e sacrilego di deformazione: il sospetto diviene così un modo di arricchimento della lettura. Il necessario distinguo, giustamente sottolineato da Decout, è tra i testi che si presentano come conclusi e quelli che – a partire dal Novecento – si appropriano del modello poliziesco mettendo al proprio centro un vuoto, una mancanza e che non rispettano affatto le regole tracciate da Van Dine⁷¹, volte innanzitutto ad assicurare la riconoscibilità del genere e a sancirne i confini.

L'inchiesta pare assumersi la consapevolezza di un'assenza di verità se non addirittura di significato. La fiction diviene sintomo di un'investigazione infinita, della precarietà delle rappresentazioni, del carattere insaturabile degli oggetti dell'inchiesta: le procedure di quest'ultima rendono fragile il reale in un movimento che è aporetico, asintotico e incompleto. Le modalità stesse d'elucidazione e d'istituzione del reale, come quelle alla base della letteratura, sono rette da trame finzionali convenzionali o riciclate: mettere in luce gli aspetti invisibili, ridare forza all'esperienza concreta implica ricorrere a mezzi, personaggi e protocolli che prolungano motivi tratti dall'industria narrativa senza che questo implichi un'adesione passiva. Le forme dell'inchiesta e della ricerca sono comuni a quelle della letteratura popolare, di un sapere condiviso che può narrare il processo ermeneutico: la profusione di inchieste mette alla

dinamica del pensiero scientifico così come esposto da Karl Popper in *Conjectures and Refutations: The Growth of Scientific Knowledge* (1963); il filosofo ed epistemologo è citato anche da P. BAYARD (*Enquête sur Hamlet*, cit., pp. 98-99).

⁷¹ S.S. VAN DINE, *Twenty Rules for Writing Detective Stories*, «The American Magazine», 1928, XIV, pp. 26-30.

prova protocolli e dispositivi di attestazione, che si rivelano insufficienti e suscettibili di contraffazione; in tal modo l'inchiesta non punta tanto ad attestare i propri risultati quanto a proporre un'interrogazione continua e non binaria sulle frontiere tra reale e fiction, tra verità e menzogna, tra ricezione e produzione⁷². In questo senso le controinchieste e le contro soluzioni rappresentano un crocevia proficuo e quanto mai fecondo: la comprensione non implica un'assimilazione mimetica, la creazione non coincide necessariamente con l'invenzione, il delirio non esclude una coscienza critica.

Bibliografia

- ABOLGASSEMI, M., *Contrefiction*, « Atelier de théorie littéraire », « Fabula », 9 giugno 2003, <<https://www.fabula.org/atelier.php?Contrefiction>> (23 maggio 2021).
- ABOLGASSEMI, M., *La contrefiction dans Jacques le fataliste*, « Poétique », 2003, CXXXIV, pp. 223-237.
- BARONI, R., *La tension narrative. Suspense, curiosité, surprise*, Éditions du Seuil, Paris 2007.
- BARTHES, R., *Introduction à l'analyse structurale des récits*, « Communications », 1966, VIII, pp. 1-27.
- BAYARD, P., *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Les Éditions de Minuit, Paris 2008, 1998¹.
- BAYARD, P., *Et si les œuvres changeaient d'auteur*, Les Éditions de Minuit, Paris 2010.
- BAYARD, P., *L'affaire du chien des Baskerville*, Les Éditions de Minuit, Paris 2010, 2008¹.
- BAYARD, P., *Enquête sur Hamlet*, Les Éditions de Minuit, Paris 2014, 2002¹.
- BAYARD, P., *La Vérité sur « Dix petits nègres »*, Les Éditions de Minuit, Paris 2019.
- BAYARD, P., *Comment parler des faits qui ne se sont pas produits*, Les Éditions de Minuit, Paris 2020.
- BAYARD, P., *Édipe n'est pas coupable*, Les Éditions de Minuit, Paris 2021.
- BOLTANSKI, L., *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, Gallimard, Paris 2012.
- CAILLOIS, R., *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige*, Gallimard, Paris 1967.

⁷² L. DEMANZE, *Fictions d'enquête et enquêtes dans la fiction. Les investigations littéraires contemporaines*, « CONTEXTES », 2019, XXII, <<http://journals.openedition.org/contextes/6893>> (12 aprile 2022).

- CITTON, Y., *Dossier Contre-fictions politiques*, «Multitudes», 2012, CDLXXXI, pp. 70-148.
- CITTON, Y., *Contre-fictions en médiocratie*, «Revue Critique de Ficción Française Contemporaine», 2013, VI, pp. 132-142, <<http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx06.14>> (24 maggio 2021).
- COUÉGNAS, D., *Introduction à la paralittérature*, Éditions du Seuil, Paris 1992.
- DECOUT, M., *Petit éloge de la contre-enquête*, in *Premier symposium de critique policière*, 2017, <<https://www.fabula.org/colloques/document4829.php>> (11 maggio 2021).
- DECOUT, M., *Pouvoirs de l'imposture*, Les Éditions de Minuit, Paris 2018.
- DEMANZE, L., *Fictions d'enquête et enquêtes dans la fiction. Les investigations littéraires contemporaines*, «CONTEXTES», 2019, XXII, <<http://journals.openedition.org/contextes/6893>> (12 aprile 2022).
- DEMANZE, L., *Un nouvel âge de l'enquête. Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, José Corti, Paris 2019.
- ECO, U., *Il superuomo di massa. Studi sul romanzo popolare*, Bompiani, Milano 1978, 1976¹.
- ECO, U., *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa dei testi narrativi*, Bompiani, Milano 1979.
- ESCOLA, M., *Pierre Bayard contre Hercule Poirot, derniers rebondissements dans l'affaire Ackroyd*, «Acta Fabula», <<https://www.fabula.org/revue/cr/7.php>> (23 maggio 2021).
- FRANÇOIS, M., *La vérité dans le sang: roman policier et connaissance*, «Revue lisa/lisa e-journal», Le coin des écrivains, Études littéraires, 2 marzo 2015, <<http://journals.openedition.org/lisa/7175>> (13 maggio 2021).
- GINZBURG, C., *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in *Crisi della ragione. Nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attività umane*, a cura di C. Ginzburg, Einaudi, Torino 1979, pp. 1-30; rist. in C. GINZBURG, *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino 1986, pp. 158-193.
- GINZBURG, C., *La lettera uccide*, Adelphi, Milano 2021.
- JABLONKA, I., *L'histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Éditions du Seuil, Paris 2014.
- JULIOT, C., *Avant-Propos. Fondation de l'Internationale de la Critique Policière*, in *Premier symposium de critique policière*, «Fabula/Les colloques», 2017, <<https://www.fabula.org/colloques/document4852.php>> (11 maggio 2021).

- KALIFA, D., *Enquête et « culture de l'enquête » au XIX^e siècle*, «Romantisme», 2010, CXLIX, pp. 3-23.
- PAVEL, T., *Fictional worlds*, Harvard University Press, Cambridge 1986.
- PIVA, M., *Eco in Binet*, in *Giallo ma... Polimorfismo e ibridazioni del poliziesco contemporaneo*, a cura di M. Piva, I Libri di Emil, Bologna 2022, pp. 147-176.
- SAINT-GELAIS, R., *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Éditions du Seuil, Paris 2011.
- SALMON, C., *Storytelling. La machine à fabriquer les images et à formater les esprits*, La Découverte, Paris 2007.
- VAN DINE, S.S., *Twenty Rules for Writing Detective Stories*, «The American Magazine», 1928, XIV, pp. 26-30.
- VAREILLE, J.-C., *L'homme masqué, le justicier et le détective*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon 1989.

La collana *Incipit* accoglie due serie distinte: le *Tesi*, selezionate fra quelle discusse all'interno del Dottorato in Scienze Linguistiche, Filologiche e Letterarie dell'Università di Padova e/o sotto la supervisione di docenti del Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari dell'Università di Padova (DiSLL); i *Colloqui*, gli atti dei convegni organizzati annualmente da allievi e allieve del Dottorato.

Nella letteratura, non meno che nella lingua comune, si possono individuare due tensioni di segno opposto: l'una, immediata, mira alla semplicità e alla chiarezza, l'altra, involuta e opaca, è programmaticamente volta a celare il proprio senso più profondo. È a questa seconda categoria, quella dell'enigma, che questo volume è dedicato. Nella difficoltà del messaggio che veicola, e nella soluzione che necessariamente sottende, l'enigma ha la propria marca distintiva. Al centro sta una letteratura che non rinuncia alla complessità e afferma così il proprio valore, nascondendolo nell'ambiguità della parola.

Confluiti a Padova nel 2021 in occasione del convegno «*Dall'ombra al chiaro lume*». *L'enigma e le sue declinazioni nella letteratura*, studiosi e giovani ricercatori, sulla scorta dei versi di Galileo, hanno sondato il tema dell'enigma come fatto linguistico e fenomeno letterario, esplorandone aspetti tematici e formali, assumendo ora la prospettiva privilegiata dell'autore, ora quella cruciale del ricettore. A partire da quesiti fondamentali sulla definizione stessa di enigma, sul rapporto che esso implica tra parola, segno e significato, ovvero tra sé stesso e la soluzione, questo volume raccoglie perciò i loro contributi, spaziando dall'antico al contemporaneo, secondo tagli ora storico-letterari, ora invece debitori alla linguistica e comparatistica.

ISBN 978-88-6938-373-1



€ 20,00